



HAL
open science

La plainte dans les Fables de La Fontaine : théorie critique, rhétorique et poétique

Eva-Marie Avian

► **To cite this version:**

Eva-Marie Avian. La plainte dans les Fables de La Fontaine : théorie critique, rhétorique et poétique. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2022. Français. NNT : 2022PA030093 . tel-04238499

HAL Id: tel-04238499

<https://theses.hal.science/tel-04238499>

Submitted on 12 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED 120 LITTÉRATURE FRANÇAISE ET COMPARÉE

EA 174 Formes et idées de la Renaissance aux Lumières

Thèse de doctorat en littérature française

Éva-Marie AVIAN

**LA PLAINTÉ DANS LES *FABLES* DE LA FONTAINE :
THÉORIE CRITIQUE, RHÉTORIQUE ET POÉTIQUE**

Thèse dirigée par

Mme Hélène MERLIN-KAJMAN

Soutenu le 2 décembre 2022

Composition du jury

Mme Claire BADIOU-MONFERRAN

Mme Delphine DENIS

Mme Florence DUMORA

M. Marc ESCOLA

M. Alain GÉNETIOT

Mme Hélène MERLIN-KAJMAN

Résumé

La plainte dans les *Fables* de La Fontaine : théorie critique, rhétorique et poétique

Les plaintes abondent dans les *Fables* de La Fontaine : requêtes importunes de mécontents ; plaintes qui donnent lieu à des procès le plus souvent iniques ; méditations et (fausses ?) confidences mélancoliques du fabuliste. Leurs morales elles-mêmes prennent parfois la forme de plaintes : soit que le fabuliste déplore la dureté des lois qu'il énonce, soit qu'il regrette de n'être pas entendu de son lecteur. Objet protéiforme, la plainte embrasse un large spectre, allant du témoignage de douleur à la plainte judiciaire, des larmes au discours le plus réglé. À ce spectre de la plainte correspond celui des grilles de lecture qu'on peut lui appliquer : histoire du droit, des sensibilités, approches rhétorique et poétique.

Le pari de cette thèse est de prendre ces plaintes au sérieux dans une œuvre réputée pour sa gaieté : en examinant, d'une part, leurs effets sur la morale et sur la poéticité des *Fables* ; d'autre part, leur prise en charge par les critiques littéraires. Les plaintes troublent les morales explicites des *Fables* en « donnant à sentir » avec le fabuliste et ses personnages. Le type de transmission qui est fait de l'œuvre de La Fontaine contribue à actualiser ces effets : à faire entendre les plaintes ou à les assourdir. Notre réflexion porte donc aussi sur la critique elle-même. La plainte réclame l'adhésion : la défiance, l'incrédulité et une certaine distance en annulent les effets. Quel type de lecture, et de lecture *critique*, ces exigences propres à la plainte requièrent-elles ?

Dans une première partie, nous examinons l'importance de la gaieté dans la critique lafontainienne, puis celle d'un procès historique, celui de Nicolas Fouquet. Élégie et élégiaque, plainte poétique et tonalité plaintive de la poésie, font l'objet de notre deuxième partie, qui se propose de décrire les pouvoirs propres de la plainte poétique. Notre troisième partie se tourne vers les fables les plus élégiaques des *Fables* : leur capacité à informer une subjectivation « tendre » chez leur lecteur, et la réflexion qu'elles proposent sur la transmission d'une mémoire douloureuse. À partir des « placets » et « procès » des *Fables*, notre dernière partie quitte la scène judiciaire pour la scène proprement littéraire d'un conflit de langages. Au terme de cette réflexion, nous formulons une théorie possible de la « naïveté », comme condition de la réussite éthique et esthétiques des *Fables* et, plus largement, des plaintes littéraires.

Mots-clés :

Plainte ; La Fontaine ; *Fables* ; élégiaque ; élégie ; tendresse ; naïveté ; gaieté ; différend ; littérature du XVII^e siècle ; transmission ; littérarité ; théorie littéraire.

Abstract

The complaint in La Fontaine's *Fables*: critical theory, rhetoric and poetics

Complaints abound in La Fontaine's *Fables*: importunate requests from the malcontents; complaints that give rise to what are usually unfair trials; meditations and (false?) melancholic confidences of the fabulist. Their morals themselves sometimes take the form of complaints: either the fabulist deplors the harshness of the laws he enunciates, or he regrets not being heard by his reader. A protean object, the complaint embraces a wide spectrum, from the testimony of pain to the legal complaint, from tears to the most regulated speech. This spectrum of the complaint corresponds to that of the reading grids that can be applied to it: history of law, sensibilities, rhetorical and poetic approaches.

The challenge of this thesis is to take these complaints seriously in a work renowned for its "gaieté": by examining, on the one hand, their effects on the morality and poeticity of the *Fables*; on the other hand, their treatment by literary critics. Complaints disturb the explicit morals of the *Fables* by "calling to feel" with the fabulist and his characters. The type of transmission of La Fontaine's work contributes to the actualization of these effects: to make the complaints heard or to muffle them. Our reflection therefore also concerns criticism itself. Complaints demand assent: distrust, disbelief and a certain distance cancel out their effects. What kind of reading, and *critical* reading, do these demands of the complaint require?

In the first part, we examine the importance of "gaieté" in La Fontaine's criticism, and then a historical trial, that of Nicolas Fouquet. Elegy and the elegiac, poetic complaint and the plaintive tone of poetry, are the subject of our second part, which sets out to describe the powers of poetic complaint. A third part turns to the most elegiac of the *Fables*: their capacity to inform a "tender" subjectivation in their reader, and the reflection they offer on the transmission of a painful memory. Based on the "placets" and "trials" of the *Fables*, our last part leaves the judicial scene for the properly literary scene of a conflict of languages. At the end of this reflection, we formulate a possible theory of "naïveté" as a condition for the ethical and aesthetic success of the *Fables* and, more broadly, of literary complaints.

Keywords:

Complaint ; La Fontaine ; *Fables* ; elegiac ; elegy ; tenderness ; naivety ; "gaieté" ; "différend" ; 17th century literature ; transmission ; literarity ; literary theory.

*« Hélas, dirai-je, il pleut : / Mon frère a-t-il tout ce qu'il veut, / Bon soupé, bon gîte, et
le reste ? »*

À mon pigeon.

Remerciements

Mes plus chaleureux remerciements vont à Hélène Merlin-Kajman : le rôle qui a été le sien dans ce travail va bien au-delà d'une « simple » direction de thèse. Pour n'avoir pas oublié l'agréative au sourcil froncé que j'étais, pour m'avoir accueillie au sein du séminaire de Transitions un lundi soir de l'année 2016 et m'avoir encouragée à faire une thèse ; pour ses ouvrages, qui ont constitué pour moi une voie d'entrée lumineuse dans la réflexion sur la littérature et n'ont cessé, depuis, de nourrir la mienne ; pour sa disponibilité et son engagement dans la direction de ma thèse ; pour ses retours précis, quand je les lui demandais, mais aussi pour m'avoir laissé la liberté dont j'avais besoin quand je demandais à ne *pas* recevoir de retours « avant d'avoir achevé la partie suivante ». Son amitié m'est précieuse.

Je remercie les membres de Transitions : les aventures collectives de ces dernières années ont rendu possible l'existence de ce travail. Plusieurs des noms que j'aimerais citer se trouvent dans la liste de mes relectrices et relecteurs, mais il me faut donner ici celui d'Augustin Leroy : son amitié et sa générosité, dans le temps que je commençais de renâcler devant le moindre obstacle sous prétexte que je devais « finir ma thèse », ont été sans faille.

Mes amies et sœurs de travail savent ce que je dois à leur présence à mes côtés, et qu'il n'est pas là tant question de soutien que de *joie*, chaque jour renouvelée : merci à Hélène Boons, Wendy Prin-Conti, Cécile Chatelet, Maéva Boris et Philippine Azadian (par ordre de rencontre !) pour toutes les heures passées ensemble à la Maison de la Recherche et au-dehors, et pour toutes les pauses consacrées à ne pas parler de travail.

Je remercie l'équipe de la Maison de la Recherche : j'ignore à quoi ressemblerait cette thèse si je n'avais pas trouvé dans ce lieu des conditions de travail si sereines. Ma gratitude va tout particulièrement à Rachid Abdou, pour « l'igloo » déniché quand il faisait trop chaud, et pour l'attention qu'il nous porte chaque jour.

Je me suis sentie soutenue par tous mes collègues de Paris 3, qui m'ont rendu la vie facile pendant ces années de thèse. Je remercie tout particulièrement Nancy Oddo, aux côtés de qui – paradoxalement à distance – j'ai découvert les joies des cours donnés « en visio ».

Je remercie de tout mon cœur mes quatre parents pour leur soutien indéfectible, mon frère et ma sœur à qui j'ai hâte de ne plus dire que je manque de temps – et ma grand-mère, pour s'être souciée dès le début de ce travail de savoir quand il serait *enfin* fini : elle joue un rôle dans tout ce que j'écris.

Un grand merci à mes amies et amis, pour leur enthousiasme, leur soutien et leur confiance. Au risque d'oublier des noms : Margot Baldassi, Julia Ball, Emma Binet, Tiphaine Carton, Kévin Duranton, Alizée Jacobs, Alice Lemaire, Coralie Lopez, Sarah Paquay, Paul Rabouam et Albertine Villain-Guimmara.

Ce travail est un travail collectif. Je remercie très vivement mes relectrices et relecteurs pour l'attention extrême qu'ils ont portée aux chapitres que je leur ai envoyés : André Bayrou, Jérémie Bichüe, Hélène Boons, Maéva Boris, Cécile Chatelet, Kévin Duranton, Mathilde Faugère, Alizée Jacobs, Sarah Nancy, Tiphaine Pocquet, Wendy Prin-Conti et Brice Tabelaing. Je remercie tout particulièrement Michèle Rosellini pour sa générosité, son enthousiasme et sa rigueur. Je sais lui avoir demandé bien plus qu'un simple travail de relecture.

Mes remerciements les plus tendres à celui qui a retenu le loup à ma porte par temps calme comme par temps agité : il sait que cette fin-là est heureuse.

Tables des matières

INTRODUCTION	19
Une ère des plaintes ?.....	21
Étudier la plainte.....	27
La plainte dans l'œuvre de La Fontaine.....	37
PREMIÈRE PARTIE : OUVRIR UN ESPACE CRITIQUE À LA PLAINTÉ	45
CHAPITRE 1 : LE FIL CRITIQUE DE LA GAÏÉTÉ	50
1.1 – « [C]'est assez que Quintilien l'ait dit » : une lecture rhétorique de la gaieté des <i>Fables</i>	50
<i>Lexique métalittéraire et langue commune</i>	52
« <i>Quintilien pour lire Montaigne et Bossuet, [...] Derrida pour lire Ponge</i> » : rhétorique ou théorie.....	57
1.2 – La Fontaine galant.....	60
<i>La « Préface » des Fables : un pacte de lecture galant</i>	60
<i>Qu'est-ce que la galanterie ?</i>	62
<i>La « mission » des études littéraires</i>	64
<i>Vers une lecture naïve : premiers jalons</i>	69
<i>La Fontaine, poète mondain</i>	73
<i>Temps du classique</i>	78
1.3 – Public, anachronisme, consécration.....	81
<i>Le public des Fables</i>	81
<i>D'une « pratique contrôlée de l'anachronisme »</i>	82
<i>L'anachronie : un « jeu dynamique » des légitimités</i>	84
1.4 – Esthétique et morale de la « gaieté » des <i>Fables</i>	86
<i>Le classique ou la « naïveté retrouvée »</i>	87
<i>L'apologue entre en poésie par la gaieté</i>	88
<i>Un « pouvoir des fables » contre l'angoisse</i>	90
<i>Pas de poésie sans plainte : « même chez La Fontaine, même dans sa “gaieté” » ?</i>	93
CHAPITRE 2 : L'« AFFAIRE FOUCQUET » : UN TROPISME CRITIQUE	96
2.1 – Des allégories transparentes.....	98
<i>Reconnaître Foucquet : une lecture historique et référentielle des Fables</i>	99
<i>Disgrâce du surintendant et « disgrâce officielle d'Ésope »</i>	102

<i>Fables de « l'innocent persécuté »</i>	106
2.2 – Publier la perte de l'âge d'or	113
<i>La « pension poétique » : une séquence poétique marotique</i>	113
<i>Le marotique comme style relationnel</i>	116
<i>Le « temps de Vaux » à l'usage d'autres temps</i>	120
DEUXIÈME PARTIE : CE QUE PEUT LA PLAINTÉ LITTÉRAIRE	125
CHAPITRE 3 : « SAVOIR FAIRE RETENTIR UNE PLAINTÉ » : ÉLÉGIE ET ÉLÉGIAQUE	128
3.1 – Poétique de la plainte	133
<i>« Déclarer » un texte comme élégie</i>	134
<i>Postérité de l'Élégie pour M. F.</i>	138
<i>« Je » et « jeu » : le critère problématique de la sincérité</i>	142
3.2 – D'une socialité classique encline à la plainte	148
<i>Le « pari » de l'élégiaque : intéresser à la plainte</i>	148
<i>Politique de l'élégiaque (1) : un partage du sensible</i>	151
<i>Racine... et Corneille, élégiaques : du mépris à la plainte</i>	154
CHAPITRE 4 : « UNE INCONSOLABLE AFFLICTION » :	
VIRTUALITÉS COMIQUES DE LA PLAINTÉ	160
4.1 – « La Jeune Veuve » : de la consolation à la plainte	164
<i>Une veuve trop vite consolée ?</i>	164
<i>Une consolation en régime de fable</i>	167
<i>La voix de la plainte</i>	171
4.2 – « La Matrone d'Éphèse » : l'inconvenance de la plainte	173
<i>Les plaintes de la « dame d'Éphèse » de Pétrone : de la légèreté des femmes</i>	174
<i>Faire trop de « bruit » (comment doit s'exprimer la douleur ?)</i>	177
<i>Morale de la plainte : des vertus de l'infidélité</i>	183
<i>« [C]e que “peut” ce qu'on sent »</i>	186
CHAPITRE 5 : RHÉTORIQUE ET POÉTIQUE DE LA PLAINTÉ (LE PROCÈS DE FOUCQUET : FOUCQUET, PELLISSON, SÉVIGNÉ ET SCUDÉRY)	190
5.1 – Parler ou se taire : rhétorique judiciaire de la plainte	190
<i>Le procès de Nicolas Foucquet</i>	191
<i>Éloquence et « voix » de l'innocence</i>	194
<i>La justice supérieure de la grâce</i>	199
5.2 – Paul Pellisson, de la défense à la plainte	202

<i>Plaindre et se plaindre en poète</i>	203
<i>Le « cycle de la Pigeonne » : le choix de la faiblesse</i>	207
<i>Placets au roi : la « gaieté d'une bonne conscience » ?</i>	215
5.3 – Madame de Sévigné et Madeleine de Scudéry : générosité de la plainte	218
<i>Le « style » héroïque de Foucquet dans les lettres de Madame de Sévigné</i>	218
<i>Se plaindre « pour » Foucquet et Pellisson</i>	222
<i>Le risque de l'affectation</i>	228
<i>Politique de l'élégiaque (2) : une « politique de la pitié » ?</i>	234
CHAPITRE 6 : « ACCOUTUMER À PLAINDRE [LES] MALHEURS »	239
6.1 – L'Élégie pour M. F. : une élégie élégiaque	240
<i>Malherbe « inhumain », « sec et insensible »</i>	240
<i>L'Ode de Malherbe : inviter les Nymphes à se réjouir</i>	244
<i>« Pleurez, Nymphes... » : l'Élégie de La Fontaine</i>	247
6.2 – Republications de l'Élégie et de l'Ode : des plaintes poétiques prises dans le temps	256
<i>L'« Avertissement » au Songe de Vaux : prévenir et remonter le temps</i>	257
<i>La dédicace à Ariste : une description de ce qu'ont « pu » les plaintes poétiques</i>	261
<i>À M. F. / Pour M. F. : le sens des Fables nouvelles</i>	263
TROISIÈME PARTIE : FABLES ÉLÉGIAQUES	267
CHAPITRE 7 : COMMENT LIRE « LES DEUX PIGEONS » ?	270
7.1 – L'amour et la morale de la fable	272
<i>Une fable ?</i>	272
<i>Une élégie ?</i>	275
<i>Pour quelle morale ?</i>	278
<i>Lien tendre : deux amis, deux frères, deux amants</i>	280
<i>Une morale « inquiète » de la fable</i>	282
7.2 – La Fontaine « personnel »	286
<i>« Ah ! si... Mais » : le statut du sujet élégiaque des Fables</i>	286
<i>« Reconnaître la voix » de La Fontaine : une clé de lecture élégiaque</i>	290
<i>Flaubert, Lamartine et « Les Deux Pigeons »</i>	296
CHAPITRE 8 : LIENS TENDRES ET ENGAGEMENT NAÏF	299
8.1 – Un « style » de lien interpersonnel	299
<i>Plaindre et faire plaindre : un enjeu de la tendresse des Fables</i>	299

<i>Le style d'un « monde privé commun »</i>	305
8.2 – Application, adhésion, engagement : éthique et esthétique des Fables	307
<i>Application « tendre » et subjectivation par la fable, dans les lettres de</i> <i>Madame de Sévigné</i>	307
<i>Naïveté des Fables : croire ce que le fabuliste dit</i>	313
CHAPITRE 9 : « PHILOMÈLE ET PROGNÉ » OU LA « MÉMOIRE ÉLÉGIAQUE » DES FABLES	319
9.1 – Se souvenir du mythe (1) : le chant plaintif de Philomèle	321
<i>Temps du mythe, temps de la fable</i>	321
<i>La « mission thérapeutique » de Progné : une consolation ?</i>	323
<i>Une morale donnée à « sentir » / une morale : donner à sentir</i>	325
9.2 – Se souvenir du mythe (2) : amener au chant, créer un « souvenir » nouveau	328
<i>Usages et styles de transmission du mythe</i>	328
<i>Une série de différends</i>	331
<i>Scène juridique, scène poétique</i>	336
 QUATRIÈME PARTIE :	
RÉCEPTION DES PLAINTES ET JUSTICE DES FABLES	341
 CHAPITRE 10 : QUI PLAINDRE ?	
<i>UNE PREMIÈRE TYPOLOGIE DES PLAINTES DANS LES FABLES</i>	342
10.1 – La cigale de « La Cigale et la Fourmi » est-elle pitoyable ?	342
10.2 – La leçon des plaintes importunes de la dernière fable des Fables	358
CHAPITRE 11 : PLAINTES IMPORTUNES : DES PLAINTES « À ROMPRE LA TÊTE »	364
11.1 – « L'Âne et ses Maîtres » : une fable de l'importunité des plaintes	367
<i>L'âne orateur</i>	369
<i>Le risque de la plainte</i>	374
<i>Corpus des plaintes importunes</i>	377
11.2 – La plainte comme vain discours	381
<i>Du « malheur des Grands »</i>	381
<i>Reprocher tout le mal...</i>	384
<i>...S'attribuer tout le mérite</i>	386
<i>Vertus de l'absence de plainte</i>	388
11.3 – Plaintes jalouses	392
<i>Le « style jaloux » du « Paon se plaignant à Junon »</i>	393

<i>Comparaisons désavantageuses</i>	399
<i>Comparaisons avantageuses : une compassion importune</i>	409
<i>La mise à l'épreuve des plaintes</i>	413
11.4 – « La Mort et le Mourant » : une plainte scandaleuse.....	417
<i>Apprendre à mourir ?</i>	418
<i>Plainte du vieillard, plainte de la Mort</i>	421
<i>Se comparer et plaindre : une éthique de la fable</i>	425
11.5 – Plaintes inutiles : la morale des <i>Fables</i> à l'épreuve de la mort.....	427
<i>Plaintes inutiles</i>	427
<i>« Le Cochon, la Chèvre et le Mouton » : les cris inutiles de Dom Pourceau</i>	429
<i>« Apprendre à vivre » : problèmes d'exemplarité</i>	432
<i>Des effets de la plainte sur la morale de la fable</i>	436
<i>Rhétorique de l'inadapté</i>	439
<i>Quelle mesure pour la plainte ?</i>	441
CHAPITRE 12 : LES GRANDS PROCÈS DES <i>FABLES</i>	444
12.1 – Force, justice, force.....	447
<i>Des forces inégales</i>	447
<i>Des « formes » de procès</i>	450
<i>« Comédies juridiques »</i>	454
12.2 – Plaintes de forts, plaintes de faibles.....	459
<i>« Haro » sur les plus faibles</i>	460
<i>La parrêsia : une « plainte un peu trop sincère »</i>	464
12.3 – Que fait le fabuliste ?.....	470
<i>Constater, critiquer, rêver</i>	470
<i>Des lois injustes ?</i>	474
<i>« S'étrangler en croquant l'agneau » : lectures ironiques</i>	480
CHAPITRE 13 : SCÈNE JUDICIAIRE, SCÈNE D'ÉCRITURE.....	487
13.1 – La mésestante : entendre et ne pas entendre ce que dit.....	488
<i>La Fontaine « classificateur de preuves »</i>	496
13.2 – Le différend : plaignants et victimes.....	498
<i>Convoquer le différend pour « récuser le tribunal »</i>	500
<i>« Comment enchaîner » ?</i>	505
<i>Traduire dans le langage de l'autre</i>	516
<i>Tribunal juridique et tribunal cognitif</i>	518

CHAPITRE 14 : VERS UNE THÉORIE DE LA NAÏVETÉ	522
14.1 – La tristesse, un possible des <i>Fables</i>	522
<i>Lecteurs attendris</i>	522
<i>D'une pratique créatrice de la théorie littéraire</i>	526
« <i>Les Animaux périr !</i> » : <i>une plainte contre l'humanité dans les Fables</i>	528
14.2 – Une morale poétique de la faiblesse	537
<i>La scène naïve des Fables</i>	537
<i>L'« enfance » des Fables</i>	541
<i>La pitié sans conditions du fabuliste</i>	544
<i>Le monde sensible des Fables</i>	548
CONCLUSION	555
BIBLIOGRAPHIE	559
ANNEXES	583

Les trois éditions modernes des œuvres de La Fontaine que nous citons le plus souvent apparaîtront en notes de bas de page sous les abréviations suivantes :

OC : Jean de La Fontaine, *Œuvres complètes*, t. I, Jean-Pierre Collinet (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991. Contient les *Fables* et les *Contes*.

Fables, Marc Fumaroli (éd.) : Jean de La Fontaine, *Fables choisies et mises en vers*, Marc Fumaroli (éd.), Paris, Imprimerie nationale, coll. « La Salamandre », 1985 ; rééd. Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1995.

OD : Jean de La Fontaine, *Œuvres diverses*, Pierre Clarac (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958.

Nous avons fait le choix de moderniser l'orthographe des textes français de l'Ancien Régime pour en faciliter la lecture, à l'exception des termes que Jean-Pierre Collinet, Marc Fumaroli et Pierre Clarac ont eux-mêmes choisi de ne pas moderniser dans leurs éditions des œuvres de La Fontaine.

Introduction

On ne doute pas des affinités de la plainte et de la poésie, ni de la pertinence de la prendre pour objet d'une réflexion littéraire. L'identification de la poésie à un lyrisme douloureux, qu'illustre un vers plaintif d'Alfred de Musset (« Les plus désespérés sont les chants les plus beaux¹ »), nous renvoie spontanément au contexte historique et littéraire du romantisme. Mais l'union de la plainte et de la poésie lui est bien antérieure. Son origine se situe aux confins du mythe. Le chant plaintif d'Orphée attendrit les Enfers ; Philomèle, changée en rossignol, chante inlassablement et mélodieusement la violence d'un crime et la douleur d'une perte² : deux figures, l'une masculine, l'autre féminine, non seulement de la plainte poétique, mais encore de la poésie elle-même. À leur suite, héros et héroïnes de tragédie, amants et amantes d'élégie, pour ne citer que les figures les plus attendues de la plainte poétique, se plaignent en vers. Ainsi la plainte ne s'exprimerait pas « par le biais » de la poésie, mais leur parenté serait plus profonde : tenant, d'une part, de la musique, du chant, de l'inarticulé ; d'autre part, du domaine du malheur et de l'infortune.

Notre réflexion, qui prend la plainte *littéraire* pour objet, se propose de déplacer les termes du débat sur les liens entre plainte et poésie. Elle ne vise donc pas à confirmer ou à infirmer ce lien, ni seulement à en préciser les modalités. En attirant l'attention moins sur une forme – en gros, le vers, même si la poésie ne s'y est jamais entièrement identifiée – que sur une qualité d'emblée polémique et instable, la littéarité, elle cherche à rappeler, pour commencer, l'absence d'accord stable sur le « poétique » lui-même. En outre, l'accent mis sur le « littéraire » n'ouvre pas seulement les horizons les plus vastes que puissent se donner les études littéraires (qu'est-ce que la littérature ? « La » littérature existe-t-elle, et, si oui, a-t-elle *toujours* existé ?). Il entre en tension avec certaines exigences spécifiques à la plainte elle-même : exigences de vérité et de sincérité, de justice et de justesse, qui ne peuvent se poser pour les plaintes littéraires dans les mêmes termes que pour les plaintes énoncées hors de la littérature.

Le qualificatif de « littéraire », en effet, complique l'identification du référent et de l'origine de la plainte. Par rapport à quels « faits » vérifiera-t-on que la plainte littéraire dit *vrai* ? À quelle intériorité rapportera-t-on l'évaluation de sa *sincérité*, et, plus précisément, la

¹ Alfred de Musset, *La Nuit de Mai* [1835], dans *Poésies complètes*, Maurice Allem (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 308.

² L'histoire de Philomèle figure, entre autres, au chant VI des *Métamorphoses* d'Ovide.

juste mesure de l'écart entre l'émotion « intérieure » et son expression ? La plainte déplorative, les pleurs et les gémissements, sont souvent réputés inefficaces, inutiles : la plainte littéraire risque de l'être doublement, d'après le jugement qui oppose communément plainte *et* littérature à l'action véritable. Conformément aux buts que poursuit la plainte, la plainte littéraire explore le type spécifique de justice, de consolation, de soin ou de réparation que la littérature pourrait accomplir. Si l'un des traits définitoires de l'œuvre littéraire, enfin, est de traverser le temps, à quelle douleur, à quel procès la plainte *littéraire* fera-t-elle franchir les siècles, et comment garantira-t-elle alors la permanence – ou le renouvellement – de ses effets ? Évalués depuis le régime de la littérarité, la pragmatique de la plainte et les critères de sa recevabilité se troublent.

Plainte et littérature lancent un défi à la critique : celui de décrire les plaintes sans en écraser les effets, mais aussi, de manière plus inattendue, de faire des choix de relance qui actualiseront ou, au contraire, neutraliseront ces effets dans le temps et jusqu'à nous ; ce qui revient, peut-être, pour la critique, non seulement à se prononcer sur la qualité (encore) littéraire (ou non) de ces plaintes, mais encore, à *intervenir* dans ce processus de qualification.

On aura compris qu'un objet tel que la plainte littéraire exige du chercheur qu'il retourne incessamment le miroir vers lui. Il ne peut ni ne doit se soustraire à l'épreuve indissociablement éthique et esthétique à laquelle la plainte littéraire soumet son lecteur. Or, sur un plan théorique, sinon épistémologique, l'enquête sur la plainte littéraire contient une contradiction passionnante. La plainte demande à être crue : elle réclame l'adhésion et suscite l'émotion. Tout soupçon à son endroit en annule les effets. La réflexion critique, quant à elle, naît le plus souvent d'une sorte de bon usage du soupçon¹. Elle ne se satisfait pas d'évidences et ne peut, ne doit pas se passer de preuves ; la distance à son objet, enfin, garantit la rigueur du chercheur.

Cette tension sera au cœur de notre travail, non pas comme un défaut en attente d'être corrigé au fil des pages, mais comme une incitation permanente à se demander comment une réflexion littéraire peut construire le plus rigoureusement possible des objets par lesquels elle *décide* pourtant de se laisser affecter – pour des raisons qu'une démarche savante peut juger recevables.

¹ C'est ce que rappelle Jean-Claude Passeron dans un entretien, contre un usage plus disqualifiant du terme « soupçon ». Jean-Claude Passeron, « Un itinéraire de sociologue », dans « Du Bon Usage de la Sociologie. Pavane pour Jean-Claude Passeron », *Revue européenne des sciences sociales*, n°103, 1996, p. 311. Voir : Partie I, chapitre 2 de ce travail.

À cet égard, les *Fables choisies et mises en vers* de Jean de La Fontaine constituent un cas hors du commun. « Tous [s’y] plaignent¹ » : nous donnerons la typologie précise des « placets », « procès » et confidences mélancoliques qu’elles donnent à entendre dans la suite de ce travail. Les *Fables* ont connu et connaissent une postérité hors du commun. Elles font l’objet d’une transmission critique et scolaire ininterrompue depuis leur parution. Parce qu’elles s’adressent, pour une part, à un destinataire enfant, elles programment une forme de « naïveté » chez leur lecteur, qui diffère de l’illusion consentie que réclame la lecture de tout texte de fiction. Notre hypothèse est que ces deux qualités, la capacité des *Fables* à traverser le temps et leur « puérilité² », dépendent en partie des plaintes qu’elles font résonner ; et que de ces qualités dépend, réciproquement, l’actualisation des effets proprement littéraires de ces plaintes. C’est ce que ce travail espère montrer, en partant de notre présent, c’est-à-dire du contexte de notre propre lecture des *Fables*.

Une ère des plaintes ?

Ces dernières années ont vu naître et se multiplier des scènes de plainte inédites³. Selon qu’il est considéré de manière positive ou péjorative, ce phénomène est décrit comme une « libération de la parole des victimes », frayant des voies nouvelles, individuelles et collectives, de réparation des souffrances et des préjudices subis, ou comme le symptôme inquiétant d’une moralisation ou d’une « victimisation⁴ » de la société, s’imposant au prix d’un contournement des voies propres à la justice. Entre ces deux positions antagonistes, ici sommairement résumées, il existe de nombreuses nuances d’espoir, d’inquiétude et de désaccord, qui nourrissent de vifs débats sur la plainte : sur les types de sujet qu’elle promet ; sur les types de collectif qu’elle assemble. De ce débat, les sciences humaines se sont déjà emparées ; de même que, ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, la littérature elle-même, et la réflexion sur la littérature⁵.

¹ Nous reprenons l’expression « [t]ous se plaignent » à Pascal, pour qui ce concert de plaintes est la preuve de la misère de l’homme sans Dieu. Blaise Pascal, « Le Souverain Bien », dans *Pensées* [1670], fragment 138, *Œuvres complètes*, Michel le Guern (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 591.

² Telle que la désigne Patrick Dandrey dans « Sur la “puérilité” des *Fables* », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°29, 2018.

³ Le mouvement « #MeToo », pour ne donner qu’un seul exemple – mais un exemple qui coïncide chronologiquement très exactement avec le début de ce travail.

⁴ Michel Wieviorka, « L’émergence des victimes », *Sphera Pública*, Murcia, n°3, 2003, p. 29.

⁵ Plusieurs exemples contemporains de notre réflexion : *Le Consentement*, de Vanessa Springora, dont on peut citer cet extrait, particulièrement significatif par rapport à notre propos : « Ce qui a changé aujourd’hui, et dont se plaignent, en fustigeant le puritanisme ambiant, des types comme [Gabriel Matzneff] et ses défenseurs, c’est qu’après la libération des mœurs, la parole des victimes, elle aussi, soit en train de se libérer. » Vanessa Springora, *Le Consentement*, Paris, Grasset, 2020, p. 244. Autre exemple, le roman de Virginie Despentes *Cher Connard* met

Le contexte que nous venons d’esquisser, polémique et pressant, a nourri et exacerbé nos préoccupations face aux œuvres littéraires du passé – à plus forte raison parce que, *littéraires*, nous ne les avons pas considérées comme des documents coupés de notre présent, mais comme susceptibles d’avoir des effets jusqu’à nous. À cet égard, le choix de la littérature du XVII^e siècle est volontaire et assumé : l’intérêt contemporain pour la plainte rencontre deux problématiques qui traversent les œuvres du XVII^e siècle : celle de l’articulation de la sphère publique et de la sphère privée, et celle du type de subjectivation qu’offre la littérature face à l’expérience intime de la souffrance.

Avant d’y revenir, il nous paraît nécessaire, conformément au trajet du présent vers le passé que nous venons d’initier, de donner une idée des essais de synthèse auxquels ce « présent » de notre réflexion a déjà donné lieu.

D’après Michel Wieviorka, le monde contemporain serait entré, depuis la fin du XIX^e siècle et surtout dans la seconde moitié du XX^e siècle, dans une « ère des victimes¹ ». Michel Wieviorka caractérise celle-ci par sa « sensibilité au point de vue des victimes² », c’est-à-dire aux conséquences de la violence sur les victimes, au-delà de la seule réparation prise en charge par l’État, plutôt tourné vers la punition des coupables. En termes judiciaires, l’intérêt se serait déplacé du « pénal » au « civil ». Michel Wieviorka précise que, si ce phénomène tend à valoriser la sphère privée, le domaine des affects et de la subjectivité, il a également des conséquences sur la sphère publique : il fait naître de nouveaux sujets collectifs et, plus généralement, il déplace la définition même « des frontières entre espace public et espace privé³ », notamment en rendant visibles et audibles sur la scène publique des acteurs qui ne l’étaient pas jusque-là.

Cette entrée de la victime, et donc de la plainte, dans l’espace public ne se fait pas sans susciter des critiques, par exemple chez Robert Hughes, dans un ouvrage au titre significatif : *The Culture of Complaint. The Fraying of America*⁴. L’image de l’« effilochage » (« *fraying* ») dit le risque pour le « tissu » social de se détendre et de se défaire, notamment

en scène une femme qui dénonce en ligne le harcèlement dont elle a été la victime : les autres personnages du roman, de forme épistolaire, discutent des modalités et du bien-fondé d’une telle plainte, publiée sur les réseaux sociaux. Virginie Despentes, *Cher Connard*, Paris, Grasset, 2022. Du côté de la théorie littéraire, voir Hélène Merlin-Kajman, *La Littérature à l’heure de #MeToo*, Paris, Ithaque, 2020. Hélène Merlin-Kajman montre comment le récit autobiographique de Springora a pu être « utilisé comme document judiciaire, *quasi-plainte*, même si l’autrice n’a pas elle-même porté plainte contre Matzneff », p. 94, nous soulignons.

¹ Michel Wieviorka, « L’émergence des victimes », art. cit., p. 28.

² *Ibid.*, p. 23.

³ *Ibid.*, p. 31.

⁴ Robert Hughes, *The Culture of Complaint. The Fraying of America*, New York, Oxford University Press, 1993. On peut traduire ainsi le titre : *La Culture de la plainte. L’effilochage de l’Amérique*.

sous l'effet d'une lutte de pouvoir dont les plaintes seraient, d'après Robert Hughes, l'instrument¹. Mais cette image est aussi porteuse d'un jugement moral et politique sur la plainte. Celle-ci apparaît comme ce qui rend *lâche*, ce qui affaiblit et amollit. Robert Hughes parle ainsi de la création, en Amérique, d'une « culture *infantilisée* de la plainte² ». Cette défiance à l'égard de la plainte, considérée comme un facteur de déliaison du collectif, est loin d'être nouvelle – pas plus que ne l'est le fait que cette défiance s'exprime elle-même, comme chez Robert Hughes, sous la forme d'une plainte. La suite de ce travail montrera à quel point cette perspective est en réalité ancienne et comment les auteurs du XVII^e siècle, en particulier, dans le sillage de Montaigne, en font un objet de réflexion dans leurs œuvres.

Cette nouvelle « condition de victime³ », Didier Fassin et Richard Rechtman ont précisément choisi d'en faire l'histoire en lui donnant la forme de la levée progressive d'un *souçon* : celui qui, jusqu'à la seconde moitié du XX^e siècle, aurait pesé sur la véridicité et la sincérité des plaintes de personnes exposées à la violence. Dans *L'Empire du traumatisme : enquête sur la condition de victime*, ils analysent comment ce passage d'un « régime de véridiction » à un autre, le premier dans lequel la plainte « provoquait la suspicion », le second dans lequel elle « vaut [...] pour preuve »⁴, se serait opéré par le biais de la notion de « traumatisme » : pas seulement comme reconnaissance d'un fait médical, d'une « blessure » psychique causée par un événement traumatisant, mais, plus largement, comme « nouveau langage de l'événement⁵ », c'est-à-dire comme langage du *malheur* dans les sociétés contemporaines. Leur vaste enquête anthropologique fait ainsi d'une aptitude à la plainte, mais aussi d'une aptitude à recevoir la plainte, rien de moins que le centre d'une révolution des sensibilités et des valeurs, le signe et la conséquence d'une « reconfiguration de l'économie morale contemporaine⁶ ».

Le tournant anthropologique qui vient d'être décrit se fait sentir depuis longtemps dans l'écriture de l'histoire, d'une manière qui n'a pas été sans modifier, à son échelle, les valeurs associées à la plainte. L'histoire contemporaine privilégie, en effet, « la vision des vaincus⁷ » : elle n'est plus la mise en récit d'une marche vers le progrès, moins encore une manière d'épopée

¹ D'après lui « [t]out le monde [...] cherche à être une victime, car se plaindre donne du pouvoir ». Résumé de Michel Wieviorka, art. cit., p. 33.

² Robert Hughes, *The Culture of Complaint. The Fraying of America*, op. cit., p. 10. Traduction de Michel Wieviorka. Nous soulignons.

³ D'après le titre de l'ouvrage de Didier Fassin et Richard Rechtman, *L'Empire du traumatisme : enquête sur la condition de victime*, Paris, Flammarion, 2007.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁷ Référence au titre de l'ouvrage de Nathan Wachtel *La Vision des vaincus : les Indiens du Pérou devant la Conquête espagnole, 1530-1570*, Paris, Gallimard, 1971.

nationale, mais un récit des luttes pour l'émancipation, et un effort de compréhension et de mémoire des tragédies collectives qui la scandent. Dans son article « La plainte dans l'histoire romantique. Puissances de l'élégiaque », Paule Petitier a souligné « [l']attention à la plainte¹ » qui caractérisait déjà l'écriture romantique de l'histoire, une écriture qu'elle qualifie d'« élégiaque », parce qu'elle met l'accent sur les pertes et vient « témoigner du côté sombre de l'évolution historique² ». Plus récemment, Reinhardt Koselleck annonçait une « historiographie des vaincus³ ». Dans leur ouvrage, Didier Fassin et Richard Rechtman abondent dans son sens en affirmant que « [n]otre rapport à l'histoire est désormais tragique⁴ ».

Dans un second temps la réflexion sur la plainte impose de considérer les raisons pour lesquelles elle paraît toujours entourée de défiance, défiance sur laquelle une recherche sur la plainte, fût-elle de littérature, semble devoir se prononcer elle-même, voire dont elle devrait faire le centre de sa réflexion. C'est que la plainte *réclame*. Quel que soit le degré d'intentionnalité que l'on prête à celui qui se plaint, aussitôt que la plainte se trouve adressée ou même entendue, elle prétend émouvoir ; elle attire l'attention sur le cas du plaignant ou du plaignant ; elle demande qu'un changement soit opéré dans la situation présente. Didier Fassin et Richard Rechtman donnent les exemples du « soldat blessé » et de « l'ouvrier accidenté »⁵ : en se plaignant, l'un demande à quitter le combat, l'autre à obtenir une indemnisation. C'est la plainte judiciaire qui exemplifie le mieux cet aspect de la plainte : le plaignant s'appuie sur un droit, voire fait valoir un droit inédit afin d'obtenir justice.

Le cas particulier de la plainte judiciaire invite à rappeler ces deux acceptions de la plainte que résument les syntagmes « se plaindre » et « porter plainte ». Chez Didier Fassin et Richard Rechtman, ces deux acceptions se croisent et parfois se mêlent : le traumatisme « transform[e] et légitim[e] à la fois les *souffrances* et les *plaintes*⁶ » ; il « établit la *justesse* des plaintes et la *justice* des causes⁷ ». Dans la première citation, la plainte doit être entendue dans son sens judiciaire, dans la seconde, dans son sens déploratif. C'est toute la difficulté propre à la plainte : l'articulation ou l'ajointement des ordres du malheur et de la justice, qui ne sont, bien évidemment, pas sans liens l'un avec l'autre.

¹ Paule Petitier, « La plainte dans l'histoire romantique. Puissances de l'élégiaque », *Romantisme*, n°196, 2022, p. 85.

² *Ibid.*, p. 86.

³ Reinhardt Koselleck, *L'Expérience de l'histoire*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1997, p. 37.

⁴ *L'Empire du traumatisme : enquête sur la condition de victime*, *op. cit.*, p. 404.

⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁶ *Ibid.*, p. 39. Nous soulignons.

⁷ *Ibid.*, p. 417. Nous soulignons.

Le *Dictionnaire de l'Académie* et le *Trésor de la Langue Française* rendent compte de cette double, voire de cette triple acception de la plainte :

Dictionnaire de l'Académie française (édition actuelle)

Plainte, nom féminin : 1. Gémissement, lamentation exprimant la douleur ou la peine. [...]
2. Formulation d'un grief, d'un reproche, d'un mécontentement à l'égard de quelqu'un ou de quelque chose. [...]
Droit. Action de porter à la connaissance d'une autorité compétente le tort qu'a subi la victime d'une infraction ; la déclaration de ce tort elle-même. [...]

Trésor de la Langue Française informatisé (1994)

Plainte, subst. fém.

A. – Expression de la douleur d'un être humain.

1. Expression de la peine, de la douleur par des cris, des gémissements. [...]

B. Expression de mécontentement par des paroles, des écrits. [...]

DR – Acte par lequel une personne, qui s'en prétend victime, porte une infraction (à la loi pénale) à la connaissance de la Justice afin de mettre en mouvement l'action publique.

La plainte se présente comme l'expression d'un malheur, celle d'un mécontentement, et comme un acte judiciaire. Elle touche à des domaines affectifs contrastés : tristesse et colère. Du gémissement au dépôt de plainte, on passe apparemment de l'acte le plus spontané, le plus « naturel », au plus intentionnel ; mais aussi de formes non linguistiques, ou à peine, telles que les larmes, au discours très réglé de la justice. Ces définitions, enfin, ne postulent pas une même agentivité du sujet de la plainte : dans un cas, c'est la passivité de l'être souffrant à qui les signes de sa douleur paraissent échapper qui est suggérée ; dans l'autre, la volonté du plaignant qui porte sa cause devant un tribunal.

La plainte se déplace ainsi d'une scène privée, qui aurait pour lieu l'intériorité même du sujet, à une scène publique et même institutionnelle. Il y a toujours, cependant, *publication* : la plainte est ce qui peut se voir, s'entendre ou se déchiffrer depuis l'extérieur, être reçu ou jugé irrecevable, émouvoir ou laisser indifférent celui à qui elle s'adresse ou qui en est le spectateur inopiné.

À ce large spectre de la plainte correspond, si l'on peut dire, un aussi large spectre de la défiance. Trois soupçons principaux pèsent sur elle, non exclusifs les uns des autres.

La plainte est soupçonnée d'être une rhétorique. L'évaluation porte alors sur l'intention de celui qui se plaint : consciemment ou inconsciemment, celui-ci mettrait sa plainte au service

d'un intérêt, l'apparentant alors à une *stratégie*. Le deuxième soupçon qui pèse sur elle s'apparente à un mépris. La plainte apparaît comme le symptôme d'un défaut moral : celui qui se plaint révèle sa faiblesse ou sa lâcheté – par exemple, le soldat qui refuse de retourner au combat. La spécificité de ce soupçon est qu'il s'exerce également sur l'instance de *réception* de la plainte, quoiqu'il change alors de forme. La plainte, en effet, se présente alors comme une épreuve esthétique et éthique, une épreuve de « sensibilité » pour celui qui la reçoit. S'en défier sur ce registre-là, c'est privilégier l'indifférence sur la pitié, l'impassibilité sur la compassion. À ce titre, la plainte s'apparente à une épreuve d'humanité.

Le dernier soupçon qui s'exerce sur la plainte est relatif à une certaine définition des émotions. Si l'on considère, en effet, que l'émotion précède, ou, du moins, est distincte de sa manifestation extérieure, notamment sous sa forme langagière, comme c'est communément le cas, il existe un écart infranchissable entre la douleur et la plainte. Ce qu'évalue alors celui qui se défie de la plainte tient à cet écart, supposé excessif dans la plainte : « trop » éclatante, la plainte sera jugée peu sincère, ou signe d'une trop grande sensibilité. Mais l'excès inverse peut également être soumis à un déchiffrement moral : très ou trop sobre, la plainte dit le courage, la constance de celui qui endure la souffrance de façon contenue, mais elle peut aussi signaler une impassibilité face à sa propre douleur comme à celle d'autrui.

On commence à voir les défis passionnants que la plainte lance aux études littéraires. Si la plainte est l'expression d'une émotion dont elle découle et qu'elle n'épuise pas, la plainte littéraire redouble cet écart, ou creuse un écart d'une autre nature : entre l'émotion et sa manifestation, et entre cette manifestation commune et sa mise en forme esthétique. Où situer alors l'origine de cette émotion ? Dans quel langage se traduirait-elle *d'abord*, avant d'être « mise en forme » ? Ces questions nécessitent de se prononcer sur la nature du sujet qui engage son émotion dans une plainte, sur le type de relance que lui imprime éventuellement son accession à la voix littéraire, et donc aussi bien sur les relations de la littérature à la réalité et au langage ordinaire.

Bref, les questions de la vérité, de la sincérité et de l'authenticité ne peuvent se poser à la plainte littéraire comme elles se posent à la plainte hors de la littérature – ce qui ne signifie pas pour autant qu'il conviendrait de les évacuer en rendant, par exemple, la littérature à sa pureté formelle ou à son autoréférentialité. Disons simplement, pour commencer, qu'il ne pourra s'agir ici d'évaluer en littérature ni la même justesse – au sens quasi musical du terme – ni la même justice que dans la vie ordinaire, dans les prétoires ou sur les réseaux sociaux.

Étudier la plainte

Comme manifestation de la vie affective, la plainte appartient aux objets d'étude de l'histoire des émotions que Lucien Febvre appelait de ses vœux dès 1941. Dans un article bien connu, il assignait les émotions à leur historicité, contre l'idée commune qu'il n'y aurait rien « de plus rigoureusement individuel, [...] de plus personnel qu'une émotion¹ ». Pour reconstituer la couleur affective des sociétés d'autrefois, il pointait alors la littérature comme ressource pour l'histoire, avec toutefois cette précision fondamentale quant aux usages possibles des œuvres dont lui importaient :

[...] non seulement l'enregistrement par [la littérature], l'enregistrement que nous lui devons, des nuances de sensibilité qui séparent les unes des autres les époques, et plus précisément les générations – mais l'étude de la façon même dont elle crée, et répand ensuite telle forme de sentiment parmi des masses dont il y a lieu d'ailleurs d'évaluer avec précision l'importance².

Par cette précision, Febvre se montrait attentif au rôle créateur, actif, « en avant d'elles³ » des œuvres littéraires, et mettait en garde l'historien contre la tentation de les considérer comme un reflet ou un « enregistrement » du passé. Dans le même article, Febvre invite à la prudence vis-à-vis d'une périodisation trop simpliste des manifestations de la vie affective, en donnant l'exemple du XVIII^e siècle, souvent considéré comme « époque triomphale de la sensibilité reine⁴ ». Cette précaution de méthode nous invite à notre tour à ne pas postuler, au seuil de cette réflexion, un XVII^e siècle lui-même tout entier favorable ou défavorable à la plainte.

L'intérêt pour les émotions en histoire n'est plus neuf, mais il demeure d'actualité. Dans un article récent, Quentin Deluermoz et Hervé Mazurel rappellent que les affects « relèvent à la fois de l'intimité la plus cachée et de l'histoire la plus collective⁵ », tout en détaillant les raisons de la méfiance persistante qui pèse sur toute histoire de la vie affective, à commencer

¹ Lucien Febvre, « La sensibilité et l'histoire : Comment reconstituer la vie affective d'autrefois ? », *Annales d'histoire sociale (1939-1941)*, t. 3, n°1/2, 1941.

² *Ibid.*, p. 16.

³ Selon l'expression de Jean Starobinski : « Certes, il est bon de connaître l'histoire "intérieure" qui précède l'œuvre, si l'on veut pouvoir déchiffrer la visée de l'œuvre. Mais les grandes œuvres littéraires manifestent si fortement leur visée, leur axe intentionnel, qu'il suffit de savoir les lire, en prêtant attention aux significations dont elles sont gorgées. Leur sens est *en avant d'elles*, parce qu'il est tout entier en elles. » Jean Starobinski, « Psychanalyse et connaissance littéraire », dans *La Relation critique* [1970], Paris, Gallimard, 2001, p. 321. Nous soulignons.

⁴ Lucien Febvre produit un « réquisitoire » de l'époque « contre [la] sensibilité larmoyante et débordante » qu'on lui attribue volontiers. Art. cit., p. 17.

⁵ Quentin Deluermoz et Hervé Mazurel, « L'histoire des sensibilités : un territoire-limite ? », dans *Critical Hermeneutics*, n°3, 2019, p. 128.

par son apparente labilité « face aux enjeux soi-disant plus solides d'une étude des organisations sociales ou des seules relations de pouvoir¹ ». Il nous semble, à vrai dire, que cette méfiance a caractérisé, voire caractérise encore les études littéraires, plus promptes, peut-être, à dévoiler les intérêts et les enjeux de pouvoir dans les textes qu'à prendre au sérieux les affects – ou les « passions », pour emprunter une catégorie plus propre au XVII^e siècle – dont ils témoignent. Prendre la plainte pour objet, on le verra, c'est donc d'emblée expliciter, interroger et récuser en partie ce tropisme critique.

Un ouvrage paru en 2008 répond aux exigences définies par Lucien Febvre, en même temps qu'il précise les aménagements qu'une étude de la plainte appelle plus particulièrement. Les études réunies par Florence Alazard dans *La Plainte à la Renaissance* examinent l'historicité de la plainte et des pratiques qui l'encadrent, ce qui suppose de tenir compte de sa double nature, « plainte qui déplore et plainte qui accuse », et, par conséquent, de l'inscrire dans une histoire résolument « polyvalente » et multidisciplinaire².

Dans son article liminaire, Florence Alazard commence par constater la mauvaise image dont souffrirait la plainte au tout début des années 2000 : « la plainte n'a pas bonne presse et on en n'use pas (plus) comme d'un outil pertinent ni pour décrire le monde et l'expliquer ni pour agir sur lui³ ». Il y a à peine quinze ans, en somme, la défiance de Robert Hughes était encore hégémonique – et jusque dans nos disciplines. Florence Alazard en était d'autant plus entraînée à envisager que la « dépréciation de la plainte » daterait de « la naissance de la plainte elle-même »⁴. Pour illustrer cette charge négative de la plainte, elle convoque la définition qu'en donne François Roustang dans *La Fin de la plainte* quelques années plus tôt :

[...] qu'est-ce que la plainte ? Manifestation d'une peine ou d'une souffrance, elle se caractérise par un excès à leur égard. Selon La Fontaine, « la douleur est toujours moins forte que la plainte » ou, selon Diderot, « la plainte surfait toujours un peu les afflictions ». À travers ses dires, elle s'écarte de ce qui est ressenti, elle y est infidèle, elle y ajoute quelque chose de son cru. Au lieu d'être une pure transposition vers le dehors, à la manière d'un abcès qui cherche à se vider, elle exagère et se détache de son origine. Elle devient un artifice. Elle ne respecte pas la juste douleur et la juste peine, elle les entoure d'un surcroît⁵.

¹ *Ibid.*, p. 126.

² *La Plainte à la Renaissance : journées d'études des 16 et 17 novembre 2005*, Florence Alazard (dir.), Paris, Honoré Champion, 2008, quatrième de couverture.

³ Florence Alazard, « La Renaissance, une civilisation de la plainte ? », dans *La Plainte à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 8.

⁴ *Ibidem*.

⁵ François Roustang, *La Fin de la plainte*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 9.

Dans cette définition, François Roustang postule l'existence d'une émotion distincte de sa manifestation, et qui pourrait donc faire l'objet d'une manifestation « pure » « vers le dehors ». Or, l'écart qu'il décrit comme propre à la plainte va toujours dans le sens d'un excès : François Roustang laisse donc de côté la possibilité d'un *défaut* de plainte. Surtout, il nous faut souligner, au seuil de ce travail, qu'il enrôle La Fontaine au service d'une défiance ironique et comique à l'égard de la plainte, en citant la maxime qui figure dans la fable « La Matrone d'Éphèse » (XII, 26, v. 37) : il présente donc le fabuliste comme n'étant pas la *dupe* de cette plainte et invitant le lecteur à ne pas l'être à son tour. C'est là une lecture fréquente des *Fables*, qui décrit la relation entre le fabuliste et le lecteur avant tout comme une relation de complicité ou de connivence, le premier invitant le second à partager son esprit de finesse et à percevoir son sourire derrière les plaintes de ses personnages : nous en tiendrons compte dans notre réflexion.

Attirant l'attention sur la diversité des appropriations et des pratiques entourant la plainte à la Renaissance, Florence Alazard précise que l'enquête conduite dans l'ouvrage ne prétend pas identifier « des moments plus ou moins plaintifs de l'histoire¹ ». Elle met en garde contre une histoire des émotions qui « souvent bégaye² » quand elle veut ignorer la coexistence, à chaque époque, de larmes valorisées et de larmes dévalorisées. Or, ce n'est pas le XVIII^e siècle « sensible » qu'elle convoque alors, mais des études sur le développement des écritures de soi qui suggèrent un XVII^e siècle plus enclin à la plainte que le XVI^e siècle³. Tantôt seuil d'une sensibilité nouvelle où le rapport à soi ouvrirait un espace à la plainte déplorative, tantôt préjugé hostile à la plainte par contraste avec le siècle suivant, le XVII^e siècle n'exprime et n'accueille que les plaintes que veut bien lui reconnaître l'historien ou le critique. Nous verrons si l'étude d'une œuvre à cet égard cruciale pour cette période n'instille pas quelques nuances dans ces tableaux historiques.

Ce que révèle surtout l'introduction de Florence Alazard, c'est qu'une histoire de la plainte ne peut strictement s'inscrire dans le cadre d'une histoire des émotions. D'abord, en raison de la double nature intrinsèque de la plainte : *La Plainte à la Renaissance* s'affronte en effet à cette double nature, puisque l'ouvrage considère à la fois la « dimension sonore de la plainte » et sa « version juridique et/ou politique »⁴, et qu'il tente de penser leur possible articulation. Les objets analysés dans les diverses contributions vont ainsi des larmes aux cahiers de doléance, ou de la plainte poétique à la plainte comme instrument essentiel de la

¹ Florence Alazard, « La Renaissance, une civilisation de la plainte ? », art. cit., p. 12.

² *Ibid.*, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ *Ibid.*, p. 28.

communication entre le prince et ses sujets, où le bon prince se définit par sa « capacité à répondre à la juste et bonne plainte¹ ». Par ailleurs, il est significatif que l'introduction de Florence Alazard s'ouvre sur une plainte poétique de Louis Aragon². *La Plainte à la Renaissance*, étude historique de la plainte, en souligne d'emblée l'importance avant tout poétique. Comme y invitait Febvre, Florence Alazard convoque d'abord des plaintes poétiques, notamment celles de Du Bellay et de Ronsard, comme autant de « documents autoris[ant] à penser la Renaissance à travers le prisme de la plainte³ ». Mais ce « prisme », lorsqu'il est pensé depuis la poésie, oblige à une réflexion proprement littéraire : « [a]vec la plainte, c'est donc le langage poétique lui-même qui est questionné⁴ ».

Des caractéristiques propres à la plainte entraîneraient donc l'histoire des émotions vers une histoire de la littérature, non pas seulement comme auxiliaire de l'historien, mais parce que, peut-être, ce que donnent à entendre les plaintes littéraires n'est pas la « transposition » d'une plainte qui pourrait se dire ailleurs autrement, n'a pas de référent préalable ou d'antécédent historique. Cette hypothèse complique l'évaluation de l'« écart » que Florence Alazard comme François Roustang invitent à considérer dans la plainte⁵. Elle contribue aussi à lever le soupçon qui pèse sur la plainte en littérature, de venir *en plus* d'une expression plus simple, plus spontanée, plus naturelle.

Rappelons-nous Febvre, précisément parce que son article est déjà ancien : la littérature « crée » et « répand » des « formes de sentiments ». Pour l'historien, il n'y a pas de sentiment sans une forme sociale qui en rend la perception et l'expérience possibles – et les œuvres littéraires contribuent à cette formation des intériorités. La plainte littéraire, parce que littéraire, peut renseigner au-delà des textes sur des tonalités affectives d'époque et sur un type particulier de rapport aux émotions.

Esthétique de la plainte

Les auteurs du *Dictionnaire : arts et émotions*, paru en 2015, se donnent pour ambition d'aborder les émotions sous un angle directement esthétique, en rendant compte à la fois du

¹ *Ibid.*, p. 31.

² *La Plainte pour la mort de Madame Vittoria Colonna marquise de Pescaire*, dans *Les Yeux d'Elsa*. Louis Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, t. I, Olivier Barbarant (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 776.

³ *Ibid.*, p. 17. Nous soulignons.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ « [...] il importe de penser la plainte en termes d'*écart* : écart entre le sentiment et son expression ; écart aussi entre cette expression et sa représentation dans les documents qui sont restés. » *Ibid.*, p. 34. Nous soulignons.

« pathétique des contenus » et de la « finalité pathétique »¹ de l'expérience esthétique. Le *Dictionnaire* viendrait ainsi entériner un tournant épistémologique plus général², qui, dans le domaine spécifique de l'art, tiendrait à certains égards d'une forme de retour. En effet, dans leur « Introduction », les auteurs rappellent que « [l]a théorie renaissante et classique des arts faisait [...] une place considérable aux affects³ » – allusion, entre autres, à l'importance de la théorie aristotélicienne des passions pour les poètes et poéticiens sous l'Ancien Régime. La référence à Aristote rappelle également l'union étroite des finalités esthétique et morale qui caractérise la conception de l'art à cette époque.

Plus encore, les auteurs du *Dictionnaire* présentent comme indissociables la fin d'un « paradigme formaliste tendant à tenir les émotions (à l'exception des émotions spécifiquement esthétiques) à l'écart de l'expérience des œuvres⁴ », qu'ils datent d'une trentaine d'années, et le retour de préoccupations *morales* du côté de l'art et de la réflexion sur l'art. Un tel retour mérite d'être souligné ici, en prenant garde, toutefois, de nuancer l'idée même de retour : les préoccupations morales associées à la littérature ne reviennent pas intactes du XVII^e siècle sur la scène contemporaine.

La définition de « pathétique » que donne le *Dictionnaire* met à son tour l'accent sur un écart qui serait propre aux émotions, dont nous avons montré qu'il suscitait une vigilance accrue dans le cas de la plainte. Ici, l'écart est d'emblée esthétique, puisque la définition porte sur le registre pathétique. Or, cet écart y est également évalué selon des critères éthiques : assimilé à un « *pathos* », le pathétique révélerait un écart trop grand entre une « vérité de l'expérience humaine » et sa « représentation légitime »⁵. Le soupçon naît alors d'une « manipulation⁶ ». L'échec du pathétique est donc double : échec de la *mimèsis* – le spectateur ou lecteur « n'y croit pas⁷ » – et échec éthique, puisqu'au lieu de susciter la compassion pour celui qui se plaint, le « *pathos* » provoque le rire. Cette double dimension ne nous surprendra guère. Mais elle ne laisse pas de faire naître une énigme propre à la plainte littéraire ou artistique : s'il y a risque de « manipulation », quels en seront, dans le cas d'une représentation théâtrale ou de la lecture d'une œuvre, le manipulateur et la dupe ?

¹ *Dictionnaire : arts et émotions*, Mathilde Bernard, Alexandre Gefen et Carole Talon-Hugon (dir.), Paris, Armand Colin, 2015, p. 9.

² Les auteurs de l'« Introduction » donnent les exemples de ces disciplines, qui s'intéressent maintenant aux « passions » : « psychologie, sociologie, anthropologie, histoire, sciences politiques, neurosciences etc. » *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ « Pathétique », définition de Maïté Snauwaert, *ibid.*, p. 295.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

Si nous convoquons ici la définition de « pathétique », comme aussi, dans l’orbe de la plainte, pourraient être convoquées les définitions de « colère », « élégiaque », « empathie », « éthique (approche) », « larmes », « lyrique », « pitié », « rhétorique (approche) », « trauma » ou « tristesse », c’est que le *Dictionnaire* ne propose pas de définition de la plainte. Celle-ci ne trouve sa place dans aucune de ses quatre entrées : « Émotions », « Champs artistiques », « Genres et registres », « Approches théoriques ». Une telle absence confirme le caractère fuyant et protéiforme de l’objet de notre réflexion.

Peut-être convient-il, pour l’aborder dans une perspective littéraire, de nous engager dans des sentiers moins attendus, au risque de quelques détours qui pourraient s’avérer des raccourcis. En délicatesse avec une stricte histoire des sensibilités, suspecte dans une esthétique des émotions, la plainte littéraire, comme mise en forme artistique et inventive des sentiments, appelle, nous semble-t-il, certains frayages théoriques inédits – ou, à tout le moins, un exercice vigilant des concepts et des définitions.

La plainte dans les études littéraires

À certains égards, le fait de placer la littérature du côté d’une accusation nous est apparu comme un lieu commun de notre temps, informé par des modèles déjà anciens. Nous verrons ainsi comment la tribune d’Émile Zola « J’accuse » a été convoquée comme une clé de lecture des textes poétiques qui entourèrent la chute de Nicolas Fouquet en 1661. Il y a donc bien une forme de *plainte* « contre », parfois associée à la littérature, c’est-à-dire aussi souvent que la critique traque dans toute œuvre ce qu’elle devrait dénoncer – du sens commun, des préjugés, du pouvoir, des injustices – pour illustrer une littérarité restreinte à la démythification des autres discours. Cette présomption d’irrévérence attachée à la littérature, et sensible dans des postures critiques aujourd’hui encore fréquentes, tire la plainte littéraire du côté de l’indignation, de la condamnation, du procès. Elle lui assigne une cause à plaider contre un état de fait intolérable. Elle résume ses effets à une dénonciation plus ou moins explicite et plus ou moins féroce. Rita Felski donne pour corollaire à cette propension de la critique la dominance d’une disposition interprétative spécifique, qu’elle nomme « herméneutique du soupçon ». Celle-ci se caractériserait par son « dédain [du] sens manifeste » des textes et par sa promotion d’une « sensibilité qui se réclame d’une méfiance et d’une hyper-vigilance sans compromis »¹. Se méfier des textes littéraires, et dans le meilleur des cas *avec* les textes littéraires, c’est ne pas

¹ Rita Felski, « Après le soupçon », *Transpositio* [en ligne], Sébastien Graber (trad.), 2017. URL : <https://www.transpositio.org/articles/view/apres-le-soupon>. Page consultée le 1^{er} septembre 2022.

être dupe de leurs pièges et de leurs ruses ; c'est ne pas tomber, par naïveté, sous le coup de ce qu'ils dénoncent. Appliquée à la plainte, cette herméneutique est particulièrement problématique, dans la mesure où elle interdit d'adhérer ou de croire à ce que disent les textes, au contraire d'une lecture « ordinaire » qui y invite bien plutôt ; la lecture « critique », quant à elle, ignore et dépasse les réactions spontanées du lecteur, notamment affectives.

Du point de vue de la modernité critique, la lecture « ordinaire » est non seulement anti-critique, mais aussi, à certains égards, apolitique voire acquise à la cause des pouvoirs dominants : le « soupçon » que décrit Rita Felski, en effet, est essentiellement conçu comme l'instrument d'une mise au jour escomptée des mécanismes de domination et des idéologies oppressives à l'œuvre dans et hors des textes, et donc d'une émancipation des lecteurs. Or, c'est un mode de lecture récurrent de l'œuvre de La Fontaine, et des *Fables* en particulier. Nous y reviendrons en détail dans la première partie de ce travail.

Deux articles récents proposent de faire de la plainte un outil majeur de compréhension et de définition de la littérature. Soulignant le rôle de la critique dans l'actualisation des effets de la plainte littéraire, ils ôtent à leur objet tout caractère suspect.

L'ambition de l'ouvrage collectif *Fragments d'un discours théorique : nouveaux éléments de lexique littéraire*, paru en 2015, est de « proposer des pistes inédites de réflexion en matière de théorie de la littérature, à partir du choix d'un élément de vocabulaire, éprouvé ou inventé.¹ » Ce nouvel abécédaire d'un lexique métalittéraire doit permettre de définir « certains des “problèmes” contemporains de la littérature² », en ce sens qu'ils se poseraient théoriquement à l'étude de toutes les littératures – contemporaines ou passées. Pour répondre à cet appel, c'est à partir du mot « plainte » que Dominique Rabaté élabore sa réflexion métalittéraire. La première question sur laquelle s'ouvre sa réflexion est très générale (« quelles formes peut prendre une plainte pour être audible, acceptable, reconnue ?³ »), mais il l'inscrit d'emblée dans une perspective plus spécifiquement littéraire, en affirmant « la place particulière qu'occupe la littérature dans l'expression de la plainte⁴ » :

L'hypothèse que je propose est que la littérature, empruntant aux formes historiquement codées de ce qui fait plainte à son époque, peut être pensée comme un lieu singulier – sinon

¹ Emmanuel Bouju, « Avant-propos », *Fragments d'un discours théorique : nouveaux éléments de lexique littéraire*, Emmanuel Bouju (dir.), Nantes, Cécile Defaut, 2015, p. 7-8.

² *Ibid.*, p. 13.

³ Dominique Rabaté, « Plainte », dans *Fragments d'un discours théorique : nouveaux éléments de lexique littéraire*, *op. cit.*, p. 267.

⁴ *Ibid.*, p. 268.

privilegié – pour donner figuration, modulation et mise en scène à des manières de se plaindre inédites ou choquantes. Un espace où donner à penser aussi bien les limites de la plainte¹.

La tension nous est désormais familière entre l'idée d'une littérature qui « emprunte » aux formes d'une époque, et celle d'une littérature qui donne forme à des plaintes *sans précédent*. En soumettant un premier objet littéraire, l'*Hécube* d'Euripide, à son « *idée de recherche*² », Dominique Rabaté noue ensuite plusieurs liens étroits et non strictement historiques entre plainte et littérature, jusqu'à user de la première pour définir la seconde.

D'après Dominique Rabaté, en effet, la capacité d'*Hécube* à traverser le temps et à intéresser un spectateur ou un lecteur actuel dépend des plaintes que la pièce fait résonner. La plainte serait donc indissociable de l'un des critères possibles de la littérarité : la capacité des œuvres littéraires à « survivre » au contexte de leur publication³. C'est que la littérature, pour Dominique Rabaté, aurait essentiellement à voir avec la prise en charge de plaintes telles que celles d'*Hécube* et du chœur des femmes qui l'entoure : des plaintes déploratives, (donc) féminines, (donc) sans dignité et sans efficace : « [I]a parole des faibles⁴ ». *Hécube*, à cet égard, représente le comble du malheur : La Fontaine s'en souviendra dans la fable « La Lionne et l'Ourse » (X, 12). D'où la tâche que Dominique Rabaté assigne à la littérature, mais aussi aux études littéraires elles-mêmes :

[...] [I]l me semble important que les études littéraires sachent aujourd'hui faire réentendre cette obstination, qu'elles sachent faire entendre que la littérature a prioritairement affaire avec l'expression et la formulation de paroles plus ou moins audibles socialement, paroles sans dignité réelle⁵.

Au début de son article, Dominique Rabaté a caractérisé *Hécube* par son aptitude à « donner résonance » à « la parole des victimes »⁶ : on aura reconnu, dans ce syntagme tout à fait contemporain et dans le type de parole qu'il associe à la littérature, un paradigme propre au contexte décrit au début de cette introduction. Mais ce propre de la littérature ne dépend pas des textes seuls : il nécessite que les études littéraires fassent « réentendre » ce qui, peut-être,

¹ *Ibidem*.

² *Ibid.*, p. 267.

³ Ou leur « transhistoricité ». Voir, à ce sujet : *(Trans-)historicité de la littérature*, Lise Forment et Brice Tabeing (dir.), *Fabula-LhT* [en ligne], n°23, décembre 2019. URL : <https://www.fabula.org/lht/23/>. Page consultée le 1^{er} septembre 2022.

⁴ Dominique Rabaté, « Plainte », art. cit., p. 276.

⁵ *Ibid.*, p. 277.

⁶ *Ibid.*, p. 269.

s'est assourdi ou se trouve menacé de se taire. La plainte demande à être entendue et réentendue : c'est dire le rôle crucial de celui qui la reçoit, mais aussi de celui qui la transmet.

La plainte littéraire est, depuis une quinzaine d'années, l'objet d'une réflexion menée plus particulièrement par des spécialistes de la littérature de l'Ancien Régime : réflexion sur les registres pathétique et élégiaque, sur les larmes comme langage non verbal de la plainte, mais également sur ses dimensions rhétorique et judiciaire¹. Un témoin récent de cet intérêt est le numéro de *L'Esprit créateur* consacré à la plainte littéraire, qu'a dirigé Hélène Merlin-Kajman après de nombreux travaux sur la plainte². Paru en 2017, le volume rassemble des études d'œuvres de l'Ancien Régime qui discutent des différentes formulations théoriques dont est passible un tel questionnement. Dans son « Introduction » à ce volume, Hélène Merlin-Kajman donne comme élément déclencheur à cette réflexion collective la comparaison de deux définitions de la plainte dans son acceptation déplorative. Il s'agit de celle de Littré, en 1863 :

Paroles et cris par lesquels on exhale sa peine.

Et de celle de Furetière, en 1690 :

Témoignage de douleur ou d'affliction qu'on rend extérieurement.

D'après Hélène Merlin-Kajman, la première définition « met l'accent sur l'intimité d'un sujet », tandis que la seconde « fait de la plainte une adresse à autrui »³, différence qu'elle rapporte à l'opposition courante au sein des études littéraires entre la « littérature au sens moderne du terme » et une « époque dominée par le modèle rhétorique de la parole »⁴. Hélène Merlin-

¹ Voir Delphine Denis, « L'élégiaque, entre prose et poésie dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé », dans *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française*, Hélène Baby (dir.), Paris, L'Harmattan, 2006 ; Adélaïde Cron et Cécile Lignereux (dir.), « Le langage des larmes aux siècles classiques », *Littératures classiques*, n°62, 2007 ; Hélène Merlin-Kajman, « Les larmes au XVII^e siècle : entre *pathos* et *logos*, féminin et masculin, public et privé », *Littératures classiques*, n°62, 2007 ; Hélène Merlin-Kajman, « Peur, rire et outrage : la face sombre de la "culture carnavalesque" », dans « Peur et littérature du Moyen Âge au XVII^e siècle », Pascal Debailly et Florence Dumora (dir.), *Textuel*, n°51, 2007 ; Delphine Denis, « De l'élégie à l'élégiaque : un débat théorique à l'âge classique », dans *Les Registres. Enjeux stylistiques et visée pragmatiques*, Lucile Gaudin-Bordes et Geneviève Salvan (dir.), Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2008 ; Hélène Merlin-Kajman, « Sentir, ressentir : émotion privée, langage public », *Littératures classiques*, n°68, 2009 ; Nicholas Dion (dir.), « Plaintes, pleurs et plaisirs : la poésie élégiaque aux siècles classiques », *Tangence*, n° 109, 2015.

² Voir note ci-dessus et *Lire dans la gueule du loup : essai sur une zone à défendre*, Paris, Gallimard, 2016.

³ « Introduction », dans « La plainte littéraire », *L'Esprit créateur*, Hélène Merlin-Kajman (dir.), Johns Hopkins University Press, vol. 57, n°2, 2017, p. 1.

⁴ *Ibidem*. Dans *La Parole muette*, Jacques Rancière oppose par exemple une définition moderne de la littérature, qu'il date du romantisme, au régime des « Belles-Lettres ». Jacques Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littératures, 1998 ; rééd. Arthème Fayard/Pluriel, 2010, p. 19.

Kajman commence par rappeler la validité du modèle rhétorique pour aborder les textes de l’Ancien Régime, en donnant un premier exemple de plainte, pris aux *Fables* de La Fontaine : il s’agit de la « plainte » (v. 84) du paysan de la fable « Le Paysan du Danube » (XI, 7). Cette plainte prend en effet la forme d’une « harangue » (v. 22) faite à la tribune de Rome, jugée si éloquente que le Sénat romain, à la fin de la fable, la donne pour « modèle aux parleurs à venir » (v. 92). On ne saurait mieux dire combien elle se prête à une lecture rhétorique.

Ce premier exemple permet à Hélène Merlin-Kajman de rappeler que, sous l’Ancien Régime, la plainte se trouve « au cœur de bien d’autres dispositifs éloquents » : non littéraires, tels que « les remontrances, les doléances, les plaidoyers, les lettres de rémission ou les placets », et « plus évidemment “littéraires” », tels que « la complainte, la lamentation, la déploration ou la supplication »¹, la rhétorique constituant aussi, cependant, un modèle pour les arts poétiques eux-mêmes. À cet égard, pourtant, Hélène Merlin-Kajman fait remarquer que la plainte oppose une résistance spécifique à une lecture rhétorique :

[...] [L]a plainte s’amorce en-deçà du langage. Le scandale anéantissant du malheur extrême qui la motive ne constitue pas, ne peut pas constituer un objet pleinement rhétorique, catégorisable comme tel².

Dans « La plainte littéraire », parce que l’ouvrage prend pour objet des œuvres de l’Ancien Régime, la tension entre plainte déplorative et plainte judiciaire se double donc d’une autre tension, du côté des critiques, entre lecture rhétorique et lecture non – exclusivement – rhétorique d’un même objet, dont il n’est plus certain, au gré des approches, s’il est littéraire ou historique³. Pour illustrer cette seconde tension, Hélène Merlin-Kajman rappelle ce qui rapproche, mais aussi ce qui distingue, plainte et consolation, la seconde se présentant comme une des issues possibles à la première. Le discours de consolation, en effet, est tendu vers une finalité évidente, et les traités de rhétorique « fournissent toutes les règles et les concepts utiles au consolateur⁴ ». La plainte, en revanche, en particulier dans son acception déplorative, est réputée pour son inutilité et ne constitue pas un genre de discours rhétorique à part entière.

Il serait, cependant, trop simplificateur de parler de « la » rhétorique ou d’« une » lecture rhétorique des textes, tant les approches rhétoriques de la littérature qui ont vu le jour ces

¹ *Ibid.*, p. 2.

² *Ibidem.*

³ Voir François Cornilliat, « La rhétorique revient : où va la littérature ? », site du mouvement *Transitions*, 2011. URL : <http://www.mouvement-transitions.fr/index.php/intensites/la-beaute/sommaire-des-articles-deja-publies/517-la-rhetorique-revient-ou-va-la-litterature>. Page consultée le 1^{er} septembre 2022.

⁴ « Introduction », dans « La plainte littéraire », *op. cit.*, p. 10.

dernières décennies sont multiples. L'article d'Hélène Merlin-Kajman esquisse ainsi deux propositions de lecture pour approcher la plainte dans sa spécificité littéraire. La première de ces propositions demeure rhétorique, mais au sens du philosophe Hans Blumenberg : il définit la rhétorique comme un « témoignage d'indigence¹ » des êtres parlants, et non comme un signe de leur maîtrise du monde. La seconde proposition consiste à penser le dialogue troublé voire impossible entre plainte et consolation dans les termes d'un « différend », au sens que Jean-François Lyotard a donné à cette notion. La convocation du « différend » lie de nouveau étroitement plainte et littérature, puisque Lyotard confie à cette dernière la tâche de « témoigner » d'une plainte qui ne pourrait ni ne devrait être résolue par un tribunal ou une consolation, et ne trouverait pas à se dire hors du texte littéraire lui-même².

De ce fait, Hélène Merlin-Kajman convoque la précarité de la parole portée par la plainte, c'est-à-dire le risque qu'elle court toujours de n'être pas entendue, alors même que, plus que tout autre type de parole, elle demande à l'être. Elle rappelle ainsi les études littéraires à leur responsabilité dans la transmission des textes, et donc au fait qu'elles *interviennent* dans la qualification de leur littérarité même : c'est à la critique qu'il incombe de les transmettre comme des textes littéraires ou non, c'est-à-dire, en l'occurrence, de garantir ou non la recevabilité des plaintes qui s'y donnent à entendre.

La plainte dans l'œuvre de La Fontaine

La plainte se trouve donc à la croisée des interrogations propres aux études dix-septémistes et d'une réflexion plus générale sur la définition de la littérature et sur la tâche assignée à la critique littéraire.

L'étude de la plainte littéraire permet, en effet, d'approcher une ou des « sensibilités » du XVII^e siècle dans et par les œuvres de cette époque ; mais aussi, à un niveau métacritique, de mettre à l'épreuve la grille de lecture rhétorique qui peut leur être appliquée. Ces deux plans de notre réflexion sont liés et renvoient à deux définitions de la plainte : la première, comme expression « spontanée » d'un for intérieur ; la seconde, comme langage toujours d'emblée adressé et finalisé. Les propositions théoriques qui viennent d'être convoquées, enfin, établissent la responsabilité du commentateur dans la transmission des plaintes littéraires, c'est-à-dire dans la perpétuation de leur capacité, sans cesse mise à l'épreuve du temps, à intéresser

¹ Hans Blumenberg, *L'Imitation de la nature et autres essais esthétiques* [1981], Isabelle Kalinowski et Marc de Launay (trad.), Paris, Hermann, 2010, p. 25.

² Jean-François Lyotard, *Le Différend*, Paris, Minuit, 1983. Voir : parties III et IV de ce travail.

et à toucher le lecteur contemporain : une plainte qui ne toucherait pas (ou plus) est-elle encore une plainte ? La plainte littéraire qui ne toucherait pas (ou plus) est-elle encore *littéraire* ?

L'œuvre de La Fontaine, et les *Fables* en particulier, constituent un laboratoire exceptionnel pour mettre ces hypothèses à l'épreuve. Le choix de cette œuvre présente, nous semble-t-il, la même dualité, entre évidence et complexité, que le choix de la plainte poétique telle que nous l'avons présentée au seuil de cette introduction. D'une part, l'œuvre de La Fontaine est réputée pour sa gaieté ; d'autre part, il y a peut-être quelque anachronisme à y repérer un lyrisme plaintif, tel que le romantisme l'a théorisé plus de deux siècles après leur publication, plutôt qu'à leur appliquer la lecture rhétorique dont, par de nombreux aspects, elles relèvent. Les travaux pionniers et considérables de Marc Fumaroli sur « l'âge de l'éloquence » en ont montré la pertinence pour lire les œuvres de l'Ancien Régime¹. Avant d'y revenir en détail dans la première partie de ce travail, voyons, en première approximation, comment la réflexion sur la plainte littéraire pourrait contribuer à déplacer ces évidences initiales et, réciproquement, comment l'œuvre de La Fontaine trouble à sa manière nos conceptions de la plainte littéraire.

La « gaieté » revendiquée par le fabuliste lui-même dans la « Préface » de ses *Fables* sera le premier obstacle qu'affrontera notre enquête : un obstacle que nous inviterons à considérer pour une part comme un effet de nos propres catégories littéraires sur la transmission des œuvres du XVII^e siècle. Cette coloration affective donnée à l'œuvre de La Fontaine vient en contredire, ou plutôt en nuancer une autre, qu'à certains égards elle contribue à disqualifier au point d'en faire le signe d'une approche anachronique de la littérature en général, et de la littérature du XVII^e siècle en particulier. L'œuvre de La Fontaine, en effet, a été et est encore parfois distinguée pour sa mélancolie, sa tonalité élégiaque, ou encore sa « tendresse ». À titre d'exemples, rappelons qu'il est l'auteur de l'élégie du XVII^e siècle la plus connue aujourd'hui, sous le nom d'élégie « Aux Nymphes de Vaux », et que les *Fables* ménagent une place privilégiée au rossignol Philomèle, figure élégiaque s'il en est. Le fabuliste, enfin, est connu pour ses nombreuses interventions à la première personne, « confidences » ou « fausses confidences »² disséminées dans les *Fables* – pour être, enfin, comme l'écrivait Charles-

¹ Voir Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz ; Paris, Honoré Champion, 1980 ; rééd. Paris, Albin Michel, 1994 ; et sur La Fontaine en particulier : Marc Fumaroli, *Le Poète et le roi. Jean de La Fontaine en son siècle*, Paris, Éditions de Fallois, 1997.

² Allusion au titre de l'article de Roger Duchêne, « La Fontaine ou les fausses confidences », dans *L'esprit et la lettre : mélanges offerts à Jules Brody*, Louis van Delft (éd.), Tübingen, Gunter Narr, 1991, p. 85-91. Roger Duchêne emprunte lui-même l'expression à la pièce de Marivaux *Les Fausses Confidences*.

Augustin Sainte-Beuve, « notre seul grand poète personnel et rêveur avant André Chénier¹ ». On imagine aisément comment la critique d'aujourd'hui pourrait parler « contre » Sainte-Beuve – « [m]ais attendons la fin », comme le conseille le roseau au chêne² : misons sur un réemploi fructueux d'un tel jugement dans notre réflexion.

Cette réflexion n'entendra pas trancher à propos de telle ou telle qualité supposément intrinsèque à l'œuvre de La Fontaine. Elle s'attachera plutôt à penser le statut que pourraient avoir des lectures des *Fables* attestant une tristesse ou un attendrissement – par exemple les lectures de poètes du XVIII^e siècle tels que Jean-François de La Harpe ou Sébastien-Roch Nicolas de Chamfort – au sein d'un travail répondant aux exigences épistémologiques actuelles des études littéraires : est-il possible de convoquer ces lectures passées, et pour beaucoup caduques, autrement que comme des « documents » attestant d'un régime ancien – rhétorique, élogieux – du commentaire littéraire, et de prendre au sérieux les affects qu'elles expriment ou qu'elles trahissent ? Est-il légitime de s'appuyer sur ces réceptions du XVIII^e siècle sans en neutraliser les effets par une contextualisation sans reste dans une histoire de la lecture ou de la critique ? Peut-on concevoir une étude rigoureuse d'un tel objet qui n'aille pas contre l'adhésion que la plainte littéraire réclame ?

Le lien des *Fables* avec la rhétorique, quant à lui, est évident et même premier à plusieurs égards. L'apologue était inséré, dès l'Antiquité, au sein de discours rhétoriques : il en constituait l'un des *exempla*. Il tint longtemps une bonne place dans l'apprentissage scolaire de la rhétorique³. En outre, c'est le genre de la fable lui-même qui obéit à un fonctionnement rhétorique, dans la mesure où chacun de ses éléments doit tendre à une fin qui transcende la fable elle-même : la morale qu'elle est supposée délivrer. Enfin, même à prendre en compte cette entrée de l'apologue en poésie qu'inaugurent les *Fables* de La Fontaine, on rappellera que la poésie elle-même pouvait être considérée, au XVII^e siècle, comme une « rhétorique seconde⁴ ». C'est pourquoi la plainte littéraire, parce qu'elle déborde et trouble la rhétorique, s'avère être un objet théorique particulièrement fécond pour interroger le « miracle⁵ » premier des *Fables* : celui de leur poéticité.

¹ Sainte-Beuve, « La Fontaine », dans *Portraits littéraires* [1862], Gérard Antoine (éd.), Paris, Robert Laffont, 1993, p. 43.

² « Le Chêne et le Roseau », I, 22, v. 24.

³ Voir Patrick Dandrey, « Sur la “puérité” des *Fables* », art. cit.

⁴ Alain Génétot, « Rhétorique et poésie lyrique », *Dix-septième siècle*, n°236, 2007, p. 526.

⁵ Nous reprenons ici le terme de Patrick Dandrey au début de *La Fabrique des Fables* : « Comment le véritable 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-il pu passer pour une évidence au point de ne plus même constituer un sujet de stupeur ? ». Patrick Dandrey, *La Fabrique des Fables* [1991], Paris, Klincksieck, 2010, p. 1.

La plainte convoque également la justice : à savoir, ici, sa représentation ou sa prise en charge dans et par les *Fables* ; et le modèle que constitue, peut-être, la rhétorique judiciaire pour l'écriture de certaines d'entre elles. On trouve, en effet, nombre de « procès » dans les *Fables*, le premier et le plus connu d'entre eux étant, à n'en pas douter, le « mauvais » procès que fait le loup à l'agneau dans « Le Loup et l'Agneau » (I, 10). Au seuil des *Fables*, dans « La Vie d'Ésope le Phrygien », la première épreuve à laquelle est soumis Ésope, considéré comme le père de l'apologue, est de prouver son innocence après avoir été injustement accusé de vol, alors qu'il est « bègue » et paraît « idiot »¹. La plainte, dans son acception judiciaire, apparaît ainsi comme l'une des paroles premières des *Fables*. En outre, un procès réel leur est parfois donné comme matrice : celui de Nicolas Fouquet. La convocation de la chute du surintendant et de son procès nourrit nombre de lectures des *Fables*, anciennes et récentes, au point que l'on pourrait parler d'un « tropisme Fouquet » du commentaire, quoique cette étiquette d'ensemble masque quelque peu la diversité des gestes critiques mobilisant cette figure historique pour interpréter l'œuvre de La Fontaine.

À l'heure des approches « écocritiques » et « éco-poétiques » de la littérature, enfin, la convention de l'animal – et du végétal – parlant prend un relief nouveau du point de vue de la plainte, et donc du type de justice que l'œuvre poétique pourrait prendre en charge. Les *Fables*, en effet, font parler ceux – ou « ce » – qui ne parlent pas, et les font incessamment se plaindre d'une humanité bien peu « humaine » à de nombreux égards. La Fontaine avertit lui-même le lecteur dans sa « Préface » : les animaux des *Fables* ne doivent pas être considérés que comme des allégories des hommes, ils sont *aussi* de « vrais » animaux².

La préface des *Fables*, toutefois, ne fixe pas les usages des fables : soumettons donc, sans plus attendre, au jugement d'autres lecteurs les réflexions auxquelles nous ont conduite l'étude de la plainte dans les *Fables* – non sans avoir souligné, auparavant, qu'une telle réflexion nouera nécessairement trois fils : une lecture de l'œuvre de La Fontaine, et, plus spécifiquement, des *Fables* ; une histoire de la réception des *Fables*, si décisive dans leur transmission jusqu'à nous ; un examen métacritique, enfin, des gestes par lesquels une interprétation concède ou refuse un espace d'expression à la plainte littéraire.

¹ Jean de La Fontaine, « La Vie d'Ésope le Phrygien », dans *OC*, p. 12.

² Les *Fables*, prévient La Fontaine, « ne sont pas seulement morales, elles donnent encore d'autres connaissances. Les propriétés des animaux et leurs divers caractères y sont exprimés ». *OC*, p. 8.

*Rien ne va de soi*¹

Conçue comme un prolongement de l'état de la critique esquissé dans cette introduction, la première partie de ce travail pense l'étude de la plainte littéraire dans l'œuvre de La Fontaine « en termes d'obstacles² », c'est-à-dire d'obstacle épistémologique, tel que Gaston Bachelard le définit dans *La Formation de l'esprit scientifique*. C'est dans cette perspective que seront convoqués le « retour de la rhétorique » dans les études littéraires, ainsi que les lectures « galantes » ou « mondaines » des œuvres du XVII^e siècle ; c'est-à-dire, non pas, bien évidemment, en tant que connaissances erronées, mais, au contraire, comme des approches fructueuses de la littérature du XVII^e siècle dont certains postulats théoriques rendent cependant difficile la spécification de problèmes propres à la plainte littéraire. Un second chapitre, plus centré sur la plainte judiciaire, montre l'insistance d'une lecture des *Fables* comme plainte « contre », par le prisme référentiel et historique de la chute du surintendant des finances Nicolas Fouquet en 1661. Il s'achève sur la présentation d'une proposition critique où le deuil de cette relation accompli par La Fontaine oriente vers une lecture paradoxalement pathétique de la « gaieté » d'une section poétique qu'il publia en 1685.

*Accoutumer à plaindre*³

Plainte poétique et tonalité plaintive de la poésie portent des noms : élégie et élégiaque. Décrire la théorisation dont ils ont fait l'objet sous l'Ancien Régime permet d'avancer une première formulation des pouvoirs propres de la plainte littéraire, autour de la question de savoir comment une plainte « privée » – mais littéraire et, donc, *publiée* – peut intéresser un collectif de lecteurs. La publication des émotions fait l'objet d'un vif intérêt au XVII^e siècle. En entrant dans les *Fables* par le biais de plaintes aux virtualités comiques et satiriques, celles de personnages de jeunes veuves, nous discuterons du « partage du sensible » opéré par le traitement esthétique réservé aux plaintes littéraires. Pour différencier les plaintes rhétoriques et les plaintes poétiques, cette deuxième partie se tourne une dernière fois vers la figure de Fouquet, en convoquant un réseau de plaintes littéraires et non-littéraires inspirées par son procès. Ce corpus devient le lieu d'observation d'une valorisation de la plainte déplorative, en même temps qu'une certaine « gaieté » s'y trouve associée, d'une part, à des valeurs telles que la constance et la générosité, et, d'autre part, à une forme d'impassibilité moins positive. C'est la « politique de la pitié », telle que la définit Luc Boltanski dans *La Souffrance à distance*, qui

¹ Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique : contribution à une psychanalyse de la connaissance objective* [1938], Paris, Vrin, 1993, p. 16. Nous soulignons.

² *Ibid.*, p. 13.

³ Jean de La Fontaine, expression prise à la « dédicace à Ariste », dans *Le Songe de Vaux, OD*, p. 85. Le vers exact de La Fontaine est : « J'accoutumai chacun à plaindre ses malheurs. »

nous a paru la mieux à même de ressaisir et de lier ensemble ces enjeux collectifs de la plainte littéraire¹. Nous en trouverons une formulation par La Fontaine lui-même : dans des vers où il revient sur sa production poétique du temps du procès, il fixe à son écriture l'éveil ou l'encouragement d'une aptitude à la plainte déplorative chez ses lecteurs.

Fables élégiaques

Dans cette partie, notre deuxième entrée dans les *Fables* se fait, logiquement, par le biais des fables les plus souvent désignées comme des élégies ou distinguées pour leur dimension élégiaque : « Les Deux Pigeons » (IX, 2) et « Philomèle et Progné » (III, 15). Le statut qui est donné au sujet lyrique, ou plutôt élégiaque, des *Fables*, engage leur capacité à informer une subjectivation *tendre* chez leur lecteur. Cette capacité tient au texte poétique lui-même, mais aussi au type d'adhésion ou de distance que son commentaire programme : nous ferons ici d'une lecture « naïve » des *Fables* la condition même de leur réussite esthétique et éthique, contre un certain détachement lucide escompté de la fréquentation du texte littéraire. Philomèle, figure féminine et plaintive, victime de la plus grande violence, est une des voix les plus fameuses de la plainte poétique. Un chapitre consacré au « cycle de Philomèle et Progné » dans les *Fables* montre comment celui-ci échappe à une simple réécriture plaisante et euphémisée du mythe, parce que le fabuliste y donne à penser, d'une part, les modalités de transmission d'une mémoire douloureuse et, d'autre part, la beauté du chant de Philomèle, comme ce qui rend présentable, transmissible, possible à chanter, non pas ce qui ne peut être dit, mais ce qui ne trouve pas de forme hors du texte poétique lui-même.

Placets et procès

La dernière partie de ce travail articule deux scènes majeures de la plainte : scène de placet et scène de procès. Dans la première, c'est la recevabilité des plaintes dans les *Fables* qui est évaluée ; dans la seconde, leur justice. Il est de l'ambition moraliste du fabuliste de faire résonner des plaintes importunes, révélatrices des défauts de ses personnages ; mais les *Fables* délivrent aussi un savoir sur la plainte elle-même, qui toujours réclame et court le risque d'être traitée avec indifférence, sinon cruauté. Nous montrerons que c'est sur la scène même, souvent comique, de ces plaintes importunes, cependant, que la « morale de moraliste² » se trouble, notamment au contact de la mort. Les trois derniers chapitres de cette partie forment un triptyque : ils ont pour objet quatre fables à l'imposante postérité, qui mettent en scène des formes de procès. On passe ici d'un conflit entre les personnages à un conflit interne à la plainte

¹ Luc Boltanski, *La Souffrance à distance : morale humanitaire, médias et politique* [1993], Paris, Gallimard, 2007.

² Expression prise au titre de l'ouvrage *La Morale des moralistes*, Jean Dagen (dir.), Paris, Champion, 1999.

elle-même, auquel nous appliquons les paradigmes diversement politiques de la « mésentente », de Jacques Rancière, et du « différend », de Jean-François Lyotard. C'est par cette attention à un conflit de langages que l'on quittera la scène judiciaire pour une scène proprement poétique, à l'horizon de laquelle des lectures « attendries » seront réévaluées comme des lectures « possibles » des *Fables*.

PREMIÈRE PARTIE :

**OUVRIR UN ESPACE CRITIQUE
À LA PLAINTÉ**

Du constat que la critique lafontainienne se gonfle et se travaille sans cesse, Arnaud Welfringer fait le point de départ et l'étonnement inaugural de sa thèse sur les *Fables* : « Le monde est vieux, dit-on, nous le croyons : tout est dit, et l'on vient trop tard, depuis plus de trois siècles qu'il y a des lecteurs de La Fontaine et qui le commentent¹ ». Son étonnement se fonde sur le statut canonique des *Fables*, commentées depuis leur publication et le succès immédiat qui l'a accompagnée, mais également sur le fonctionnement même du genre de la fable, qui accentue le paradoxe apparent de cette insatiabilité critique :

Mais, surtout, ce conflit des interprétations doit étonner davantage que ceux que suscitent d'autres œuvres. Disons-le : il est pour nous la première énigme que posent les *Fables*. En effet, comment un texte au fonctionnement supposé si réglé peut-il provoquer un tel débat ? Comment des apologues, dont chacun délivre lui-même sa propre interprétation sous l'espèce de la « moralité », peuvent-ils susciter un tel conflit des interprétations² ?

On se trouve ainsi rapidement, sans en être véritablement surpris, à citer la critique citant la critique s'étonnant qu'il y ait encore à dire à propos des *Fables*, ou qu'on en ait la présomption, l'audace, le désir. Cet état de la critique commencera donc par renvoyer à celui d'Arnaud Welfringer dans la première partie de sa thèse, remarquable de précision et de travail de problématisation. Il s'y emploie à « conjurer le ressassement de commentaires, au moins de ceux toujours déjà lus³ », mais également à étayer les deux hypothèses qui guident son travail. Son état de la critique lui permet ainsi d'établir que les *Fables* « se tiennent dans une essentielle équivocité⁴ » et qu'elles entretiennent un rapport spécifique au modèle antique de la *parrésia* que les critiques, quand ils prennent pour objet la « politique » des *Fables*, présupposeraient, notamment en plaçant de façon récurrente le poète face au roi⁵. Ce faisant, Arnaud Welfringer élabore une taxinomie de la critique lafontainienne, en traçant une ligne de partage non hermétique entre une critique « politique » et une critique « poéticienne » des *Fables*.

¹ Arnaud Welfringer, « Le Courage de l'équivoque. Politiques des *Fables* de La Fontaine », thèse de doctorat sous la dir. de M. Marc Escola, Université de Paris 8, 2010, p. 12. Arnaud Welfringer reprend la phrase bien connue de La Bruyère dans ses *Caractères* : « Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent. » Jean de La Bruyère, *Les Caractères*, Emmanuel Bury (éd.), Paris, Librairie générale française, 1995, p. 124.

² *Ibid.*, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁵ Nous reprenons ici les termes du titre de l'ouvrage que Marc Fumaroli a consacré à La Fontaine, *Le Poète et le roi*, *op. cit.*

L'état de la critique qui va suivre s'inscrit dans une démarche comparable. Partiel et polémique, il ne prétend pas rendre compte de toutes les théories qui se sont essayées aux *Fables* et s'autorisera plusieurs échappées en dehors de la critique strictement lafontainienne. Il s'agit de mettre au jour des « procédures d'analyses¹ » qui ont été appliquées, soit à l'œuvre de La Fontaine elle-même, soit à des œuvres et des courants que l'on qualifie de « classiques » ou de « galants », et d'interroger de telles catégories ainsi que le « type d'objet » que ces procédures présupposent ou contribuent à construire. Ce qu'écrit Michel Charles dans le « Préambule » de son *Introduction à l'étude des textes* apparaît, en ce sens, comme un rappel nécessaire :

Peu nieront, en effet, qu'il soit nécessaire de s'interroger sur le type d'objet que nous, « littéraires », étudions, mais le consensus n'est qu'apparent et, une fois cette nécessité admise, beaucoup retourneront à leurs occupations sans vouloir admettre, le plus souvent, que, comme je l'ai dit plus haut, la question fondamentale est à chaque instant inévitable et surtout qu'à chaque instant elle informe *toutes* les analyses².

Dans le cas d'un travail de recherche sur l'œuvre de poésie la plus commentée du XVII^e siècle, et qui suscite toujours un tel « conflit des interprétations », cette question doit se poser avec une acuité particulière.

Dans une première partie, nous suivrons au sein de la critique le fil de la « gaieté » alléguée par La Fontaine dans la « Préface » de ses *Fables*. S'il n'est pas nouveau d'opposer, ou de tenir de part et d'autre, un La Fontaine « bonhomme », naïf, *gai*, et un La Fontaine au « cœur mélancolique³ », il nous a semblé qu'il y avait là davantage qu'un discours à dominante biographique et sans véritable intérêt scientifique, et que ce La Fontaine de la « gaieté » suscitait depuis longtemps bien plus de commentaires que le second – si même les principes d'une telle séparation sont pertinents. Ainsi, réunir sous le nom de « gaieté » des pans de la critique lafontainienne permet de mettre au jour des orientations majeures de cette critique et de préciser certaines des grandes lignes de partage de la critique actuelle de la poésie du XVII^e siècle. À ce titre, notons d'emblée que le souci d'affirmer ou plutôt de réaffirmer le statut

¹ Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995, p. 10.

² *Ibid.*, p. 13.

³ Voir l'« hymne à la volupté » à la fin des *Amours de Psyché*, dans lequel La Fontaine fait l'autoportrait suivant : « J'aime le jeu, l'amour, les livres, la musique, / La ville et la campagne, enfin tout : il n'est rien / Qui ne me soit souverain bien, / Jusqu'au sombre plaisir d'un cœur mélancolique. » *OD*, p. 258.

poétique des *Fables choisies et mises en vers* nous est apparu, à certains égards, comme une forme de hantise de la critique lafontainienne.

En outre, si le choix d'en passer par la « gaieté » se justifie par son efficacité méthodologique, il n'a rien non plus d'arbitraire quant à l'objet de ce travail : la « gaieté », dans sa première intuitive évidence, s'oppose à la « plainte ». À plus d'un titre, ce sera donc bien en termes d'*obstacle*, mais d'« obstacle épistémologique¹ », tel que Gaston Bachelard a défini ce dernier, que nous considérerons certains des choix théoriques réunis sous le nom de « gaieté », c'est-à-dire, non pas comme un « passé d'erreurs² » à rectifier, mais comme autant de *réponses* devenues à certains égards des « idées dominantes³ » qui rendent à présent certaines hypothèses difficiles à formuler.

Dans cette partie, nous commencerons par étudier la « gaieté » comme terme « presque⁴ » technique d'une lecture *rhétorique* de la préface des *Fables*. Ce dernier terme n'est pas à entendre ici dans le sens que lui donne Michel Charles de quasi synonyme de « poétique » et donc de « théorique »⁵, mais tel que le conçoit l'« histoire de la rhétorique⁶ » dont Marc Fumaroli a été l'initiateur. En ce sens, nos propres allers-retours dans ce préambule entre l'emploi de « gaieté » comme citation de la « Préface » des *Fables*, mot du langage commun et terme d'un discours métalittéraire, seront apparus comme le signe d'un nécessaire questionnement sur le statut de ce discours métalittéraire lui-même, et de l'emploi du mot « plainte » comme de l'un de ses termes.

Quand elle est liée à la « galanterie », la « gaieté » fait signe, pour la critique, vers une réception et un public spécifiques des *Fables*. C'est alors un contexte historique et social, et, par conséquent, la dimension sociale de l'objet étudié, qu'il est urgent de souligner voire de « révéler », démarche propre à l'histoire littéraire et à une certaine perspective sociologique sur la littérature du XVII^e siècle. À cet égard, le choix de la plainte comme voie d'entrée dans les *Fables* devra apparaître comme celui d'autant de pas de côté par rapport à des conceptions

¹ Dans le premier chapitre de *La Formation de l'esprit scientifique*, « La notion d'obstacle épistémologique », Gaston Bachelard affirme que « *c'est en termes d'obstacles qu'il faut poser le problème de la connaissance scientifique* », *op. cit.*, p. 13.

² *Ibidem*.

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ Note de Georges Couton dans son édition des *Fables*, Paris, Classiques Garnier, 1962, p. 406. Voir ci-après.

⁵ La poétique « *construit de grands objets* », constructions qui « *passent par un véritable travail théorique* », et se situe donc du côté de la rhétorique puisque cette dernière est donnée, peu après, comme équivalent « *en termes contemporains* » de la théorie littéraire. *Introduction à l'étude des textes*, *op. cit.*, p. 13-15.

⁶ Voir le titre de la première partie de l'« Introduction » de Marc Fumaroli à *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique* [1980] : « Pour une histoire de la rhétorique ». Paris, Albin Michel, 1994, p. 1-16.

essentiellement contextualisantes de la littérature et de la discipline littéraire. Nous verrons, cependant, que les efforts de définition de la « gaieté » donnent également lieu à des démarches poéticiennes, dans lesquelles cette qualité des *Fables* devient l'un des noms de leur poéticité même, mais qu'elle désigne alors des effets que l'on trouve également associés à la plainte.

Certains commentaires des *Fables*, enfin, paraissent animés par un souci de « rendre justice » qui nous fait retrouver, à un niveau métacritique, des problématiques propres à la plainte dans son acception judiciaire. La question de la justice se trouvera au centre de la deuxième partie de cet état de la critique, consacrée aux différentes manières dont la critique lafontainienne s'est appropriée la chute et le procès du surintendant des finances Nicolas Foucquet en 1661, notamment comme clé d'une herméneutique de l'œuvre de La Fontaine. La justice est l'enjeu d'une plainte : cette partie permettra de poser les premiers jalons d'une réflexion sur l'articulation du judiciaire et du poétique.

Chapitre 1

Le fil critique de la gaieté

Aux *Fables* se trouve associée la « gaieté », que l'on entend ainsi caractériser un petit genre qui fait parler les animaux et se destine à l'enfance, un trait de tempérament de La Fontaine colorant l'ensemble de son œuvre – en accord avec sa « naïveté » ou avec une forme de sagesse désabusée –, un effet visé par des procédés rhétoriques, une esthétique liée à un contexte socio-historique et à un public ou à un « champ » littéraire précis, voire la leçon même des *Fables*.

Sans faire jouer l'une contre l'autre « plainte » et « gaieté », nous mettrons ici au jour des orientations théoriques majeures de la critique lafontainienne, et plus largement dix-septémiste, réunies sous l'emblème de la « gaieté ». Ces choix paraissent témoigner d'un souci commun de saisir les œuvres *en leur temps*, ce qui pose la question de leur historicité et donc du type d'objet qu'étudie la discipline littéraire. L'histoire de la rhétorique constituera, à cet égard, un premier exemple de démarche critique restituant les *Fables* à l'un de leurs contextes.

1.1 – « [C]'est assez que Quintilien l'ait dit » : une lecture rhétorique de la gaieté des *Fables*

La « Préface » de 1668 au premier recueil des *Fables* établit l'importance de la « gaieté » comme élément essentiel de leur poétique et comme ce qui en constitue, en somme, la nouveauté :

J'ai 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 sérieux¹.

¹ OC, p. 7. Toutes les citations de la « Préface » qui suivent proviennent des OC, p. 5-10.

Patrick Dandrey a donné une analyse détaillée de l'argumentaire déployé par La Fontaine dans cette préface pour justifier et revendiquer l'extrême nouveauté de son entreprise¹. Aussi n'en restituerons-nous que les étapes principales menant à la définition que La Fontaine donne lui-même de la « gaieté ».

La première phrase de la « Préface » esquisse avec humilité la scène d'une première réception réussie auprès d'un cercle restreint qui aurait eu accès à « quelques-unes » des *Fables* avant la publication du premier recueil (« L'indulgence que l'on a eue pour quelques-unes de mes fables me donne lieu d'espérer la même grâce pour ce recueil »). Il s'agit là d'une manière de *captatio benevolentiae*, établissant dès l'abord que les *Fables* ont d'ores et déjà rempli l'objectif que le poète leur avait assigné, avant qu'il ne fasse intervenir la voix dissonante d'une autorité moderne en la matière qui en a « désapprouvé le dessein » : celle de l'avocat Olivier Patru, membre de l'Académie française ayant lui-même commis des fables en langue française. La convocation de cette figure ouvre, au sein de la « Préface », un espace polémique où La Fontaine peut énoncer une poétique de ses *Fables* et affirmer avec force leur caractère inouï. D'après Patru, en effet, ornements et versification propres à la poésie iraient contre le dépouillement et la concision qui conviennent à l'apologue ésope. Question de genre, mais aussi de langue : « Grâces lacédémoniennes » et « Muses françaises » ne s'accorderaient pas sans mal. La Fontaine allègue alors l'exemple des Modernes qui ont, avant lui, entrepris de faire entrer la fable en poésie de langue française, avant de s'appuyer sur « le plus sage des Anciens », Socrate, qui a lui-même jugé les fables dignes de recevoir les « livrées des Muses ».

Si La Fontaine affirme que l'exemple des Anciens ne « tire point [...] à conséquence »², il convoque bien ensuite les exemples de Phèdre et d'Avienus pour établir l'illustre filiation de l'apologue poétique. Il revient enfin à l'exemple des Modernes, mais leur exemple ne paraît pas alors « tire[r] » davantage « à conséquence » que celui des Anciens, puisqu'il précise que « la langue était si différente de ce qu'elle est, qu'on ne les doit considérer que comme étrangers » : poésie de langue vernaculaire n'est pas poésie française. Le fabuliste peut ainsi à la fois se réclamer de l'exemple des Modernes – et des Anciens – pour justifier son entreprise, et en faire une entreprise proprement *sans exemple*.

Cependant, une fois son dessein « justifié », il doit encore se défendre de n'avoir pu égaler dans l'« exécution » l'illustre modèle qu'est Phèdre mais qui, en tant qu'Ancien, ne « tire

¹ Patrick Dandrey, *La Fabrique des Fables* [1991], Paris, Klincksieck, 1992, notamment p. 10-19.

² Sans doute, comme le suggère Marc Fumaroli, parce que la tâche que se propose La Fontaine est « d'un autre ordre » que la leur : « sa place dans l'histoire de l'apologue ésope est celle d'un introducteur de ce genre *dans la littérature en langue française* ». *Fables*, Marc Fumaroli (éd.), p. 813.

pas [...] à conséquence » : de n'avoir pu l'imiter, ou de ne *pas* l'avoir imité, puisque cela était « impossible ». L'aveu d'insuffisance est encore affirmation de nouveauté. C'est ici qu'apparaît le premier terme que l'on peut associer à la « gaieté » : « j'ai cru qu'il fallait en récompense *égayer* l'ouvrage plus qu'il n'a fait¹ ». « Logique de *l'équivalence*² », comme l'écrit Patrick Dandrey, puisqu'à « l'élégance et [à] l'extrême brièveté » qui font le prix des vers latins de Phèdre équivalra, en prosodie de langue française, l'« égayement » de l'ouvrage de La Fontaine, plus à la mesure du poète pour qui les qualités latines seraient hors de « portée ». Question de mesure, mais aussi de langue (« la langue latine n'en demandait pas davantage »), d'humilité, mais aussi de « hardiesse », La Fontaine s'autorisant, enfin, mais un peu comme par-dessus le marché, de la figure d'autorité d'un Quintilien (« Quintilien dit qu'on ne saurait trop égayer les narrations », « c'est assez que Quintilien l'ait dit ») : voici pour répliquer au « Moderne » Patru sur le terrain proprement rhétorique de l'*Institution oratoire*.

Lexique métalittéraire et langue commune

Ainsi, si le verbe « égayer » est emprunté à l'un des plus fameux traités de rhétorique du 1^{er} siècle, l'*Institution oratoire*, faut-il également considérer la « gaieté », que La Fontaine allègue peu après dans sa « Préface », comme un terme du vocabulaire rhétorique, ou *exclusivement* rhétorique ? Dans son *Dictionnaire*, Furetière donne les définitions suivantes d'« égayer », « égayement » et « gaieté » :

ÉGAYER. v. act.

Réjouir, donner ou recevoir de la joie.

ÉGAYER, se dit figurément de plusieurs choses. Il faut pour faire un ouvrage agréable qu'il soit un peu *égayé*, que le style en soit *égayé*, divertissant.

ÉGAYEMENT. s.m.

Gaieté. Le style de ce poète est fort fleuri, a beaucoup d'*égayement*.

GAIÉTÉ. s.f.

Joie, belle humeur. La manière la plus agréable de faire les choses, c'est de les faire avec *gaieté* et sans rechigner. Ronsard a aussi appelé quelques-uns de ses petits ouvrages des *Gaietés*, parce qu'ils traitent de choses gaies, ou des folies de jeunesse.

¹ Nous soulignons.

² Patrick Dandrey, *La Fabrique des Fables*, op. cit., p. 12.

Les emplois figurés d'« égayer » et « égayement » font bien référence au « style » d'un « ouvrage », et plus spécifiquement d'un « poète ». Du reste, le sens d'« égayement » se trouve explicité par l'adjectif « fleuri », qui relève déjà lui-même d'un registre métaphorique. Cependant, les premiers sens d'« égayer » et de « gaieté » se rapportent à une émotion : la joie. L'exemple des ouvrages de Ronsard le montre bien : la gaieté n'est pas une qualité *d'abord* poétique, puisque ce sont les sujets choisis par le poète qui sont « gais » et confèrent donc cette qualité à ses ouvrages.

Ce bref recours à un dictionnaire d'époque montre qu'il n'est pas possible d'opposer dans une parfaite symétrie, au sein de la « Préface » des *Fables*, la « brièveté » à l'« égayement » ou à la « gaieté », c'est-à-dire de faire de ces derniers des notions strictement rhétoriques. Comme l'écrivent, en effet, Michel Jourde et Jean-Charles Monferran dans *Le Lexique métalittéraire français*, « en dehors d'un certain nombre de termes spécifiques, le lexique métalittéraire se confond souvent avec le vocabulaire usuel¹ », et il convient donc de veiller à ne pas « écarter les divers usages du mot qui, qu'on le veuille ou non, informent et modèlent le lexique spécialisé », *y compris* « dans un contexte de poétique » et lorsque ce mot a un « sens rhétorique précis »². Ainsi du verbe « égayer », qui, non seulement possède un sens dans la « langue commune³ » des contemporains de La Fontaine, mais qui en a également un dans celle d'un lecteur *actuel*.

Ce rappel de l'essentielle ambiguïté du lexique métalittéraire incite à se tourner vers les notes qui, au sein de trois éditions majeures des *Fables*, explicitent le sens de la « gaieté » dans la « Préface » des *Fables*. Ensemble, et chacune à leur mesure, elles sont représentatives d'une ambition herméneutique informée par la perspective de l'histoire de la rhétorique sur la littérature de l'Ancien Régime.

L'appareil de notes qui accompagne une œuvre littéraire n'en est pas une élucidation neutre et objective. Son rédacteur postule, *a minima*, que l'œuvre nécessite une élucidation, il opère une sélection entre ce qui doit être élucidé et ce qui n'a pas besoin de l'être, et choisit ou conçoit les bonnes « clés » pour une telle enquête. Ainsi l'appareil de notes constitue-t-il bien, comme l'affirme Michel Charles, une « interprétation massive de l'œuvre⁴ », qui fournit des informations décisives sur les lecteurs à qui elle se destine. Se tourner vers la « gaieté » des

¹ *Le Lexique métalittéraire français (XVI^e-XVII^e siècles)*, Michel Jourde et Jean-Charles Monferran (dir.), Genève, Droz, 2006, p. 14.

² *Ibid.*, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, *op. cit.*, p. 12.

Fables, que La Fontaine, dans sa « Préface », lie à leur « public », se révèle, à cet égard, particulièrement éclairant.

Georges Couton, dans son édition des *Fables*, explicite ainsi le sens du verbe « égayer » dans la « Préface » :

Egayer. « Se dit figurément en plusieurs choses. Il faut pour faire un ouvrage agréable qu'il soit un peu égayé, que le style en soit égayé, divertissant. » (Fur.) – « Egayment : gayté. Le style de ce poète est fort fleuri, a beaucoup d'égayement. » (Fur.) – Le renvoi à Quintilien, *Institution oratoire*, IV, 2, 116-118 précise. La Fontaine prend le mot gaîté dans un sens presque technique : l'agrément apporté au style par la rhétorique¹.

Couton se tourne vers le *Dictionnaire* de Furetière et sélectionne les exemples qui s'y rapportent à un « style ». Il explicite ensuite le « renvoi » de La Fontaine à Quintilien en permettant au lecteur de s'y reporter, le texte de l'un permettant de « préciser » le sens du texte de l'autre. L'« agrément » se substitue ensuite à l'« égayement », l'un et l'autre donnant l'idée d'un effet agréable à produire. Couton conclut que le sens de la « gaîté » de la « Préface » est un sens « presque technique », c'est-à-dire rhétorique – ou, plutôt, « presque » rhétorique. À « égayer les narrations », Jean-Pierre Collinet, quant à lui, renvoie exclusivement le lecteur à l'*Institution oratoire* : « 6. *Institution oratoire*, livre IV, II, 116 : “S'il est, à mon avis, une partie du discours qu'il faille orner par toute sorte de grâce et de vénusté, c'est la narration.”² » Marc Fumaroli, enfin, ne fait qu'un bref recours au *Dictionnaire* de Furetière, sans donner d'acceptions d'« égayer » ni de « gaîté » qui ne soient pas de l'ordre d'un usage strictement rhétorique :

1 *en récompense égayer*. C'est le leitmotiv de la *Préface*, où L.F. s'adresse principalement, comme dans la fable-épître au comte de Brienne (V, I), aux rigoristes de Port-Royal et s'efforce de justifier le sort poétique et littéraire qu'il réserve à l'apologue. « En récompense » signifie « en compensation ». La notion d'« égayer » peut être éclairée à la fois par les lexicographes contemporains (Furetière : « Le style de ce poète est fort fleuri, a beaucoup d'égayement ») et surtout par Quintilien, *Institution oratoire*, auquel L.F. renvoie expressément. Au livre IV, Quintilien traite de la rhétorique de la narration, qui *en principe* doit être courte et faire l'économie de tout superflu. Mais il ne faut pas tomber dans une concision sèche et menacée d'obscurité. « Il est nécessaire, ajoute Quintilien, de tenir un juste milieu, et de dire tout ce qu'il faut pour indiquer le fait : la brièveté n'exclut pas l'ornement ; autrement, il n'y aurait plus d'art. Or c'est le plaisir qui donne le change, et ce qui plaît semble

¹ Éd. cit., p. 406.

² OC, p. 1050.

toujours court, de même qu'un chemin agréable et doux, quoique plus long, fatigue moins qu'un autre plus court, mais rude et triste » (trad. Nisard). Telle est bien la doctrine de « l'égayement » pour L.F.¹.

3 *Je n'appelle pas gaieté*. Ici L.F. contamine la doctrine quintilieniste de la narration « ornée » avec celle du même auteur sur le rire et l'humour (livre VI, III). Quintilien exclut la moquerie, la raillerie bouffonne, mais admet l'humour, qu'il n'appelle pas autrement qu'*urbanitas*. Celle-ci dépend du *naturel*, qui sait rendre agréable ce qui serait banal, dit par d'autres –, et de l'*occasion* qui favorise le trait spirituel. Cela ne s'apprend pas à l'école, mais dans le monde (*convivia*). *Urbanité* est synonyme de *vénusté*, ce qui est dit avec grâce et s'accompagne de sel attique, qui donne du goût et de la saveur au propos. La « gaieté » lafontainienne, conforme aux vœux de Quintilien, pourrait être en ce sens une traduction de *facetum*, qui ne sépare pas le sourire d'une élégance achevée (*exculpta elegantia*), celle que l'on trouve chez Virgile et Horace².

Marc Fumaroli précise et développe longuement la référence de La Fontaine à l'*Institution oratoire*, développement qui vient même renforcer et comme *compléter* l'argumentaire de la « Préface » – démarche en soi très rhétorique –, notamment par une longue citation de Quintilien qui vient comme directement donner la réplique à Patru : « la brièveté n'exclut pas l'ornement ». La conclusion de Marc Fumaroli (« Telle est bien la doctrine de "l'égayement" pour L.F. ») souligne la parfaite coïncidence entre les principes de l'*Institution oratoire* et la poétique du fabuliste telle qu'il la décrit lui-même dans sa « Préface », poétique que Marc Fumaroli requalifie dans la note suivante de « doctrine quintilieniste de la narration "ornée" ».

En explicitant le renvoi de La Fontaine à Quintilien pour élucider le sens des termes de la « Préface », les notes de Georges Couton, Jean-Pierre Collinet et Marc Fumaroli suggèrent que la connaissance d'un autre texte est nécessaire à sa bonne compréhension, et esquissent le portrait d'un lecteur actuel à qui fait défaut la culture rhétorique de La Fontaine et de ses contemporains. En outre, les notes de Marc Fumaroli concernent la destination des *Fables*, puisqu'il s'agit pour lui d'établir le fait que la « Préface » s'adresse « principalement » aux « rigoristes de Port-Royal », c'est-à-dire de définir le contexte historique et polémique dans lequel s'inscrivait l'entreprise de justification de son dessein par La Fontaine. Marc Fumaroli restitue ainsi la « Préface », non pas à ses « vrais » destinataires, mais, du moins, à ses destinataires « principaux », contemporains de l'œuvre.

¹ *Fables*, Marc Fumaroli (éd.), p. 812.

² *Ibid.*, p. 812-813.

Par ailleurs, la nécessité d'« éclairer » la notion de « gaieté » suggère que le lecteur actuel aurait besoin d'aide pour entendre, derrière le terme du langage commun, un terme d'un lexique technique ancien. Marc Fumaroli fait donc office de traducteur, en recourant aux « lexicographes contemporains », d'une part, et à Quintilien, d'autre part. En ce sens, la multiplication des termes latins dans sa note sur la « gaieté » est représentative de la « polyglossie¹ » qui, d'après Michel Jourde et Jean-Charles Monferran, a caractérisé, ces dernières décennies, la critique des œuvres de l'Ancien Régime. L'emploi de mots étrangers aurait alors pour ambition de « faire surgir des arrière-plans, [...] restituer le contexte dans lequel ont pu être conçus, réalisés et lus les textes que l'on commente² » :

Les textes littéraires retrouveraient ainsi leur terreau fait de mots à la fois savants et ordinaires, celui d'un savoir constitué, parfaitement dominé par les doctes d'alors, mais assuré d'une importante diffusion grâce à la place qu'il occupait dans le monde scolaire³.

Mais il s'agit également, pour l'historien de la rhétorique, de « s'inscrire dans la continuité de la tradition rhétorique elle-même », comme l'écrit Hélène Merlin-Kajman, c'est-à-dire de « refuser toute élaboration d'un métadiscours »⁴ – quoique, comme le précisent Michel Jourde et Jean-Charles Monferran, cette « polyglossie » ait été parfaitement étrangère aux hommes des XVI^e et XVII^e siècles qui ont « parlé de littérature française⁵ ». La Fontaine n'emploie aucun terme latin dans sa « Préface »⁶, ce qui donne une indication sur les lecteurs à qui il la destine.

Ainsi, la question se pose : La Fontaine affirme-t-il, dans sa « Préface », que ce qui fait la légitimité des *Fables*, mais aussi leur « nouveauté » par rapport à celles des Anciens comme des Modernes, c'est qu'il a au mieux, sinon strictement, appliqué la doctrine d'un Ancien ? Mais aussi, qu'au moment de l'accommoder au « goût » de ses contemporains, il a encore « contaminé » du Quintilien avec du Quintilien ? En fait de nouveauté, le fabuliste se montrerait alors plus docte que le docte Patru. En outre, en matière de progression argumentative, ce n'est pas tant sur l'autorité de Quintilien que La Fontaine s'appuie que sur la sienne propre, c'est-à-

¹ C'est-à-dire l'emploi de mots étrangers, « latins le plus souvent ». *Le Lexique métalittéraire français (XVI^e-XVII^e siècles)*, op. cit., p. 7.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Hélène Merlin-Kajman, « Langue, rhétorique et politique : des apories en tous genres », *Dix-septième siècle*, n°236, 2007, p. 458.

⁵ *Le Lexique métalittéraire français (XVI^e-XVII^e siècles)*, op. cit., p. 7.

⁶ Mise à part cette citation d'Horace : « *Et quae / Desperat tractata nitescere posse relinquit.* », mais il ne s'agit pas alors d'un mot « technique » latin glissé dans son propre discours.

dire sur sa connaissance de son public, comme le montre l'emploi de l'adverbe « pourtant » (« c'est assez que Quintilien l'ait dit. J'ai *pourtant* considéré que, ces fables étant sues de tout le monde¹ »), qui relance à nouveaux frais la question de la « hardiesse » du poète.

« Quintilien pour lire Montaigne et Bossuet, [...] Derrida pour lire Ponge » : rhétorique ou théorie

L'histoire de la rhétorique est animée par le souci de retrouver le sens le plus exact, l'intention la plus juste des textes, et d'éviter les anachronismes auxquels conduirait une décontextualisation excessive de leur lecture. Marc Fumaroli, dans *L'Âge de l'éloquence*, résume cette ambition en précisant qu'il s'agit d'« éviter toute projection arbitraire de nos propres schèmes modernes sur un passé qui en savait plus long sur lui-même que nous² ». Cette ambition repose sur une certaine conception de l'histoire, caractérisée par une nette séparation du passé et du présent, une définition claire des limites et de la « texture » de ces derniers, et le postulat épistémologique que tout anachronisme ou « projection arbitraire de nos propres schèmes » sur le passé, « arbitraire » *car* anachronique, conduit au contre-sens. Ce dernier postulat suppose, quant à lui, qu'il y a un sens stable du texte, duquel l'on pourrait s'approcher au mieux, mais, encore, des *textes* ou des œuvres *stables* eux-mêmes. Une telle démarche est bien informée par un ensemble de « postulats touchant la définition, les fins et les fonctions de la littérature et de la lecture³ », à quoi l'on peut ajouter : et de la discipline littéraire elle-même. C'est ce que confirme Marc Fumaroli lorsqu'il écrit que la « résistance à la rhétorique » telle qu'il la conçoit entraîne une « méconnaissance de [la] véritable fonction »⁴ des œuvres de l'Ancien Régime.

Dans « La rhétorique revient : où va la littérature ?⁵ », François Cornilliat s'interroge sur les implications d'un tel « retour⁶ » de la rhétorique sur les études littéraires et, par conséquent, sur la définition de la littérature elle-même. Or, il convoque précisément l'exemple de Quintilien, en se demandant si la présence de ce dernier au sein d'une liste de « théorie littéraire » destinée à des étudiants signale que l'*Institution oratoire* aurait – de nouveau – « une valeur opératoire pour aborder n'importe quel texte »⁷, c'est-à-dire une valeur proprement

¹ Nous soulignons.

² Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, *op. cit.*, p. I.

³ Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, *op. cit.*, p. 10.

⁴ Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, *op. cit.*, p. IX. Nous soulignons.

⁵ François Cornilliat, « La rhétorique revient : où va la littérature ? », art. cit.

⁶ C'est également l'expression de Marc Fumaroli qui parle, dans *L'Âge de l'éloquence*, de « retour à la rhétorique », ce qui n'est pas exactement la même chose. *Op. cit.*, p. X. Nous soulignons.

⁷ François Cornilliat, « La rhétorique revient : où va la littérature ? », art. cit.

théorique, ou si elle a pour effet de transformer ce « programme de “théorie” en programme d’“histoire de la théorie”, ce qui n’est pas la même chose.¹ » François Cornilliat synthétise ainsi de façon éclairante la séparation qui s’opère au sein des études littéraires et ses implications théoriques :

Peut-être les deux camps ont-ils raison : prenons Quintilien pour lire Montaigne et Bossuet, mais gardons Jakobson pour lire Baudelaire, ou Derrida pour lire Ponge. Cette solution mi-chèvre mi-chou, à supposer même qu’elle puisse s’entendre sur une frontière, a quelque chose de déprimant et de chimérique ; elle pose manifestement plus de problèmes qu’elle n’en résout, mais je me demande parfois si nous ne sommes pas en train de dériver, à l’aveuglette, vers une chimère de ce genre, sinon vers un mur de Berlin des études littéraires. Si l’on se souvient que les diverses poétiques « théoriques » dérivées du structuralisme ou du poststructuralisme (qui ont leurs propres conflits) se veulent capables de lire Montaigne ou Racine aussi bien que Baudelaire ou Ponge, il est clair qu’un recours préférentiel à la rhétorique historique pour parler des auteurs de « l’âge de l’éloquence » implique une diminution radicale des pouvoirs de ces poétiques, un rabaissement des ambitions a-historiques ou trans-historiques qui ont pu être les leurs. Une « théorie de la littérature » qui renoncerait à comprendre les écrivains antérieurs au romantisme, par exemple, avouerait par là qu’elle n’est plus une théorie – mais une simple description, contingente et datée ; ce que l’histoire de la rhétorique lui suggère justement qu’elle est².

Peut-on « prendre » Jakobson ou Derrida pour lire La Fontaine ? Répondre par la négative, c’est mettre en cause la possibilité même d’une théorie de la littérature et passer, en somme, de la théorie littéraire à une certaine forme d’histoire de la littérature, ce que, dans un autre article, François Cornilliat formule en cette alternative : « Empire de la rhétorique ou empire de l’histoire : sommes-nous en train de choisir ?³ » Opter pour l’« empire de l’histoire » reviendrait à ne pas traiter les œuvres « comme des œuvres », c’est-à-dire des objets susceptibles d’« agir » sur les destinataires imprévus d’autres temps que le leur. Car, comme le rappelle Michel Charles, si l’histoire littéraire relève bien d’un projet théorique dans la construction de ses objets, cette perspective théorique risque à tout moment de se résoudre en une herméneutique lorsque l’impératif de contextualisation se propose d’arrêter le sens des pratiques et des œuvres :

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*.

³ « Au-delà de la rhétorique ? La poésie de la Renaissance et le syndrome de Monsieur Jourdain », *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, vol. 20, n°4, 2002, p. 344.

L'inscription historique d'un texte est multiple : de la date de sa production à celle de sa réception, en passant par celles où il a été non seulement lu et commenté, mais tout simplement édité, le texte n'en finit plus d'être reformulé, reconfiguré, « redaté ». Quand l'histoire littéraire ne veut connaître que la date de la production, elle devient une herméneutique comme les autres, décidant que le sens, c'est l'origine¹.

Si l'on accepte cette définition de l'historicité des textes, qui fait écho aux ambitions « a-historiques » et « trans-historiques » des théories de la modernité critique citées par François Cornilliat, il semble de moins en moins évident que « le passé » en ait « su plus long sur lui-même que nous » ou, du moins, que la tâche des spécialistes de la littérature soit principalement de retrouver ce que ce dernier « savait » de ses propres œuvres.

Marc Fumaroli envisage bien, cependant, une continuité ou une « permanence² » de la rhétorique qui permettrait de comprendre « pourquoi il y a en Occident une institution littéraire, et pourquoi elle échappe dans une certaine mesure aux effets du temps.³ » La permanence, toutefois, n'est pas la transhistoricité : la première conserve intacte, depuis l'origine, une qualité qui perdure dans le temps ; la seconde postule des altérations ou, plutôt, une absence d'intégrité originelle, voire d'un temps de l'origine⁴. Ce qui pourrait apparaître comme une ambiguïté du propos de l'historien tient donc peut-être à l'hésitation de l'histoire de la rhétorique entre, comme l'écrit François Cornilliat, la « connaissance du passé » et une « refondation moderne de l'ordre du discours »⁵.

Une autre forme de contextualisation, enfin, vient troubler l'idée d'une unité rhétorique qui aurait régné jusqu'au « sacre de l'écrivain⁶ », au XIX^e siècle, et contredire la possibilité de restaurer une continuité rhétorique intacte à travers les siècles entre Quintilien, La Fontaine et ses contemporains⁷. En effet, l'éloquence séditeuse des guerres de Religion avait déjà, au XVII^e siècle, jeté le « soupçon⁸ » sur la vertu de l'éloquence elle-même. D'après Hélène Merlin-

¹ Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, op. cit., p. 14-15.

² Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, op. cit., p. XIII. Marc Fumaroli parle, dans la même page, d'une « continuité ininterrompue ».

³ *Ibidem*. Nous soulignons.

⁴ Pour une réflexion approfondie sur ce sujet, voir *(Trans-)historicité de la littérature*, Lise Forment et Brice Tabeing (dir.), *Fabula-LHT*, n°23, décembre 2019. URL : <https://www.fabula.org/lht/23/>. Page consultée le 1^{er} septembre 2022.

⁵ François Cornilliat, « Au-delà de la rhétorique ? », art. cit., p. 344-345.

⁶ Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, op. cit., quatrième de couverture. Marc Fumaroli cite Paul Bénichou : *Le Sacre de l'écrivain : 1750-1830 : essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti, 1973.

⁷ Dans *L'Âge de l'éloquence*, Marc Fumaroli affirme effectivement que « [c]hoisir la rhétorique comme principe d'intelligibilité de l'histoire des formes en Europe avant 1715, c'est en effet admettre la continuité ininterrompue [...] d'une tradition qui va du V^e siècle avant Jésus-Christ [...] à [...] l'Âge de l'éloquence, en gros la période de la Réforme catholique militante », p. XIII. Nous soulignons.

⁸ Hélène Merlin-Kajman, « Langue, rhétorique et politique : des apories en tous genres », art. cit., p. 465.

Kajman, ce siècle inaugure en fait « un rapport au langage qui se dégage de l'empire rhétorique¹ », notamment du fait de la nouvelle conjoncture absolutiste. À ce titre, la grammaire et le modèle de la « conversation » étaient déjà apparus comme les objets d'une théorisation qui pensait un « en-dehors » de la rhétorique.

Le « retour de la rhétorique » a pris de multiples formes, ces dernières décennies, qui ne sauraient être réduites aux traits qui viennent d'en être esquissés². Cependant, ce bref parcours a permis de mettre au jour deux difficultés ou questions majeures que rencontre « à chaque instant » un travail de réflexion sur un corpus du XVII^e siècle : celle du « temps » de l'œuvre et de la recherche littéraire elle-même, et celle du langage ou lexique métalittéraire, lié à la fonction que l'on assigne à la discipline littéraire. En suivant toujours le fil de la « gaieté » des *Fables*, nous nous tournerons à présent vers les réponses qu'ont proposé d'y apporter les lectures « galantes » des œuvres de la seconde moitié du XVII^e siècle, et de La Fontaine en particulier.

1. 2 – La Fontaine galant

La « Préface » des Fables : un pacte de lecture galant

Les termes qui entourent le mot « gaieté », dans la « Préface » comme dans le *Dictionnaire* de Furetière, se rapportent à un effet à produire – charmer, agréer, plaire – qui implique une instance de réception. Cette instance est, dans la « Préface », également instance de production, puisque c'est un « on » qui « veut », qui demande, suscite et approuve la manière des *Fables* :

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.

Ce qu'affirme donc La Fontaine, dans une perspective apologétique, c'est la coïncidence entre son œuvre et le désir de ceux à qui il la destine. C'est ainsi que l'entend, par exemple, Alain Génétiot : « C'est par égards pour un public qu'il ne faut pas lasser que se recommandent dans

¹ *Ibid.*, p. 466.

² François Cornilliat ne propose pas moins de cinq positions pour « “figurer” le jeu des dilemmes infligés à notre lecture de la poésie de la Renaissance par le retour de la rhétorique », sur le modèle de la « gradation » de Pascal : lecture « naïve », lecture des « demi-habiles », des « habiles », du « dévot », et, enfin, des « parfaits », dont il donne Francis Goyet pour exemple. « Au-delà de la rhétorique ? », art. cit., p. 345.

la préface des *Fables* les exigences de gaieté et de brièveté¹ ». Le goût de la nouveauté et de l'enjouement qui caractérise le public des *Fables* tel que la « Préface » en dessine les traits, l'érudition mêlée de badinage qui s'y déploie, l'apparente simplicité du raisonnement, son style « naturel », le jeu avec les illustres modèles et le ton civil et plaisant avec lequel La Fontaine en use avec ses lecteurs, peuvent être lus comme autant d'éléments qui mettent en place un pacte de lecture « galant » ou « mondain » au seuil des *Fables*.

Les théoriciens de la « galanterie »² en ont fait un objet de la discipline littéraire, en particulier dix-septémiste, dans les deux sens du terme : en la prenant pour objet de leurs recherches et en la construisant comme un objet désormais incontournable d'une réflexion sur les œuvres littéraires du XVII^e siècle. Les contours du corpus appartenant à la « littérature galante » varient et sont discutés dès les XVII^e et XVIII^e siècles. Enfin, constat important en ce qu'il informe pour une part les démarches dont il va être question, nombre des auteurs et des œuvres « galants » ont été transmis ou le sont encore en tant que « classiques ». Or, à ce niveau métacritique, on retrouve de façon un peu inattendue, et comme dans un clin d'œil, la plainte : car il s'est aussi agi pour certains critiques de *rendre justice* aux « galants » comme *minores* de l'histoire littéraire. Ces titres d'articles le montrent assez bien : « Qui t'a fait *minor* ?³ » d'Alain Viala, « Des hommes illustres exclus du Panthéon : les poètes mondains et galants⁴ » d'Alain Génétiot, ou, plus récemment, « Molière auteur galant : *an inconvenient truth*⁵ » de Claude

¹ Alain Génétiot, « La poétique de La Fontaine et la tradition mondaine : les six derniers livres des *Fables* », *L'Information littéraire*, n°1, 1992, p. 26.

² Jean-Marie Pelous en a été le précurseur en 1980 avec *Amour précieux, amour galant* (1654-1675), Paris, Klincksieck, puis Alain Viala avec son édition critique des textes de Paul Pellisson, *L'Esthétique galante. Discours sur les Œuvres de Monsieur Sarasin et autres textes*, Toulouse, Société de littératures classiques, 1989. Sans volonté d'exhaustivité, donnons également dès à présent les noms d'Alain Génétiot et de Delphine Denis, dont les travaux seront cités avec plus de précision dans les pages qui suivent.

³ Alain Viala, « "Qui t'a fait *minor* ?" Galanterie et Classicisme », *Littératures classiques*, n°31, 1997.

⁴ Alain Génétiot formule ainsi les enjeux et la méthode de sa réflexion : « Comment se fait-il que ces auteurs [...] aient été écartés du processus de canonisation, si bien qu'ils sont devenus des écrivains de second ordre dans le palmarès actuel ? [...] Il importe donc de rouvrir leur procès de canonisation et de commencer par une étude historique de leur réception, de la mort de Voiture (1648) au *Siècle de Louis XIV* (1751) dans lequel Voltaire fige, pour un siècle au moins, un classicisme embaumé et réducteur. Je tenterai ensuite de dégager de ce cadre historique les processus même de sélection – et, en l'occurrence, d'exclusion – dans une perspective sociologique, afin d'en déterminer les critères et les modalités », « Des hommes illustres exclus du Panthéon : les poètes mondains et galants (Voiture, Sarasin, Benserade) », *Littératures classiques*, n°19, 1993, p. 217.

⁵ Claude Bourqui invite ainsi le lecteur à partager son étonnement : « Le constat est sans appel : les jugements émis par les contemporains, le contenu même des pièces, l'attitude de Molière à l'égard de la publication imprimée, son indifférence affichée aux principes de poétique, tout renvoie continuellement et obstinément à la culture galante ». Sa question est donc la suivante : « Comment est-il possible qu'un constat qui s'affirme de manière aussi flagrante ait pu mettre si longtemps à s'imposer ? », *Pour Alain Viala*, t.1, Marine Roussillon, Sylvaine Guyot, Dominic Glynn et Marie-Madeleine Fragonard (dir.), Arras, Artois Presses Université, 2018, p. 194.

Bourqui. Mise au jour d'un « constat » ou d'une « vérité qui dérange¹ », il y a dans ces articles davantage qu'un « malentendu² » à dissiper, mais une injustice à réparer.

On se tiendra donc, ici, nécessairement sur deux, voire trois niveaux différents, puisqu'il s'agira de rappeler brièvement les caractéristiques du corpus « galant », d'y joindre les commentaires des contemporains des œuvres, et de rendre au mieux compte des choix de méthode et des présupposés des théoriciens actuels de la « galanterie ». Ainsi, pour reprendre les termes de la question que pose Alain Viala à propos de Molière dans son article « “Qui t'a fait *minor* ?”, Galanterie et Classicisme » : *reconnaître La Fontaine comme galant, au moins pour une partie considérable de son œuvre, qu'est-ce que cela engage ?*³ C'est-à-dire, quelles approches et quels partages de la littérature du XVII^e siècle cela implique-t-il, et quelles définitions de ce que doit être le travail du critique en littérature ?

Qu'est-ce que la galanterie ?

Qu'appelle-t-on « littérature » ou « esthétique » galante, « courant » galant ou « tradition » mondaine⁴ ? Alain Génétiot définit cette dernière comme « une tradition poétique française qui s'élabore dans les cercles mondains et les petites cours à partir des années 1630 à l'exemple de la marquise de Rambouillet.⁵ » Dans *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, il la fait triompher « de 1650 à 1750 environ⁶ ». Pour Alain Viala, les deux décennies qui suivent la Fronde constituent son temps fort, mais la littérature galante a des antécédents et des prolongements au-delà⁷. Pour le dire dans les termes d'une histoire littéraire, il s'agirait d'une forme de deuxième révolution poétique, après François de Malherbe et avant ou concomitante à la « poésie officielle » sous Louis XIV. Considérant qu'elle est à présent bien connue des spécialistes, nous n'en rappellerons que les traits les plus définitoires.

¹ *Ibid.*, p. 197.

² Propre à tout geste herméneutique ou toute prise de parole critique, peut-être, comme le démontrent Bruno Clément et Marc Escola dans *Le Malentendu : généalogie du geste herméneutique*, Bruno Clément et Marc Escola (dir.), Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2003.

³ Alain Viala demande : « reconnaître Molière comme galant, au moins pour une partie considérable de son œuvre, qu'est-ce que cela engage ? Qu'est-ce que cela engageait dès son temps ? Qu'est-ce que cela a engagé ensuite ? », art. cit., p. 127.

⁴ Claude Bourqui apporte, dans « Molière auteur galant : *an inconvenient truth* », cette réponse à la question de savoir s'il faut dire « mondain » ou « galant » : « Les dix-septémistes glissent aisément de l'un à l'autre selon qu'ils veulent mettre l'accent sur la dimension sociologique ou idéologique du phénomène. Les valeurs “galantes” sont de fait une des caractéristiques définitoires des milieux “mondains” », art. cit., p. 199.

⁵ Alain Génétiot, « La poétique de La Fontaine et la tradition mondaine : les six derniers livres des *Fables* », art. cit., p. 18.

⁶ Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion, 1997, p. 509.

⁷ Alain Viala, « D'une politique des formes : la galanterie », *Dix-septième siècle*, n°182, 1994, p. 144.

Les figures tutélaires de l'esthétique galante sont Vincent Voiture et ses émules, Jean-François Sarasin et Isaac de Benserade, eux-mêmes admirateurs de Clément Marot – que Voiture a fait redécouvrir –, de François Rabelais, Mellin de Saint-Gelais, et des autres « modernes » français. La « Muse galante », comme le rappelle Delphine Denis, c'est « Sapho », nom de Parnasse de Madeleine de Scudéry, dont l'amitié qui la lie à Paul Pellisson et les ouvrages qui en témoignent sont modèles de *tendresse*¹. Alain Viala voit dans le *Discours sur les Œuvres de Monsieur Sarasin* de ce dernier une première théorisation de l'esthétique galante. Sont qualifiés de « galants », enfin, des auteurs que l'on a coutume d'associer au « classicisme », tels que Molière, Jean Racine... et La Fontaine.

Le « badinage galant² » est un style ou un « tour » poétique accordé à la socialité des « honnêtes gens », dont l'entourage de Nicolas Fouquet, comme avant lui celui de la marquise de Rambouillet, constitue un parfait exemple, et qui se caractérise, entre autres, par son naturel enjoué. Il s'agit d'une poésie de circonstance, qui trouve sa raison d'être dans la « chronique mondaine³ » et la louange, et qui a pour « hyper-genre⁴ » la conversation, « horizon idéal⁵ » et matrice à la fois sociale et poétique des jeux comme des « petits genres lyriques⁶ » pratiqués collectivement. La galanterie est ainsi un modèle indissociablement esthétique et éthique, le galant homme manifestant par elle son honnêteté. Poésie à peine poétique⁷, en fait, puisqu'Alain Génétiot définit ces « petits genres » comme des « substituts de la communication en prose⁸ » ou comme la « transposition de la prose naturelle de la conversation des honnêtes gens⁹ ». Le

¹ Voir Delphine Denis, *La Muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, Champion, 1997.

² Nous nous appuyons essentiellement ici sur deux articles qu'Alain Génétiot a consacré à la « galanterie » de La Fontaine : « La Fontaine à l'école du style marotique et du badinage voiturier », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°5, 1993, p. 17-22, et : « “Que de grâces bons Dieux ! Tout rit dans Luxembourg” : La Fontaine et le badinage galant », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°8, 1996, p. 111-119.

³ Alain Génétiot, « “Que de grâces bons Dieux ! Tout rit dans Luxembourg” : La Fontaine et le badinage galant », art. cit., p. 113.

⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁵ Delphine Denis-Delenda, « Réflexions sur le “style galant” : une théorisation floue », *Littératures classiques*, n°28, 1996, p. 156.

⁶ Alain Génétiot, « “Que de grâces bons Dieux ! Tout rit dans Luxembourg” : La Fontaine et le badinage galant », art. cit., p. 112.

⁷ Si toutefois l'on considère cette dernière comme « langue des dieux », pour paraphraser La Fontaine (*Adonis*, « Avertissement »). Dans *Les Genres lyriques mondains*, Alain Génétiot parle lui-même de la « subordination à une esthétique d'inspiration extra-littéraire » de la poésie galante, après avoir établi que les valeurs esthétiques mondaines « attendent de la nouvelle poésie qu'elle soit moins le langage des dieux que celui des gens du monde. » *Les Genres lyriques mondains : 1630-1660. Étude des poésies de Voiture, Vion d'Alibray, Sarasin et Scarron*, Genève, Droz, 1990, p. 191 et 185.

⁸ Alain Génétiot, « “Que de grâces bons Dieux ! Tout rit dans Luxembourg” : La Fontaine et le badinage galant », art. cit., p. 113.

⁹ *Ibid.*, p. 117.

modèle de la poésie « galante » peut ainsi être convoqué efficacement par la critique contre des modèles jugés plus anachroniques ou essentialisants de la poésie du XVII^e siècle.

Comme la conversation mondaine, la poésie galante traite de toutes choses avec enjouement, naturel et refus du sérieux, par exemple de l'un de ses sujets favoris, l'amour, contre une certaine manière pétrarquaisante. Notons, à ce titre, qu'Alain Viala distingue entre deux « galanteries » ou « veines galantes », en s'appuyant sur les deux sens de l'adjectif « galant » : « la “belle”, moderne » et « la débauchée, archaïque »¹, la délicate et la licencieuse. Il fait ainsi l'hypothèse que « la littérature galante pourrait constituer un bon révélateur des enjeux sociaux de la création littéraire.² » Car la littérature de la galanterie, courant à la fois littéraire et social, corpus d'œuvres *pour* et *par* ceux à qui elles se destinent, est exemplairement liée par la critique à un « public ». Enfin, la description des « traits de style proprement mondains³ », « la négligence étudiée, l'impression de naturel et de simplicité qui cachent un art concerté », ses principes de création : « retravail[er] une tradition selon un protocole tout humaniste d'imitation-émulation des Anciens⁴ », correspondent à maints égards aux descriptions que l'on a coutume de faire de l'esthétique ou de la doctrine « classique ». Si La Fontaine est poète « classique », il est donc *aussi* poète « galant », ou « galant » *plutôt que* « classique ». À ceci près, comme le précise Alain Génétiot, que les « Anciens » imités par les auteurs galants sont également voire surtout des « Modernes », et que la galanterie se caractérise plus spécifiquement par sa « gaieté ».

La « mission » des études littéraires

La galanterie se déploie donc sur une période couverte par d'autres catégories de l'histoire littéraire, « baroque », « précieux », « burlesque » et, surtout, « classique ». Ce constat constitue une pierre de touche de la démarche des théoriciens de la galanterie. Cette dernière se caractérisait en effet, au début des années 1990, par son statut de *minor* d'une certaine histoire littéraire. La poésie galante serait même doublement « mineure » ou minorée, puisqu'elle suscitait déjà, au XVII^e siècle, des jugements qui l'identifiaient à un dévoiement de

¹ Alain Viala, « “Qui t'a fait *minor* ?” Galanterie et Classicisme », art. cit., p. 118.

² Il faut donner la suite du raisonnement : « En effet, la galanterie porte, dans l'ambiguïté de son sémantisme, la dialectique entre l'instruire et le plaire, chacun de ses deux sens impliquant une fonctionnalité du littéraire. Pour l'un, une fonction de défoulement, de champ libre donné aux désirs, aux pulsions [...]. Pour l'autre, une fonction d'éducation : en ce cas, elle constituerait en soi une action de socialisation », « D'une politique des formes : la galanterie », art. cit., p. 143.

³ Alain Génétiot, « La poétique de La Fontaine et la tradition mondaine : les six derniers livres des *Fables* », art. cit., p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

la grandeur poétique, à une poésie croissant sur les cendres du grand lyrisme malherbien ou des génies épiques et héroïques dont La Fontaine et Nicolas Boileau déploraient la perte. En outre, les commentaires théoriques qui l'accompagnaient ne pouvaient se montrer plus *sérieux* ou « pédants » qu'elle. Dans sa réception ultérieure, enfin, elle empiète sur les terres du classicisme.

On retrouve ici l'idée que nous exposons plus haut sans encore l'étayer : certains travaux sur la galanterie, quand ils empruntent la voie de la sociologie « classique » ou « critique¹ », placent « la question de la justice au centre de [leurs] interrogations² ». En l'occurrence, il s'agit de rendre justice au « galant » que le « classique » occultait, *minor* contre *major*, sans pour autant « majorer » à son tour le « galant », ce qui serait reproduire le défaut majeur de l'histoire littéraire dominante qui est alors critiquée. Cette justice est relative à un « devoir de vérité³ » et s'adosse à une définition du travail ou de la « mission » des chercheurs en littérature, dont Alain Viala dans *La France galante* fixe ainsi les traits :

Pourtant, la mission des chercheurs, des historiens et des critiques qui construisent des savoirs est toute différente. Ils doivent se colleter avec leur subjectivité, pour la réfréner, la mettre en questions et la convertir en dynamique de connaissance. Car ils sont tenus, eux, de reconstituer le passé avec toute l'objectivité possible. Ils ont donc à lutter pour séparer leurs sentiments et l'histoire⁴.

Les questions que cette prescription suscite sont nombreuses. Le « chercheur », l'« historien » et le « critique » ont-ils la même « mission » ? De quelle « histoire » ou de quel « passé » le chercheur devrait-il séparer ses « sentiments » et quel est le « temps » ou « régime d'historicité » de sa lecture ? En « sépar[ant] [ses] sentiments et l'histoire », c'est-à-dire en renvoyant l'œuvre à un contexte passé autant qu'il le pourra, le chercheur en littérature a-t-il encore pour objet la – ou une – littérature ?

¹ Luc Boltanski, dans *L'Amour et la Justice comme compétences*, regroupe sous cette catégorie les travaux sociologiques qui, depuis les années 1960 en particulier, se distinguent par leur « intention critique », et, notamment, leur volonté de « dévoiler les inégalités ». Voir le chapitre III : « Dénonciations ordinaires et sociologie critique », p. 44-60. Nous y reviendrons. Précisons dès à présent que nous emploierons désormais l'adjectif « critique » pour désigner une telle perspective sociologique, sans plus y adjoindre de guillemets. Luc Boltanski, *L'Amour et la Justice comme compétences. Trois essais de sociologie de l'action* [1990], Paris, Gallimard, 2011.

² *Ibid.*, p. 58.

³ Voir la « Note académique et citoyenne » d'Alain Viala à la fin de *La France galante* : la principale erreur qui menace l'histoire littéraire est de « prendre son goût pour un absolu et tomber dans le sac des préjugés », « or, quels qu'ils soient, ils sont ridicules et, pire, malfaisants. Il y va ici d'un devoir de vérité ». *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, p. 485-486.

⁴ *Ibid.*, p. 483.

Chez Alain Viala, dans « “Qui t’a fait *minor* ?” », le « cas du courant galant, en France, à l’âge dit classique¹ » permet de « mettre à la question les habitudes de l’histoire littéraire² » et d’en promouvoir une autre, dont l’un des impératifs majeurs est de ne pas reconduire les « implicites de valeurs » de la première, soit de tendre à une plus grande objectivité. Le « cas » galant est ainsi paradigmatique des processus de hiérarchisation à l’œuvre au sein d’une certaine histoire littéraire. Alain Viala commence par procéder à « quelques rappels³ » à propos du « galant » :

Pour qui se penche sur le XVII^e siècle, en particulier sur la période appelée classique, il apparaît assez vite qu’une foule d’œuvres relèvent, par leurs titres, par les qualifications génériques dont elles se sont nanties ou par la teneur des commentaires dont elles ont fait l’objet, d’un courant, ou registre, ou genre (ne tranchons pas sur le mot pour l’instant) *galant*. Elles se comptent par dizaines ; à titre de simples points de repères on citera Sorel et ses *Loix de la galanterie* (1644), qui peuvent indiquer un terme amont, Fontenelle et ses *Lettres galantes* (1683) qui peuvent marquer un terme aval, et entre ces deux les *Recueils de poésies nouvelles et galantes* de Pellisson et Mme de La Suze, *Les Annales galantes* de Mme de Villedieu (1670), ou encore *Le Mercure galant*, dont le titre même indique combien la notion avait de notoriété. Certains auteurs, sans exhiber le qualificatif dans les titres mêmes, l’inscrivent dans leurs préfaces (La Fontaine déclare que *Le Songe de Vaux* est pour une part galant) ou dans les passages réflexifs de leur œuvre (Melle de Scudéry en fait un modèle idéal à atteindre dans la *Clélie*). La critique y recourt largement : l’abbé de Charnes, pour défendre *La Princesse de Clèves*, la définit dans ses *Conversations* comme une Histoire galante, et Racine fut souvent, pour l’en blâmer souvent, pour le louer d’autres fois, qualifié de dramaturge *galant*. Le terme renvoie à une thématique parfois (*Les Galanteries grenadines*), mais parfois aussi à une poétique, avec des genres revendiqués, comme la *lettre galante* ou encore la *comédie galante*, sous-titre que Molière donne à *La Princesse d’Élide*⁴.

Le galant « apparaît » partout, et surtout là où l’on croyait voir du classique à « l’âge dit classique ». Il « apparaît », d’abord, pour caractériser des œuvres peu connues des non-spécialistes mais, enfin et surtout, des œuvres habituellement associées au classicisme : celles de La Fontaine, Madame de La Fayette, Racine et Molière. Il s’agit, en effet, d’exhiber les effets d’une domination invisible qui se ferait passer pour un fait naturel ou objectif. En l’occurrence, l’usurpation par le « classique » d’une place qui reviendrait légitimement au « galant » et ce,

¹ Alain Viala, « “Qui t’a fait *minor* ?” Galanterie et Classicisme », art. cit., p. 116.

² *Ibid.*, p. 115.

³ *Ibid.*, p. 116.

⁴ *Ibid.*, p. 116-117.

entre autres, parce que ce dernier terme est endogène, tandis que le premier trouve son origine dans le contexte postérieur et polémique du romantisme.

Le choix de l'emploi de la catégorie de « classique », enfin, porterait avec lui une certaine définition de la littérature et de l'histoire littéraire. Ainsi, d'après Alain Viala, l'historien de la littérature qui « adhère » au « goût classique », c'est-à-dire qui l'étudie et le transmet en tant que « classique » :

[...] passe alors de la recherche historique et esthétique à l'essai critique, parfois à la polémique ; ce qui est souvent très intéressant, riche d'idées, mais qui nous parle de l'essayiste et de son présent bien plus que de l'époque étudiée et de ses réalités objectives¹.

Parler de « classique » reconduit une hiérarchie et risque de faire passer en contrebande, avec le terme, toutes les connotations et ambiguïtés qui le caractérisent². La recherche passe ainsi d'une exigence d'objectivité à un horizon « polémique » qui ne relève pas d'une démarche scientifique, et de l'étude d'un passé aux « réalités objectives » à un présent entaché de subjectivité. Le temps du chercheur, critique ou historien de la littérature, est un temps idéalement coupé du présent. Au terme de sa démonstration, Alain Viala détermine ce qui revient « à bon droit » à la critique, c'est-à-dire les travaux de philologie et d'histoire, l'établissement des textes et le don à la connaissance des lecteurs des commentaires qu'ils ont suscités, en « leur temps » mais également durant le processus qui les a fait entrer dans le canon, sans se faire juge soi-même³.

L'histoire littéraire est avant tout de l'histoire et assume, à ce titre, les méthodes et la fonction qu'Alain Viala assigne à cette dernière :

Dès lors, l'histoire littéraire est renvoyée [...] aux questions que se pose l'histoire elle-même. Si la fonction de l'histoire est de connaître le passé pour mieux comprendre le présent, elle doit avant tout tendre à reconstituer le passé dans son état de plus grande intégralité possible⁴.

L'hypothétique a ici valeur de postulat sur la « fonction de l'histoire », la littérature devenant, en quelque sorte, l'adjuvant de cette dernière. Sans contester l'impératif pour le chercheur en littérature de « tendre vers un pôle d'objectivation⁵ », on peut se demander dans quelle mesure

¹ *Ibid.*, p. 125.

² Sur les sens du mot « classique », voir, par exemple : Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, n°19, 1993.

³ Alain Viala, « “Qui t'a fait *minor* ?” Galanterie et Classicisme », art. cit., p. 132.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

le « passé », mais aussi le « présent », peuvent se doter de « réalités objectives », et s'il en va effectivement bien pour l'histoire littéraire d'un « devoir de vérité », cette dernière s'évaluant d'après des critères qu'il reste à expliciter. En conclusion, l'anachronisme semble bien être ici considéré comme « le péché des péchés — le péché entre tous irrémédiable », pour reprendre les termes de Lucien Febvre¹.

Si le choix de privilégier l'emploi de catégories endogènes répond à un souci d'objectivité voire de « vérité », celui du « cas » du « galant » pour exemplifier ce que devrait être l'histoire littéraire vient également soutenir la définition de la littérature défendue par Alain Viala comme « pratique sociale parmi d'autres² ». Le « galant » a, à ce titre, valeur d'exemple. La règle poétique des auteurs galants, qui est de « plaire », devient, chez Alain Viala, la conséquence d'une règle sociale : « *de même*, dans l'art du commerce social, la “grande règle” galante est l'agrément, le talent de plaire aux autres³ ». « Plaire » est la règle pour l'œuvre, l'auteur, son public, celui des « honnêtes gens », public dont l'auteur fait lui-même partie et qu'il contribue à constituer, et l'œuvre galante émane d'un *habitus* galant, ce qui confirme sa dimension sociale tout en infirmant l'hypothèse anachronique d'une « géniale exception⁴ » des *Fables*.

Ainsi, porter l'attention sur le « galant » tel qu'il a été défini ci-dessus a pour fonction et effet de contribuer à « replonge[r] le littéraire dans la trame des pratiques sociales de toutes sortes, au lieu d'élever la culture sur un piédestal qui la séparerait des autres réalités⁵ » et de faire la pleine lumière sur ses dimensions sociale et politique, ce qui, comme l'écrit Alain Viala :

[...] embarrasse fort une tradition qui cherche l'universel, l'homme éternel ou les structures anthropologiques de l'imaginaire ou les formes anthropologiques de la création littéraire. Qui, en France notamment, est liée à un culte traditionnel de la littérature, et qu'une certaine perspective structuraliste a confortée quand même elle disait s'en éloigner⁶.

¹ Lucien Febvre, *Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais* [1942], Paris, Albin Michel, 2003, p. 15.

² L'expression apparaît lorsqu'Alain Viala décrit la « manie » d'une « certaine perspective structuraliste » de « poser des énoncés tels que “littérature et société” comme si les deux pouvaient être de même rang, comme si la littérature n'était pas une pratique sociale parmi d'autres ; pas forcément *comme* d'autres, mais *parmi* d'autres », « “Qui t'a fait *minor* ?” Galanterie et Classicisme », art. cit., p. 133.

³ Alain Viala, « “Qui t'a fait *minor* ?” Galanterie et Classicisme », art. cit., p. 117. Nous soulignons.

⁴ Expression d'Alain Génétiot, qui évoque alors les travaux de Yoshio Fukui sur La Fontaine. Nous nous apprêtons à y revenir. Alain Génétiot, « La poétique de La Fontaine et la tradition mondaine : les six derniers livres des *Fables* », art. cit., p. 21.

⁵ Alain Viala, « “Qui t'a fait *minor* ?” Galanterie et Classicisme », art. cit., p. 131.

⁶ *Ibid.*, p. 133.

En associant ses adversaires au vocabulaire de la religion et de la superstition, Alain Viala renvoie dos-à-dos la « vieille » histoire littéraire, celle qui juge et hiérarchise, et des démarches propres à la modernité critique, notamment structuraliste et anthropologique. Le paradoxe apparent, qui appuie la radicalité du propos, se dissipe sous les espèces d'une recherche commune à ces disciplines de l'invariant, de l'essence et de l'universel. Contre l'histoire qui « réécrit l'histoire », c'est-à-dire qui prend parti, et le structuralisme qui pense pouvoir s'en extraire, Alain Viala fait le portrait de l'historien de la littérature en scientifique de l'histoire, c'est-à-dire en observateur distant d'un objet qui ne l'engage pas et qu'il s'agirait de dégager peu à peu des jugements, pris dans le temps, qui ont recouvert et obscurci sa vérité objective, une vérité de nature essentiellement sociale.

Vers une lecture naïve : premiers jalons

À plusieurs égards, la perspective sociologique d'Alain Viala sur la littérature du XVII^e siècle s'apparente, dans ses postulats et sa méthode, à ce que Luc Boltanski désigne, dans *L'Amour et la Justice comme compétences*, comme une « sociologie du dévoilement¹ ». Il la caractérise par le fait qu'« un rapport de chercheur [y] est porteur d'une prétention à la vérité » et que « [l]e chercheur en sciences sociales revendique la capacité à apporter sur la réalité *un éclairage différent et supérieur* à celui des acteurs »², et, plus précisément, à décrire ou à dévoiler une « illusion ».

Dans la discipline littéraire, cette perspective postule un grand écart entre une première lecture et une lecture plus lucide des œuvres, lucidité de nature historique et sociologique, conférée au chercheur par « une position d'extériorité qui permet de se dégager des intérêts en lutte pour les considérer du dehors et les décrire³ ». En outre, l'emploi par Alain Viala d'un vocabulaire religieux pour révéler les illusions comme illusions, rappelle le fait que « le dévoilement sociologique de l'illusion religieuse » a servi de paradigme à ce type de sociologie pour aborder, entre autres domaines, celui de « la théorie de l'art⁴ », comme l'écrit Luc Boltanski :

[...] jusqu'à atteindre, de proche en proche, la totalité du monde social, traité comme un système de rapports symboliques, dont on a épuisé l'analyse lorsqu'on l'a révélé comme

¹ Luc Boltanski, *L'Amour et la Justice comme compétences*, *op. cit.*, p. 100.

² *Ibid.*, p. 46. Nous soulignons.

³ *Ibid.*, p. 47.

⁴ *Ibid.*, p. 50.

représentation ou comme croyance. Ainsi, pour cette sociologie polémique tout est croyance, mais tout « n'est que » croyance, ce qui est aussi une façon de dire que la croyance n'est rien et, par conséquent, de suggérer, au moins implicitement et dans le registre de la nostalgie, qu'il pourrait ou qu'il devrait exister autre chose qui ne serait pas du semblant¹.

Cette « autre chose » est le « laboratoire » et la science elle-même, c'est-à-dire la position d'extériorité qu'ils confèrent au chercheur et les concepts que celui-ci mobilise, qui lui permettent de décrire objectivement ce que croient ou veulent faire croire, consciemment ou non, œuvre, auteur et lecteur. Luc Boltanski précise la représentation du monde social qui soutient cette perspective sociologique : « les relations entre les hommes [peuvent] toujours être ramenées à des “rapports de force” entre ceux qui ont du pouvoir et ceux qui en sont démunis² ». Une telle lecture de la société des *Fables* est possible, mais également du processus de leur « classicisation » ; la vérité qu'elles délivreraient serait alors une vérité du *pouvoir*.

Enfin, parce que cette sociologie s'est faite « critique », d'après Luc Boltanski, c'est-à-dire qu'elle s'est attachée au « problème des inégalités sociales³ », elle peut être « traitée comme une sociologie de la justice⁴ ». Le problème étant, comme il le fait remarquer, qu'elle ne « clarifie » pas « la position de justice à partir de laquelle [les inégalités] peuvent être définies en tant que telles »⁵. Transposé du côté des études littéraires, le problème identifié par Luc Boltanski invite à clarifier la position depuis laquelle évaluer, par exemple, la valeur ou le gain de telle catégorie de l'histoire littéraire par rapport à une autre.

Dans son article « Après le soupçon », Rita Felski examine « la dominance de “l'herméneutique du soupçon” dans la théorie littéraire actuelle », issue de la modernité critique :

[...] l'esprit qui anime notre enquête repose sur la conviction que les apparences sont trompeuses et que les textes ne rendent pas volontiers leurs secrets. [...] Traitant avec dédain le sens manifeste afin de sonder les mystères infinis de l'implicite, l'herméneutique du soupçon promeut une sensibilité qui se réclame d'une méfiance et d'une hyper-vigilance sans compromis⁶.

¹ *Ibid.*, p. 51.

² *Ibid.*, p. 55.

³ *Ibid.*, p. 57.

⁴ *Ibid.*, p. 58.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Rita Felski, « Après le soupçon », art. cit.

Le « soupçon » dont il est question s'exerce à l'égard du texte lui-même ou *avec* lui, quand il propose « un méta-commentaire sur les *pièges* de l'interprétation¹ ». L'expression n'est pas sans évoquer le titre de l'ouvrage de Louis Marin, grand commentateur des *Fables*, *Le Récit est un piège*². De surcroît, le genre de la fable programme, par son fonctionnement allégorique, la recherche d'un sens « caché ». Or, Rita Felski fait l'hypothèse qu'une telle herméneutique, notamment en situation d'enseignement, en dénigre une autre, que l'on pourrait qualifier de « naïve ». Elle se demande alors comment transmettre les œuvres littéraires avec rigueur intellectuelle, mais sans éluder pour autant « l'importance des textes littéraires » et le « plaisir esthétique ordinaire » ; et sans les rapporter exclusivement à des processus de pouvoir ou à des jugements subjectifs :

Ma propre évolution, que je nomme néo-phénoménologique, naît du désir de construire de meilleures articulations entre théorie et sens commun, entre critique académique et lecture ordinaire, en plongeant dans les mystères des liens multiples que nous tissons avec le texte. Une telle approche repose sur notre engagement personnel avec ce que nous lisons, ce qui nécessite de clarifier comment et pourquoi certains textes particuliers comptent pour nous. Elle vise plutôt la signification que la vérité ou la démystification de la vérité afin d'examiner le jeu compliqué entre la perception, l'interprétation et l'orientation affective qui constitue la réponse esthétique.

La perspective « néo-phénoménologique » que décrit Rita Felski réduit l'écart entre lecture critique et lecture « ordinaire », ou, plutôt, elle en modifie la valeur, en ne traitant pas la subjectivité du chercheur comme un obstacle à une enquête rigoureuse et même en lui accordant un rôle positif dans cette enquête ; à la subjectivité du chercheur, ou plutôt à un « engagement » personnel, terme qui dit peut-être un engagement déclaré et volontaire vis-à-vis de l'œuvre, plutôt qu'une aliénation ou le charme d'une illusion.

Il ne s'agit pas, cependant, de s'en tenir aux préférences personnelles du lecteur « ordinaire » ou de la critique, mais, à partir d'elles, de faire retour au texte et aux « dispositifs stylistiques et narratifs » qui ont suscité les liens que le lecteur a établis avec lui. Ce changement de méthode accompagne un changement d'objectif : viser la « signification » plutôt que « la vérité ou la démystification de la vérité ».

¹ Nous soulignons.

² Louis Marin, *Le Récit est un piège*, Paris, Minuit, 1978.

Avoir ces différentes conceptions de la recherche à l'esprit, et, plus spécifiquement, de la recherche en littérature, est crucial au moment d'aborder l'œuvre de La Fontaine par le biais de la plainte littéraire, et ce, pour des raisons qui tiennent autant à des caractéristiques propres à la plainte qu'à des caractéristiques propres aux *Fables* et à leur réception. Le rôle de la subjectivité et les notions de naïveté et de croyance se trouveront, en effet, au cœur de notre réflexion. Y a-t-il, dans les *Fables*, un « sujet » qui se plaint, et de quel type de sujet s'agit-il ? Le style des *Fables* a souvent été qualifié de « naïf » : l'adjectif a-t-il – seulement – un sens « technique » ou peut-il venir désigner quelque chose comme une lecture « naïve » de l'œuvre ? Que pourrait alors vouloir dire *croire* à ce que disent les *Fables* ?

Le questionnement est décuplé par l'attention portée à la plainte, qui témoigne d'une émotion sans pouvoir la prouver, et qui demande à être crue. C'est la valeur donnée à la « croyance » littéraire, par rapport à une potentielle vérité, que permet d'interroger la plainte littéraire. Autrement dit, l'obstacle épistémologique que soulève la perspective historique ou sociologique pour l'étude de la plainte tient notamment à ce qu'Alain Viala envisage les croyances du XVII^e siècle sans s'interroger sur ce que c'est de *croire* – au XVII^e siècle, précisément, et dans le cas très particulier des plaintes.

À la fin de *La France galante*, Alain Viala établit un « Inventaire galant¹ » rassemblant livres, spectacles et peintures. Les critères de son établissement figurent dans l'introduction de l'ouvrage :

En effet, comme pour partir à la découverte d'un objet il faut – première règle du travail scientifique – commencer par le décrire, l'inventorier, je me devais de dresser la liste des choses appelées galantes en leur temps. Pour cela, le soin de l'endogène m'imposait de prendre en compte d'abord les ouvrages dont le titre ou le sous-titre comportent les mots « galant » et « galanterie ». Si le mot ne figure pas dans le titre mais bien dans la préface, comme par exemple dans celle de *Psyché* où La Fontaine dit qu'il a déféré au « goût du siècle » et que ce goût est galant, il convenait bien sûr d'inclure aussi ces œuvres-là. Et il le fallait encore quand le mot ne figure ni dans le titre ni dans la préface mais que, comme dans le cas de *La Princesse de Clèves*, les libraires et les critiques de l'époque l'utilisaient pour faire la promotion du livre².

¹ Alain Viala, *La France galante*, op. cit., p. 516.

² *Ibid.*, p. 14.

Le « soin de l'endogène » crée une ligne de partage au sein de l'œuvre de La Fontaine. Figurent dans l'« Inventaire galant » : *Adonis* (1658), *Le Songe de Vaux* et les *Poésies* pour Foucquet (1659), l'*Élégie aux nymphes de Vaux* (1661), les *Lettres d'un voyage en Limousin* (1663), les *Contes et nouvelles* (1665) et *Psyché* (1669). Les *Fables* sont exclues de cet inventaire, ce qui est conforme aux critères d'Alain Viala, mais ne laisse pas de poser question. Ce dernier a explicité les choix méthodologiques qui étaient les siens et ne prétend pas dénombrer, dans son « Inventaire », toutes les œuvres ayant eu part à l'esthétique galante. Cependant, si La Fontaine a vécu et écrit « du temps où la France était galante¹ » et que son public était « galant », *les Fables pouvaient-elles ne pas être galantes ?*

La Fontaine, poète mondain

Dans *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Alain Génétiot décrit le poète mondain comme « celui dont les œuvres sont élaborées au sein des milieux mondains et avec leur soutien, à leur destination première et conformément à leur goût, c'est-à-dire à l'esthétique galante² ». Pour autant, si Alain Génétiot montre l'importance du « public premier » des œuvres, il ne s'agit pas pour lui de substituer le « galant » au « classique », mais de révéler l'importance d'une tradition poétique trop souvent ignorée ou minorée dans la lecture de l'œuvre de La Fontaine, et, plus spécifiquement, des *Fables* :

L'essentiel est de garder à l'esprit avant d'aborder les *Fables*, qui sont comme la synthèse de l'œuvre antérieure du poète, l'importance de la tradition mondaine – galante et marotique – dont se réclame explicitement La Fontaine [...]³.

Ainsi, dans son article « La poétique de La Fontaine et la tradition mondaine : les six derniers livres des *Fables* », Alain Génétiot décrit son entreprise en ces termes : « examiner comment La Fontaine s'approprie la tradition mondaine, l'imité et la transforme dans ses ouvrages, *Fables* comprises⁴ », jusqu'à ce que ces dernières se présentent comme une forme de point d'aboutissement ou de chef-d'œuvre d'une telle tradition, puisqu'elles correspondent au programme établi par Pellisson dans son *Discours*, « véritable art poétique de la littérature galante⁵ ».

¹ *Ibid.*, p. 16.

² Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain, op. cit.*, p. 19.

³ Alain Génétiot, « La poétique de La Fontaine et la tradition mondaine : les six derniers livres des *Fables* », art. cit., p. 20.

⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁵ *Ibid.*, p. 19.

Tout dans la biographie poético-historique de La Fontaine contribue en effet à l'inscrire dans une telle tradition. À Vaux, dans l'entourage de Fouquet, La Fontaine, disciple de Pellisson, « se met délibérément à l'école de Marot et de Voiture¹ », c'est-à-dire du « badinage galant », qu'Alain Génétiot définit en citant la « Préface » des *Fables* : « ce badinage qui tourne tout au plaisant *et même les sujets les plus sérieux*² ». C'est également dans cette « école », et au sein du *Songe de Vaux*, qu'Alain Génétiot trouve l'origine d'un des traits les plus définitoires des *Fables*, la figure de l'animal parlant³. À la cour de Fouquet comme chez Madame de La Sablière, la galanterie est, pour ainsi dire, le « milieu naturel » de La Fontaine. Il s'agit aussi d'une question de réception : les contemporains de La Fontaine reçoivent l'œuvre comme « galante » ou « mondaine », dans la continuité de celles des poètes reconnus comme tels⁴. La Fontaine, enfin, revendique explicitement ces filiations, par exemple dans une lettre à Charles de Saint-Évremond⁵, lui-même « grand mondain et autorité incontestée en matière de style naturel⁶ ». Alain Génétiot invite ainsi son lecteur à relire les œuvres de La Fontaine qui précèdent ou sont contemporaines des *Fables* à la lumière de cette « tradition mondaine », dont la réécriture et le pastiche apparaissent comme des formes emblématiques.

Comment, dès lors, écarter les *Fables* d'un « inventaire galant » ? Ne pas le faire constitue précisément la décision qui fonde et nourrit la démonstration d'Alain Génétiot. Citant les travaux de Yoshio Fukui sur « La Fontaine et la tradition de Voiture⁷ », il précise que Yoshio Fukui « reconnaît l'apport de [la tradition mondaine], notamment dans les *Contes*, mais en excepte curieusement les *Fables* », avant de s'opposer au statut de « géniale exception⁸ » qui

¹ Alain Génétiot, « La poétique de La Fontaine et la tradition mondaine : les six derniers livres des *Fables* », art. cit., p. 20.

² Alain Génétiot, « La Fontaine à l'école du style marotique et du badinage voiturier », art. cit., p. 20. Nous soulignons.

³ « Le pastiche de Voiture est encore présent dans le *Songe de Vaux* avec *l'Aventure d'un Saumon et d'un Esturgeon*, donnée pour un échantillon de style galant et imitée de la célèbre *Lettre de la Carpe au Brochet* – elle-même issue d'un divertissement de salon, le jeu des poissons, *matrice de tous les animaux parlants des Fables* », Alain Génétiot, « La poétique de La Fontaine et la tradition mondaine : les six derniers livres des *Fables* », art. cit., p. 20. Nous soulignons.

⁴ « Associer La Fontaine à la poésie mondaine ne fait aucun doute pour ses contemporains : leur discours critique indique combien la réception de La Fontaine à son époque, et par son public premier, la Cour et la Ville, se dit dans les mêmes termes que celle des poètes mondains », *ibid.*, p. 19.

⁵ Dont voici le passage en question : « L'éloge qui vient de vous / Est glorieux et bien doux : / Tout le monde vous propose / Pour modèle aux bons auteurs ; / Vos beaux ouvrages sont cause / Que j'ai su plaire aux neuf Sœurs : / Cause en partie, et non toute, / Car vous voulez bien sans doute / Que j'y joigne les écrits / D'aucuns de nos beaux esprits. / J'ai profité dans Voiture ; / Et Marot par sa lecture / M'a fort aidé, j'en conviens. / Je ne sais qui fut son maître : / Que ce soit qui ce peut être, / Vous êtes tous trois les miens. / J'oubliais maître François, dont je me dis encore le disciple, aussi bien que celui à maître Vincent, et celui de maître Clément. Voilà bien des maîtres pour un écolier de mon âge », « À M. de Saint-Évremond », 18 décembre 1687, *OD*, p. 673.

⁶ « La poétique de La Fontaine et la tradition mondaine : les six derniers livres des *Fables* », art. cit., p. 120.

⁷ Yoshio Fukui, *Raffinement précieux dans la poésie française du XVII^e siècle*, Paris, Nizet, 1964, p. 298-303. Cité par Alain Génétiot, *ibid.*, p. 19.

⁸ *Ibid.* p. 21.

leur est conféré au sein de l'œuvre de La Fontaine, comme grand-œuvre surgissant *ex nihilo*, fruit d'une inspiration proprement romantique. Le « *topos* de l'écrivain original, inimitable¹ » devient alors lui-même un *topos* de la littérature galante et de sa manière de « penser la nouveauté dans l'imitation ». Il s'agit donc bien, pour une part, de corriger ou d'infléchir une certaine réception ou transmission de l'œuvre la plus connue de La Fontaine.

Variété de ton, gaieté et brièveté des *Fables* – qualités qui sont alléguées dans la « Préface » – sont rapportées par Alain Génétiot à la matrice conversationnelle de la poésie mondaine : les *Fables* prennent ainsi place au sein de « l'entretien familial » propre à cette petite société et duquel naissent les jeux, les échanges semi-privés comme les petits genres lyriques : « Aussi, en dernière analyse, convient-il de définir les *Fables* comme une longue conversation entre La Fontaine et ses lecteurs² », c'est-à-dire ses contemporains et, parmi eux, le cercle des « honnêtes gens ». Rien, pourtant, de plus éloigné d'une conversation, *a priori*, que l'apologue ésoopique, si ce n'est, précisément, que La Fontaine déclare lui-même dans sa « Préface » en avoir « relev[é] le goût », et que de nombreuses fables se trouvent désormais explicitement *adressées* à des membres de la petite société :

L'apologue en prose de la tradition scolaire devient chez La Fontaine un véritable poème mondain adressé à un destinataire nommément cité dans une relation interpersonnelle avec un auteur familier. Par le biais de la dédicace, l'apologue à valeur générale et impersonnelle se fait poème mondain écrit pour la circonstance, ce qui ne lui retire rien sur le plan didactique, mais l'enrichit d'une interprétation immédiate, de portée moins historique que sociale, puisqu'elle nous renvoie à l'usage de l'écriture parmi d'autres formes de sociabilité³.

Ceci explique, par exemple, la présence dans les *Fables* de la « galanterie » au sens amoureux du terme. La dimension circonstancielle d'une telle poésie est mise en valeur : les *Fables* ne s'y réduisent pas, mais elle en est la *nouveauté* à souligner. Cette dimension ajoute une interprétation « sociale » à l'apologue, par quoi il faut entendre, ici, une interprétation relative aux formes de sociabilité des contemporains de l'œuvre. C'est, en tout cas, au sein de ce modèle conversationnel que prennent place « les célèbres confidences personnelles du poète, sur

¹ *Ibid.* p. 19.

² *Ibid.*, p. 27.

³ Alain Génétiot, « “Que de grâces bons Dieux ! Tout rit dans Luxembourg” : La Fontaine et le badinage galant », art. cit., p. 114.

l'amour¹ », telles que les plaintes sur lesquelles s'achève la fable des « Deux Pigeons » (IX, 2). L'élégiaque a sa place dans l'orbe du « galant », assurément, mais ses plaintes doivent, dès lors qu'on les caractérise en premier lieu comme « galantes », être lues avec l'intérêt amusé de celui qui sait y reconnaître le jeu ou le « motif » subtilement parodié. Plainte et gaieté ne s'opposent pas : mais on peut d'ores et déjà dire que la « galanterie » engage, *a minima*, à lire le plaintif avec une certaine forme de distance.

La Fontaine explore dans ses *Fables* le sentiment amoureux, sujet favori de la société mondaine, avec l'esprit de « jeu » qui convient, faisant ainsi l'essai d'une « langue » nouvelle qui permet de décrire les nouveaux types de liens interpersonnels, amicaux et amoureux, qu'expérimente, que cartographie ou que rêve la société mondaine :

Cette langue raffinée de la galanterie, illustrée encore récemment par Mme de Villedieu, permet de parler d'« amour tendre », c'est-à-dire très précisément de l'amitié amoureuse que portait Madeleine de Scudéry à Pellisson et qu'elle a théorisée dans sa célèbre *Carte de Tendre*. On aura reconnu l'incipit des *Deux Pigeons* (IX, 2) :

« Deux Pigeons s'aimaient d'amour tendre. »

Le *topos* de l'absence de l'être aimé et le motif de l'oiseau migrateur – présent dans le *Dialogue entre Acante et la Fauvette* de Pellisson – rejoignent les réflexions de Mlle de Scudéry sur l'absence dans le *Grand Cyrus* :

« L'absence est un si grand mal à ceux qui savent véritablement aimer. »²

La « langue [...] de la galanterie » est ici celle des œuvres de Madame de Villedieu, contemporaine de La Fontaine, et elle est, en même temps, celle qui permet de parler d'un certain type de lien, exemplifié par la relation « réelle » de Madeleine de Scudéry et Paul Pellisson. Ces deux noms font signe vers la société mondaine et ses productions littéraires, de même que Villedieu et Scudéry en rappellent la composante « féminine ». On repasse, enfin, du lien social identifiable³ à sa « théorisation » dans un objet qui se situe à l'entrecroisement

¹ Alain Génétiot, « La poétique de La Fontaine et la tradition mondaine : les six derniers livres des *Fables* », art. cit., p. 27.

² *Ibid.*, p. 22.

³ Delphine Denis attire l'attention sur le fait que les *Chroniques* « inauguraient enfin, sur le plan strictement biographique, une amitié indéfectible de plus de quarante ans entre les deux principaux auteurs du recueil », ce qui « ne va pas sans troubler quelque peu l'injonction d'une séparation méthodique entre la création littéraire et la vie vécue dont il serait "scientifiquement" plus confortable de préserver l'étanchéité – mais que cette littérature elle-même nous invite au contraire à mettre en question de front ». Dans « Les inventions de *Tendre* », *Intermédialités*, n°4, 2004, p. 54-55.

du social et du littéraire, soit une « cartographie galante » qui manifeste le « souci de repérer [...] de nouvelles formes de sociabilité¹ ». Alain Génétiot poursuit ainsi son commentaire des « Deux Pigeons » : « La fin heureuse du récit où les amants goûtent, après les dangers du voyage, les plaisirs d'un amour partagé, crée un climat de grâce et de repos qui offre de l'amour une image idéalisée et charmante, conforme au modèle "tendre"² ». Cette dernière remarque permet de préciser que la littérature galante n'est pas le simple « reflet » d'une réalité sociale, mais qu'elle est, d'après les termes d'Alain Génétiot, de l'ordre d'une « image épurée et embellie³ » de la société mondaine.

La seconde partie du paragraphe consacré aux « Deux Pigeons » révèle un autre trait de cette lecture : le privilège accordé aux *topoi* ou motifs littéraires. La mise au jour du pastiche, de la parodie, et de la réécriture en relève également : toutes choses qui demandent un lecteur averti pour en apprécier la saveur, et que le critique fait apprécier à son lecteur en les explicitant.

Replacer les *Fables* dans une « conversation » de leur temps, qu'une transmission trop exclusivement « classique » serait venue interrompre, favorise donc deux dimensions de leur lecture : le contexte de leur production et de leur réception, et la mise en valeur de ce que Gérard Genette a appelé, dans *Palimpsestes*, des phénomènes de transtextualité⁴. Une telle lecture se trouve légitimée et comme surdéterminée par le fait que les *Fables* sont déjà des réécritures. En cela, la démarche des historiens de la littérature est poéticienne plus que critique : elle favorise la mise en relation du texte avec d'autres textes plutôt que « le texte considéré [...] dans sa singularité⁵ », c'est-à-dire, pour citer le sous-titre de *Palimpsestes*, une lecture « au second degré ». À cet égard, en attirant l'attention sur l'importance, pour La Fontaine, des « modernes » et des poètes qui lui étaient contemporains, Alain Génétiot offre aux *Fables* un intertexte démultiplié.

Dans l'état de la critique de sa thèse, Arnaud Welfringer accorde ainsi une place conséquente à la question de l'hypertextualité des *Fables*, dont il souligne l'importance quand il s'agit d'interroger les gestes herméneutiques que les différents critiques leur ont appliqué :

¹ *Ibid.*, p. 45.

² Alain Génétiot, « La poétique de La Fontaine et la tradition mondaine : les six derniers livres des *Fables* », art. cit., p. 22.

³ Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain*, op. cit., p. 508.

⁴ C'est-à-dire « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ». Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.

⁵ *Ibidem*.

Nous avons essayé de le montrer, toute interprétation politique des *Fables* répond, le plus souvent en pratique, à trois questions décisives, non sans liens entre elles : que faire de l'hypertextualité des *Fables* ? Qu'y a-t-il à interpréter en elles, et de quelle manière, selon quel mode interpréter la matière retenue ? Comment interpréter un texte qui, sous l'espèce de sa moralité, contient déjà son interprétation ; que faire de cette interprétation auctoriale explicite ? Ces questions ne sont pas sans liens : le sort que l'on réserve à l'hypertextualité régit en partie le partage que l'on fait entre ce qui est interprétable et ce qui ne l'est pas [...]¹.

L'enjeu est conséquent, puisqu'il s'agit de l'« interprétable » – qui ouvre un horizon très différent de celui de la *vérité*. En outre, il nous semble que la proposition peut s'appliquer à « toute interprétation » des *Fables*, et pas seulement à leurs interprétations « politiques ».

Temps du classique

Si Alain Génétiot entreprend, enfin, de rendre le « classique » à sa pluralité et à son hétérogénéité, il n'est pas question chez lui d'une occultation du « galant » par le « classique » mais d'une *continuité* de l'esthétique mondaine à l'âge classique : il n'oppose pas le « galant » au « classique », mais souhaite opérer entre eux une forme de « rééquilibrage ».

Celui-ci s'effectue de façon privilégiée au sein des conclusions de *Poétique du loisir mondain* et de « La poétique de La Fontaine et la tradition mondaine », conclusions que nous prenons le parti de citer exhaustivement, dans la mesure où elles décrivent le « temps » du « classique », ou ce que le « classique » *fait* au « temps », et, en premier lieu, à celui du commentateur lui-même :

Mais au-delà du cercle des destinataires des nombreuses fables-épîtres et public premier de La Fontaine, le fabuliste s'adresse à tout lecteur – y compris les enfants. Le formidable réservoir de lieux communs que constitue la tradition ésopique permet à La Fontaine de définir son ton de voix à la fois unique et inspiré par la tradition mondaine. Par delà les *Fables*, c'est toute une partie de l'esthétique classique qu'on peut définir comme un dialogue avec la tradition mondaine française qui lui enseigne l'art de plaire, la gaieté et la grâce².

Ce qui distingue finalement La Fontaine, c'est que, contrairement aux poètes de l'hôtel de Rambouillet ou de la cour, il n'a pas été seulement le poète de Fouquet, des Bouillon, de la duchesse d'Orléans ou, comme La Fare, de M^{me} de la Sablière, c'est-à-dire le porte-parole d'une petite société choisie, mais qu'il a établi, au contraire, en publiant ses œuvres, un

¹ « Le Courage de l'équivoque. Politiques des *Fables* de La Fontaine », *op. cit.*, p. 138-139.

² Alain Génétiot, « La poétique de La Fontaine et la tradition mondaine : les six derniers livres des *Fables* », *art. cit.*, p. 27.

contact avec le public élargi en ne limitant pas ses sujets à la seule connivence mondaine et en retrouvant des préoccupations universelles. [...] La poésie lafontainienne opère donc un rééquilibrage, au sein même du goût galant, en direction de la longue durée de la mémoire littéraire : en se dégageant plus volontiers de l'instant et de la société qui le commande, celle-ci redevient première, et non plus subordonnée à la chronique mondaine. La pierre de touche du classicisme de La Fontaine me semble donc résider dans cette universalité-là, celle de la lenteur distanciée et méditée qui s'impose au courtisan des Muses¹.

Il nous semble remarquable qu'au moment de conclure Alain Génétiot paraisse retrouver « des préoccupations universelles », en attirant notamment l'attention sur la question de la publication des œuvres et donc de leur ouverture à un « public élargi ». Après avoir rétabli le public premier dans ses droits, Alain Génétiot met l'accent sur l'adresse des *Fables* « à tout lecteur » et, significativement, « aux enfants ». Cette « universalité », de même qu'une forme de hiérarchisation appelée par la postérité de l'œuvre de La Fontaine, il la nomme « classicisme » et il lie ce dernier à une durée qui n'est pas exclusivement celle de la « chaîne d'imitation », de la réécriture ou du jeu social, mais qui recouvre un mouvement et un horizon : une « direction ».

L'histoire littéraire présente les traits propres à une histoire, c'est-à-dire une certaine chaîne de causalité chronologique ainsi qu'une forme de téléologie :

Bien entendu, certains de ces principes [de l'esthétique mondaine] *frayent le chemin* du classicisme, en particulier de celui de La Fontaine et, plus généralement, les théories de la politesse et de l'honnêteté *préparent* le bel air de la cour de Louis XIV.

Mais pas plus qu'elle ne s'arrête au burlesque ou à la préciosité, la culture mondaine *n'est absorbée* tout entière à la génération suivante par le classicisme triomphant².

La Fontaine est, comme le titre de l'ouvrage l'indique, le terme de cette histoire – mais il est également *celui qui en trouble les bornes*. Et ce n'est pas un hasard si c'est au moment de conclure en rouvrant les *Fables* sur des « préoccupations universelles » qu'Alain Génétiot jette un pont entre elles et les siècles qui leur sont postérieurs :

En outre, la capacité d'émotion poétique jointe à la musicalité du vers, célébrée encore par Valéry, qui définissent le lyrisme moderne que rechercheront aussi bien le XVIII^e siècle, dans son souci de l'émouvant, que le XIX^e, dans son désir de sincérité, ne se trouvent pas en effet dans des pièces de circonstance composées avant tout pour plaire au champ, en réponse

¹ Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain*, op. cit., p. 512-513.

² Conclusion d'Alain Génétiot aux *Genres lyriques mondains*, op. cit., p. 194. Nous soulignons.

immédiate à une circonstance précise que certes ils transcendent, mais qu'ils n'ont pas pour fonction première d'éterniser¹.

Les *Fables* deviennent, ici, plus ou autre chose que le « précurseur » du « lyrisme moderne ». En effet, au moment de dire ce qui rend pour lui l'œuvre « classique », Alain Génétiot l'intègre dans une généalogie poétique qui fait se mêler les temps en amont *et en aval*, donnant une définition de la poésie des *Fables* qui fait écho tant à la postérité déjà alléguée par les contemporains de La Fontaine² qu'à la conception de la modernité poétique telle que Baudelaire en a fixé les traits au XIX^e siècle dans sa célèbre formule « tirer l'éternel du transitoire³ ». Dans son article sur la « puérité » des *Fables*, Patrick Dandrey fera de même en donnant sa place à La Fontaine dans « une sorte de fil français de l'enchantement poétique, qui part vers Lamartine, Verlaine ou Ponge⁴ ».

Ces remarques font apparaître une difficulté bien connue du chercheur en littérature, qui trouve, du côté de l'histoire, un gage d'objectivité assuré par la distance à son objet et la patiente reconstitution de son contexte, et, du côté de la littérature, le constat que les œuvres traversent le temps. Est-ce là alléguer quelque chose comme l'universalité et l'« éternité » des classiques ? On pourrait faire remarquer, par exemple, qu'Alain Génétiot ne rend pas seulement les *Fables* à leur temps avant de distinguer La Fontaine parmi ses contemporains, mais qu'il contribue également à élever ces derniers au rang de « classiques », soit, comme l'indique le titre de l'article déjà cité, à faire (re)rentrer Voiture ou Sarasin dans le « Panthéon » dont ils auraient été exclus. Ces deux opérations, confirmer l'importance d'une œuvre et « classiciser » des auteurs que la postérité méconnaît, pourraient correspondre à ce qu'Alain Viala décrit comme un « procès de classicisation⁵ » et à l'épistémologie correspondante : au « galant », la rigueur scientifique et historique, au « classique », le retour d'une forme de « refoulé » critique qui traînerait à sa suite des jugements de valeurs et une vision essentialisante de la littérature.

Pour sortir de ce mouvement de balancier, il faut revenir brièvement sur l'examen de trois postulats critiques, qui sont peut-être autant d'obstacles épistémologiques dans notre étude de

¹ Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain*, op. cit., p. 513.

² Et par La Fontaine lui-même, par exemple dans « À Mme de Montespan », au seuil du Livre septième : « Protégez désormais le livre favori / Par qui j'ose espérer une seconde vie », v. 31-32.

³ Charles Baudelaire, « La modernité », *Le Peintre de la vie moderne* [1868], dans *Œuvres complètes*, t. II, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 694.

⁴ Patrick Dandrey, « Sur la “puérité” des *Fables* », art. cit., p. 48.

⁵ Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? », art. cit., p. 23.

la plainte : la description du public des *Fables* comme « galant », *c'est-à-dire* comme public d'une littérature « de l'honnête homme et pour lui-même¹ », l'anachronisme comme « péché des péchés » d'une réflexion sérieuse sur la littérature et, enfin, la conception de la longue durée des œuvres littéraires comme résultat d'un unique « procès de classicisation ». Il s'agit d'explorer si, et comment, ces présupposés interprétatifs peuvent être enrichis, nuancés, déplacés de telle sorte que la plainte soit pensable autrement que comme un calcul stratégique, un trait culturel d'époque ou la dénonciation d'une injustice à valeur plus ou moins universelle. Car la plainte, dans les *Fables*, demande à être crue et tout lecteur n'y est pas forcément enclin.

1.3 – Public, anachronisme, consécration

Le public des Fables

Une des caractéristiques majeures de la littérature galante est d'être une littérature pour et par ses lecteurs, l'auteur lui-même appartenant au public des « honnêtes gens » à qui son œuvre se destine. Or, cette description correspond à celle que l'« ancienne » histoire littéraire tout comme la modernité critique ont donné d'un public « classique ». Il n'y a pas là de quoi s'étonner, si l'on considère que seules les catégories employées étaient impropres, mais que le référent était le même. Il est possible, cependant, de mettre en question la définition, voire l'existence même, d'un tel public.

C'est ce que fait Hélène Merlin-Kajman dans *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, en interrogeant « la notion de *public* au XVII^e siècle dans son rapport à la littérature² ». Hélène Merlin-Kajman replace la réflexion sur le public dans le contexte polémique de la modernité critique, qui a « lié, pour les condamner, trois termes : *auteur, œuvre, public*³ ». Or, l'un des impératifs de cette critique a été de renverser le « mythe du classicisme⁴ » et elle s'est, pour ce faire, appuyée sur la même définition d'un public « classique » que celle de l'histoire littéraire qu'elle jugeait patrimoniale et conservatrice. Citant la définition que Jean-François Lyotard donne du classicisme comme le fait que « l'auteur puisse écrire en se plaçant en même temps en position de lecteur⁵ », Hélène Merlin-Kajman commente :

¹ Alain Génétiot, *Les Genres lyriques mondains, op. cit.*, p. 191.

² Hélène Merlin-Kajman, *Public et littérature en France au XVII^e siècle* [1994], Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 16.

⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵ Jean-François Lyotard et Jean-Loup Thébaud, *Au juste*, Paris, Christian Bourgois, 1979, p. 21.

Ainsi se trouve accréditée la même fiction centrale d'un *public* classique à la fois commanditaire, destinataire et consommateur des discours et des textes, identifié avec une élite sociale, ou une classe, ou un groupe hégémonique, peu importe : avec des gens historiquement et sociologiquement déterminés, unis par le partage de préoccupations ou d'intérêts identiques¹.

La coïncidence avec les définitions d'un public « galant » est frappante. Or, cette définition d'un public « classique », Hélène Merlin-Kajman démontre qu'elle sert aux « Modernes » de « critère permettant de fonder une typologie des textes littéraires² » : définir un public « classique » a permis de définir un public « moderne » ou, plutôt, de faire de l'absence de public déterminé d'un texte un critère de sa littéarité, et d'opposer ainsi, par exemple, « texte de jouissance » et « texte de plaisir »³.

En somme, dans un ultime « jeu de relance⁴ » entre « Anciens » et « Modernes », il se pourrait qu'une certaine définition du public « galant » s'appuie sur une « vision substantifiée du *public*, implicitement défini comme l'ensemble homogène et identifiable des destinataires visés par l'acte de destination des textes⁵ », définition identique aux définitions polémiques du public « classique » qui avaient pour objectif d'exclure certaines œuvres d'un certain régime de littéarité défini par la modernité. Un tel rappel complique la priorité donnée à la réception des « contemporains » de La Fontaine pour l'interprétation de son œuvre, en mettant en cause le fait qu'ils puissent constituer un « ensemble homogène et identifiable. »

D'une « pratique contrôlée de l'anachronisme »

Dans son article « Au-delà de la rhétorique ? » François Cornilliat s'inquiète de savoir si certains impératifs d'historicisation et de contextualisation des œuvres littéraires, quand ils prétendent donner le fin mot des œuvres et de leur transmission, ne sont pas en train de faire de ces œuvres des objets d'histoire, « au sens où l'histoire cherche à s'étendre aux idées, aux pratiques sociales, aux objets de la vie quotidienne, aux sensations et aux émotions, etc., *sans nécessairement les présumer valides pour notre temps*⁶ ». Il s'agirait alors de se demander ce qui ferait *encore* des *Fables* nos « contemporaines », mais également de reposer autrement la

¹ *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, op. cit., p. 19.

² *Ibidem*.

³ Nous reprenons ici les catégories de Roland Barthes dans *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 40.

⁴ *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, op. cit., p. 19.

⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁶ François Cornilliat, « Au-delà de la rhétorique ? La poésie de la Renaissance et le syndrome de Monsieur Jourdain », art. cit., p. 344. Nous soulignons.

question de leur contextualisation. Ce geste se transforme si par « contemporanéité » on entend, par exemple, « la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme¹ », si l'œuvre littéraire est celle qui ne coïncide jamais parfaitement à son temps, mais qui tient ensemble temps de l'origine – par exemple, celui des hypotextes de La Fontaine –, temps moderne ou de la mode – par exemple, celui des mondains – et temps futur – par exemple, celui de la postérité ou de la transmission actuelle des œuvres.

En 1993, Nicole Loraux publie un article au titre provocateur : « Éloge de l'anachronisme en histoire² ». Historienne de l'Antiquité, elle part du constat que, pour de nombreux historiens de cette période, notamment du fait de la distance temporelle à leur objet, « le présent est le plus efficace des moteurs de la pulsion de comprendre³ », ce qui l'amène à poser la question de l'anachronisme. La thèse qu'elle défend dans son article est la suivante :

Mais il importe moins d'avoir sa conscience pour soi que d'avoir *l'audace d'être historien*, ce qui revient peut-être à assumer le risque de l'anachronisme (ou, du moins, d'une certaine dose d'anachronisme), à condition que ce soit en toute connaissance de cause et en choisissant les modalités de l'opération⁴.

« [A]ssumer le risque de l'anachronisme » : c'est-à-dire, par exemple, accorder une valeur aux affects du présent comme déclencheurs d'un élan vers le passé plutôt que de « séparer sentiments et histoire », ou, encore, reconnaître dans quels combats, quelles polémiques et quelle urgence étaient engagés les partisans d'un « historicisme sans compromis⁵ », afin de fonder sa propre démarche en assumant ce qui, d'enjeux présents, y est inévitablement mêlé. Des impératifs tels que « lutter [...] contre l'humanisme de l'homme éternel » et « trouver *de l'autre* », c'est-à-dire de l'altérité, ont été une « réaction salutaire »⁶, pour Nicole Loraux, mais

¹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, texte reprenant la leçon inaugurale du cours de philosophie théorique donné en 2005-2006 à l'université IUAV de Venise, Maxime Rovere (trad.), Éditions Payot et Rivages, Paris, 2008, p. 11.

² Dans : *Le Genre humain*, Seuil, juin 1993, p. 23-39. Nous nous référons ici à la pagination de la publication de l'article dans *Espaces Temps*, 87-88, 2005, p. 127-139.

³ *Ibid.*, p. 129.

⁴ *Ibidem*.

⁵ « Combats » dont rendent compte ces trois citations : « dans les décennies 1950 et 1960, il fallait lutter en marxiste (et Vernant l'était) contre l'humanisme de l'homme éternel qui sévissait alors dans les études classiques », « Il s'ensuivait que la psychologie humaine [...] était déterminée par des conditions indissociablement matérielles, sociales et culturelles » et « l'espoir était de s'introduire par là dans l'atmosphère d'un autre monde, un monde régi par d'autres lois et d'autres sentiments, pour y trouver *de l'autre*. Autant dire qu'une dimension anthropologique était d'ores et déjà inscrite dans cette entreprise qui ne s'appelait pas encore "anthropologie de la Grèce ancienne" », *ibid.*, p. 130.

⁶ *Ibidem*.

à partir de laquelle elle remet en cause la possibilité de reconstituer le passé ou d'approcher les réalités objectives d'une époque.

Pour reprendre le cas des mots – des Grecs, ou des contemporains de La Fontaine – Nicole Loraux met en doute la possibilité pour l'historien de « [se] mettre [lui]-même entre parenthèses » pour « avoir accès sans médiation, directement et sans distorsion, aux pensées de l'homme grec ». Elle souligne la nécessité de supposer du « commun » si l'on pense pouvoir dire quelque chose des catégories des hommes du passé, et celle de prendre en compte les « lectures multiples » de son objet qui en séparent l'historien, « partie intégrante d'une tradition sédimentée qui nous travaille sans même que nous nous en avisions »¹. La « mise à distance » du passé et de ses œuvres, dont il faudrait comprendre en premier lieu qu'ils étaient « autres », est un « moment » de la recherche :

[...] je parle du moment où l'on tente de suspendre ses propres catégories pour cerner celles de ces « autres » que, par hypothèse, furent les anciens Grecs. Moment irremplaçable à coup sûr, et qui contribue à défaire l'illusion purement culturelle d'une familiarité ; mais, pour être nécessaire, la condition n'est pas suffisante et le travail ne s'achève pas avec la mise à distance².

L'audacieuse proposition de Nicole Loraux qui suit ce paragraphe, celle d'une « pratique contrôlée de l'anachronisme », n'exclut donc pas le souci de la rigueur scientifique, mais elle permet de penser une méthode fondée, « contrôlée », d'un travail « en régime d'anachronisme ».

L'anachronie : un « jeu dynamique » des légitimités

Enfin, la sociologie de la littérature telle que nous en avons tracé les traits ne restreint pas son intérêt à l'étude d'un contexte « passé » : la question de la postérité des œuvres et de leur réception au-delà de « leur temps » y est même centrale. Elle distingue, alors, entre le temps des choses « telles qu'elles ont été », c'est-à-dire un certain état du champ littéraire passé, et celui de la « consécration », c'est-à-dire le temps de la légitimité durable de l'œuvre. Celle-ci accéderait ainsi au statut de classique, « forme suprême de consécration littéraire³ », à l'issue d'un « procès de classicisation » : à la question de savoir pourquoi les œuvres « classiques » se transmettent – ou se sont transmises, ou se transmettent encore – la réponse ne se trouve dans

¹ *Ibid.*, p. 131.

² *Ibid.*, p. 132.

³ Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? », art. cit., p. 25.

aucune propriété intrinsèque, mais dans la légitimation qu'elles ont acquise par l'entremise d'instances institutionnelles qui ont « trouv[é] matière à s'occuper avec profit¹ » de tel ou tel auteur.

Dans son article « La marche des temps : sociologie de la littérature et historicité des œuvres », Jérôme David interroge l'emploi du terme « consécration » par les sociologues de la littérature. Il le lie, entre autres, à la reprise d'une « charge critique héritée des Lumières, [...] dont la dominante serait la dénonciation féroce des croyances, notamment religieuses, au nom d'une vérité acquise par un travail analytique sur des faits avérés² », ainsi qu'à la question de la longue durée des œuvres, d'après la seconde acception du terme « consacrer », qui signifie « rendre durable ». On retrouve ici le problème de l'historicité des œuvres, mais également de la démarche critique qui les prend pour objet, puisque Jérôme David invite la sociologie de la littérature à préciser à quel temps historique elle se réfère. La description d'un « procès de classicisation » en quatre phases³ inscrit dans le récit d'une légitimation pérennisée ne rendrait, par exemple, pas compte des « formes historiques *diversifiées* de la légitimité littéraire⁴ ».

Pour aborder autrement la question de l'historicité et de la légitimité des œuvres, Jérôme David revient sur les concepts de la sociologie du « champ », à commencer par le concept de « champ » lui-même, dont les « exigences empiriques⁵ » pourraient rarement être satisfaites et qui résulterait, essentiellement, d'une ambition de « totalisation⁶ » qui empêcherait de postuler des « strates distinctes de la pratique littéraire⁷ », « strates » qu'il s'attache à mettre au jour, dans son article, à propos de l'œuvre d'Honoré de Balzac⁸. Après avoir opposé à un concept de champ « trop englobant⁹ » « le caractère extraordinairement feuilleté des convictions et des croyances¹⁰ » d'un auteur, d'une œuvre ou de « tout *présent* historique¹¹ », Jérôme David

¹ *Ibid.*, p. 26.

² Jérôme David, « La marche des temps : sociologie de la littérature et historicité des œuvres », dans « Approches de la consécration en littérature », *COntEXTES* [en ligne], n°7, 2010, p. 1. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/4647>. Page consultée le 1^{er} septembre 2022.

³ Soit les phases de « légitimation, émergence, consécration, perpétuation » décrites par Alain Viala dans « Qu'est-ce qu'un classique ? », art. cit., p. 25.

⁴ Jérôme David, « La marche des temps : sociologie de la littérature et historicité des œuvres », art. cit., p. 3. Nous soulignons.

⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁶ *Ibid.*, p. 6.

⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁸ Jérôme David conclut d'ailleurs sur le *classicisme* « après coup » de Balzac, composante paradoxale de sa « modernité », *ibid.*, p. 14.

⁹ *Ibid.*, p. 5.

¹⁰ Jean-Claude Passeron, « Weber et Pareto : la rencontre de la rationalité dans les sciences sociales », *Le Modèle et l'enquête : les usages du principe de rationalité dans les sciences sociales*, Louis-André Gérard-Varet et Jean-Claude Passeron (dir.), Paris, Éditions de l'EHESS, 1995, p. 111-113. Cité par Jérôme David, *ibid.*, p. 7.

¹¹ Jérôme David, « La marche des temps : sociologie de la littérature et historicité des œuvres », p. 13.

propose de privilégier, pour la recherche littéraire, une « autre texture de l'historicité – centrée sur la notion d'anachronie¹ », pertinente selon nous pour penser la question des « classiques » du XVII^e siècle et de leur postérité :

[...] au lieu d'expliquer la légitimité durable d'une œuvre par la pérennisation des conditions de sa légitimation [...], on est en mesure de considérer la postérité comme le jeu dynamique grâce auquel chacune des légitimités dont se réclame l'œuvre, et dont certaines franges du public reconnaissent les effets dans les textes, se modifie elle-même, s'agence aux autres, s'épuise ou resurgit².

La postérité ou la « classicisation » des œuvres apparaissent ici non plus comme le résultat d'un processus linéaire pensé depuis son terme, mais comme un « jeu dynamique », ce qui signifie aussi que le présent – comme le passé – ont une « texture » non homogène, et que plusieurs formes de légitimité peuvent y coexister.

Ainsi, en repartant des questions de la sociologie de la littérature, comme celles de la légitimité, des « grandeurs » et de leur pérennisation, il devient possible de penser ces dernières sans enclorre la temporalité dans l'historicité propre à un « champ », ni sans en assimiler l'« anachronie » à un « temps suspendu du chef-d'œuvre³ », pour reprendre une manière commune de qualifier le « temps » des « classiques ».

1.4 – Esthétique et morale de la « gaieté » des *Fables*

L'une des questions soulevées par les approches dont nous venons d'esquisser les traits aura peut-être été celle-ci : à quelle *distance* lire les *Fables* ? La sociologie critique de la littérature, par exemple, établit une distance maximale à l'œuvre, et même double, à vrai dire : celle de la traversée de tous les états du « champ » qui séparent le lecteur des *Fables* et celle des « mythes » ou mystifications qui ont accompagné le processus de leur « classicisation ». Ainsi, nous concluons ce chapitre par les analyses que Patrick Dandrey consacre à la poétique des *Fables*, notamment dans *La Fabrique des Fables*. Il y a, pour lui, une distance instaurée par la « gaieté » des *Fables*, mais il s'agit moins d'une distance creusée par le temps historique

¹ *Ibid.*, p.14.

² *Ibid.*, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 2.

qu'une propriété spécifique de la poésie, qui permet de ménager une « bonne » distance du lecteur au réel.

Le classique ou la « naïveté retrouvée »

Pour définir la dimension « classique » des *Fables*, Patrick Dandrey rappelle l'importance de la « composante galante¹ » du classicisme. À ce titre, il donne à la « Préface » une valeur exemplaire d'illustration de l'héritage galant dans la poétique classique. Cependant, dans son article sur la « puérité » des *Fables*, décrite comme une « enfance conservée hors de saison² », les questions de leur transmission et de leur postérité se posent dans d'autres termes : d'un point de vue générationnel, mais aussi anthropologique.

Patrick Dandrey commence par rappeler la place occupée par la fable dans le parcours scolaire avant et sous l'Ancien Régime et les types d'exercice pédagogique qu'elle favorisait, pour mettre en lumière l'« héritage “puéril”³ » dont peuvent se prévaloir les *Fables*, apport majeur à la compréhension de la poétique des *Fables* et de leur généalogie. Mais dans la suite de sa réflexion, la puérité dont il est question devient, dans une perspective moins historique, celle de tout lecteur des *Fables*, lecteur auquel Patrick Dandrey donne un visage hybride, à la fois adulte et enfant :

Ainsi la fusion sans couture entre bêtes et gens qui définit la spécificité du genre par l'hybridité de ses acteurs se répercutait-elle dans sa destination qui vise, qui suscite, pour ainsi dire qui invente en chaque lecteur une hybridation des âges, une osmose d'enfance et de vieillesse, de subtilité affûtée et de naïveté retrouvée⁴.

Il y aurait donc une qualité des *Fables* qui « invente[rait] » une « hybridation » de leur lecteur et qui lui permettrait de jouer de l'un et de l'autre âges, d'être « vieux chat » et « jeune souris », une « éternelle jeunesse⁵ » demandée au lecteur ainsi qu'au fabuliste, qui doit lui-même entrer dans le jeu, c'est-à-dire « jouer [...] sans cesse au conteur pour enfants⁶ » : c'est dans ce « rapport conflictuel au temps⁷ » que Patrick Dandrey situe la pérennité des *Fables*.

¹ Patrick Dandrey, « Les deux esthétiques du classicisme français », *Littératures classiques*, n°19, 1993, p. 162.

² Patrick Dandrey, « Sur la “puérité” des *Fables* », art. cit., p. 43.

³ *Ibid.*, p. 46.

⁴ Cette « hybridité », enfin, se trouve « unifiée » par la « gaieté dont on vient de rappeler le rôle au principe de [l']esthétique [de La Fontaine] », *ibid.*, p. 46.

⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁷ *Ibid.*, p. 49.

L'idée qu'un « classique » bénéficie d'une jeunesse éternelle ou soit, dans une tout autre perspective critique, un « souvenir d'enfance¹ », n'est pas nouvelle. Ce qui retient ici notre attention, c'est la « naïveté » des *Fables* telle que Patrick Dandrey la théorise, comme concept pour décrire une esthétique et les modalités d'une réception. La « naïveté » ne recouvre pas seulement une forme de « naturel » classique ou, du côté de la réception, ce que serait une lecture « naïve ». Elle s'appuie plutôt sur une loi de nature anthropologique que les *Fables* mettraient exemplairement au jour, soit un « commun » qui ne serait pas celui de « l'homme universel », mais de l'ordre d'une enfance partagée.

L'apologue entre en poésie par la gaieté

Au début de cet état de la critique, nous faisons l'hypothèse que la question de l'affirmation ou de la réaffirmation de ce que les *Fables* étaient de la poésie et de la poésie « véritable² » hantait la critique tout en voisinant avec des déclarations préalables faisant de La Fontaine le seul, sinon le plus grand, poète lyrique du siècle de Louis XIV³. Cette interrogation tient à plusieurs caractéristiques objectives des *Fables* : leur genre, notamment, un « petit » genre qui fait parler, entre autres, des animaux, et le destinataire privilégié qui y est lié, l'enfance. On peut penser, aussi, à la singulière proximité ou familiarité de qui est allé à l'école en France avec les *Fables*, du moins certaines d'entre elles : or, la poésie n'est-elle pas réputée difficile et lointaine ?

La poésie des *Fables* est le mystère sur lequel s'ouvre *La Fabrique des Fables* : celui de l'introduction de l'apologue en poésie de langue française par La Fontaine, premier et dernier fabuliste « que l'on puisse dire poète⁴ », mystère face auquel il s'agit, au seuil de l'ouvrage, de réactiver une « stupeur » endormie par l'évidence de la présence des *Fables* dans le canon scolaire français :

¹ Voir Roland Barthes, « Réflexions sur un manuel » [1971], dans *Œuvres complètes*, t. III, Éric Marty (éd.), Paris, Seuil, 2002, p. 945-951. Barthes ouvre son propos par cette question : « est-ce que la littérature peut être pour nous autre chose qu'un souvenir d'enfance ? », p. 945.

² Dans la conclusion de *La Fabrique des Fables*, Patrick Dandrey écrit par exemple : « C'est l'effet de la poésie véritable que le fond et la forme y procèdent l'un de l'autre et se projettent l'un dans l'autre ». Il ne s'agit jamais seulement d'examiner le passage « technique » de l'apologue en poésie, mais bien également de déterminer ce qui fait des *Fables* de la poésie véritable. *Op. cit.*, p. 277.

³ Marc Fumaroli écrit par exemple dans *Le Poète et le roi* : « La Fontaine est le seul poète lyrique du siècle de Louis XIV », *op. cit.*, p. 32.

⁴ Patrick Dandrey, *La Fabrique des Fables*, *op. cit.*, p. 1.

Comment le véritable 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-il pu passer pour une évidence au point de ne plus même constituer un sujet de stupeur¹?

Or, la réponse que propose Patrick Dandrey a pour nom la « gaieté », déclinée sous de multiples formes recouvrant autant d'aspects des *Fables* : « esthétique de la gaieté », « poétique de la gaieté », « sagesse de la gaieté », « éthique de la gaieté », terme qu'il emprunte à la préface des *Fables* et qu'il rapporte moins à un milieu mondain qu'il ne le donne pour nom à une poétique. Dans *La Fabrique des Fables*, la stupéfiante nouveauté des *Fables*, c'est que l'apologue entre en poésie. Or, il le fait par le biais de la « gaieté », ou, pour le dire autrement : la poésie des *Fables* s'identifie à cette « gaieté ».

Comment caractériser l'« esthétique de la gaieté » que Patrick Dandrey donne aux *Fables*, et, ce faisant, sa méthode et ses postulats critiques ? L'expression est employée en premier lieu à propos des *Contes* de La Fontaine, Patrick Dandrey soulignant et justifiant lui-même l'emprunt du terme de la préface d'une œuvre pour l'appliquer à une autre :

Comment ne pas parler ici d'une « esthétique de la gaieté » ? Tellement est évidente la similitude de ce raisonnement avec celui qui court tout au long de la Préface des *Fables* où le terme est, pour le coup, explicitement formulé².

Le critique passe effectivement par les *Contes* pour en venir aux *Fables*, ceux-ci ayant constitué une « école de la fable » pour La Fontaine, qui y aurait appris à concilier « souci de brièveté » et « souci de gaieté »³ par le choix d'un ton, « celui du badinage enjoué et gracieux⁴ ». On reconnaît les traits d'une esthétique et d'un public « galants », d'autant plus que Patrick Dandrey mentionne alors les figures tutélaires de Marot, Saint-Gelais et Voiture. Le ton des *Contes* emprunte ainsi aux termes de la « Préface » des *Fables*, les deux œuvres ayant une même destination et devant toutes deux concilier l'inconciliable. Cependant, la fable est un « conte *moral*⁵ », et le récit ne doit pas y apparaître comme une fin en soi. Or, cette difficulté, Patrick Dandrey la résout au moyen de ce qu'il vient de nommer « esthétique de la gaieté » : un ton de « gaieté souriante⁶ » est appliqué par le fabuliste au récit de la fable mais également

¹ *Ibidem*.

² *La Fabrique des Fables*, 1992, *op. cit.*, p. 40.

³ *Ibid.*, p. 37.

⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁵ *Ibid.*, p. 41.

⁶ *Ibid.*, p. 40.

à sa moralité. Telle est la thèse principale de l'ouvrage, celle d'un « sens moral *diffusé désormais dans l'ensemble du récit*¹ ».

La « gaieté », en somme, *fait entrer l'apologue en poésie de langue française*. Patrick Dandrey démontre ainsi que les *Fables* sont bien de la poésie, par l'attention à la forme et au « tour », mais qu'elles n'en demeurent pas moins des apologues, avec une finalité morale. La tentation qui consiste à définir la poésie des *Fables* par une attention gratuite au libre jeu de la forme, et donc comme n'étant plus des fables, est ainsi conjurée.

Un « pouvoir des fables » contre l'angoisse

Si la gaieté vient qualifier une esthétique qui permet à la fable de devenir poésie tout en demeurant fable, pour quelle morale cela peut-il être ? Plusieurs éléments du riche commentaire que Patrick Dandrey propose du « Pouvoir des fables » (VIII, 4) permettent de définir ce qu'il désigne comme « sagesse de la gaieté » ou « pouvoir de la gaieté » des *Fables*.

« Le Pouvoir des fables » est une fable composée par emboîtements successifs de trois « fables » pour autant de morales potentielles, fable à la dimension immédiatement réflexive puisqu'elle pose la question des pouvoirs comparés de la rhétorique et de la fable. Dans son commentaire, Patrick Dandrey prend le contre-pied d'une lecture tout « oratoire² », pour laquelle la « fable » que l'orateur commence à raconter au peuple d'Athènes seconderait l'éloquence qui s'est montrée impuissante à le « réveiller » : pour Patrick Dandrey, en effet, l'éloquence *naîtrait* au sein même de la fable de l'orateur en en constituant l'auditoire, condition même de l'existence du discours, et ce, par la satisfaction d'un « pur désir de beauté sans objet ni finalité³ ».

Le commentaire concilie ainsi poésie et utilité, « la rêverie, la délectation, le plaisir d'esprit, la joie et la paix de l'âme ravie par les charmes de la beauté » constituant « une forme suprême de moralité »⁴ qui n'est pas morale purement hédoniste :

Cette leçon se précise dans la moralité du *Pouvoir des fables* : elle s'y précise comme l'affirmation lucide que la fable n'est qu'un jeu, mais un jeu tellement essentiel à l'humaine nature qu'il lui devient utile dans sa frivolité même. L'utile se marie ici à l'agréable, se métamorphose même en forme d'agrément conscient et accepté : il est utile de satisfaire le

¹ *Ibid.*, p. 48.

² *Ibid.*, p. 238.

³ *Ibid.*, p. 240.

⁴ *Ibid.*, p. 245.

besoin de beauté et de jouissance gratuites des hommes – il le *faut*. Ainsi se définit la morale supérieure de l'apologue, assimilée au désir de poésie, désir de beauté et de gaieté qui constitue un geste de rupture avec la réalité par la fascination dont il nous charme – mais aussi par l'éveil de conscience que son ironie critique y associe sans contradiction ni césure : car l'apologue « réveille ». Cette double tâche relève du pouvoir de la *gaieté*, tout à la fois charmeuse et incisive. Et la philosophie supérieure des *Fables* consiste donc en une *sagesse de la gaieté* qui pourrait se définir comme le charme d'un plaisir lucide en même temps que d'un plaisir de lucidité¹.

L'image du jeu rappelle les « combats d'enfants » (v. 47) de la fable et, surtout, le destinataire des *Fables* que la morale du « Pouvoir des fables » rappelle et assume : les enfants, ou, plutôt, les hommes *comme* des enfants, ou l'enfance *dans* l'homme. Patrick Dandrey conclut son commentaire en s'appuyant sur « l'humaine nature² » pour établir une logique de conciliation de « l'utile » et de « l'agréable ». Or, on retrouve ici la « gaieté », objet d'un même désir que la « beauté » et que la « poésie » elle-même, *désir, moyen et fin* d'une « morale "supérieure" de l'apologue³ ». Cette morale consiste dans l'association d'un « geste de rupture avec la réalité » et d'un geste de « réveil » dont la finalité est éthique. En somme, la gaieté est le nom par lequel le commentateur concilie l'inconciliable, suspend et maintient l'équivocité des *Fables*, et rend compte d'un « plaisir » ou d'une beauté comme potentiels excès de l'apologue entré en poésie.

Au seuil du dernier chapitre de son ouvrage, « Le pouvoir de la gaieté » – titre au sein duquel la « gaieté » se substitue aux « fables » elles-mêmes⁴ – Patrick Dandrey cite de nouveau la définition de la « gaieté » donnée par la « Préface ». Il lui donne alors le « *jeu d'esprit* » pour domaine, tous deux ayant à leur principe l'ambivalence et l'équivoque. Les fables sur lesquelles il appuie sa démonstration, « Le Lion, le Singe et les Deux Ânes » (XI, 5) et « Le Milan, le Roi et le Chasseur » (XII, 12), mettent en scène des relations très asymétriques entre des puissants et des faibles, doublées d'une ambivalente et périlleuse proximité entre eux. Une troisième fable, « Le Dépositaire infidèle » (IX, 1), est convoquée pour son « triomphe de l'image et du verbe heureusement maîtrisés sur les déconvenues de la réalité⁵ ». À partir de ces exemples, « jeu » et « geste de rupture avec la réalité », liés à la gaieté, deviennent des finalités quasi thérapeutiques du texte poétique des *Fables*.

¹ *Ibid.*, p. 245-246.

² *Ibid.*, p. 245.

³ *Ibidem*.

⁴ Par rapport au titre de la fable « Le Pouvoir des fables ».

⁵ *Ibid.*, p. 261.

Cette ultime leçon de la « gaieté », relative à des situations menaçantes ou angoissantes, retient particulièrement notre attention. En effet, même si Patrick Dandrey, fidèle aux distinctions établies par La Fontaine dans sa « Préface », dissocie rire et « gaieté », il finit par établir plusieurs rapprochements entre eux. Le rire « témoigne de la gaieté¹ », et, surtout, la « gaieté » « participe du moins [du] vaste empire [du rire], même si elle y gère une province autonome² ». Les trois mêmes éléments sont associés par Patrick Dandrey à la gaieté et au rire : « décalage, triomphe, épargne³ ». « Le Milan, le Roi et le Chasseur », par exemple, est une fable double. La version de la fable dite du « roi indulgent » offre au lecteur qui a pu se trouver devant une « autorité puissante » « une revanche inespérée, qu'il exprime par un rire de triomphe joyeux et moqueur »⁴. Avec la version du « sot fauconnier », le personnage du roi peut également, à son tour « libérer dans le rire la souffrance éprouvée⁵ » dans la première version. Le rire libérateur est, enfin, celui du fabuliste lui-même. L'échange des rôles s'applique également au « Lion, le Singe et les Deux Ânes », le lecteur pouvant « à son tour jouer de l'une et l'autre posture », enfant, sage sujet et moraliste, comme la fable, d'après Patrick Dandrey, joue du sommeil et de l'éveil, « paradoxale hypnose⁶ » pour un « plaisir supérieur⁷ » :

Sans qu'il soit besoin de définir plus avant ce sentiment de plaisir, on aura compris qu'il s'agit, retrouvée au terme et à la faveur d'un détour obligé par le rire, de la *gaieté*, matière et effet du pouvoir des apologues. [...] mais le but et le pouvoir des fables n'est pas « d'exciter le rire » : l'un et l'autre réside dans le « charme » supérieur retiré d'une *jonglerie avec cette angoisse* [...]⁸.

Les *Fables* se trouvent ainsi rattachées à une certaine conception thérapeutique du rire et de son domaine, comme triomphe sur une angoisse ou, du moins, adjuvant dans la difficile négociation du lecteur, enfant et adulte, avec la réalité et ses « déconvenues ».

À ce titre, l'image du jeu revient souvent sous la plume de Patrick Dandrey, et, plus précisément, celle du jeu de rôles : la « gaieté » est ce qui permet au lecteur de passer d'un personnage à un autre et d'une position dans le texte à une autre. Elle est aussi un « jeu » dans le texte, par tous les procédés qui produisent de l'équivoque et de l'ambivalence. Elle prend,

¹ *Ibidem*.

² *Ibid.*, p. 262.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibid.*, p. 267.

⁵ *Ibid.*, p. 268.

⁶ *Ibid.*, p. 244.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibid.*, p. 269.

enfin, la forme d'une *distance*, celle qui est nécessaire au rire, mais, surtout, la distance propre à un « demi-sommeil de la conscience¹ », qui conduit Patrick Dandrey à qualifier la fable de « songe vigilant ». Cette distance n'est donc pas une place fixe : la « gaieté » est ce qui assure, au contraire, qu'il n'y ait ni fixité des places, ni fixité du sens. Elle est la possibilité de balancer entre sommeil et réveil, rire et larmes, enfance et âge adulte, naïveté et lucidité, implication et distance. Elle est donc définie comme une vertu du texte permettant au lecteur de faire l'expérience de ces divers ajustements au réel – et c'est la poésie qui permettrait de dire ce dernier avec la bonne distance :

[...] elle seule permet de dire l'horreur des choses par la distance que leur ménagent les mots et les images, comme au théâtre l'artifice de la représentation désamorçait l'horreur immédiate pour que s'opère le mécanisme de la *catharsis*².

« Poésie » et « gaieté » tendent, ici encore, à confondre leurs effets voire à se confondre, pour exprimer une certaine conception du texte littéraire dont témoigneraient les *Fables*.

Il n'y a guère ici, semble-t-il, de place pour une poésie de la plainte : le parti critique de la distance et du rire empêche précisément d'y reconnaître un appel à croire sans réserve à ce que dénoncent les plaintes – et d'en être affecté à la lecture des *Fables* par d'autres réactions que le rire. Voyons donc si ce « jeu » que Patrick Dandrey associe à la gaieté peut s'ouvrir à d'autres conceptions de l'expérience esthétique. D'autres registres que la gaieté, d'autres tonalités affectives, pourraient alors devenir repérables dans les *Fables*. Cette hypothèse mérite un surcroît d'effort.

Pas de poésie sans plainte : « même chez La Fontaine, même dans sa “gaieté” » ?

Dans un commentaire de « Philomèle et Progné » (III, 15), Marcel Gutwirth, s'appuyant sur l'identification traditionnelle entre le rossignol et le poète, associe poésie et expression d'une souffrance et définit l'art – en l'occurrence, la poésie – comme médiation : « L'art est peut-être bien issu de la violence. Il ne résiste pas, cependant, à son contact immédiat, étant médiété dans son essence, pris donc entre l'azur et la fange, entre ce que trament les hommes

¹ *Ibid.*, p. 271.

² Patrick Dandrey, « Sur la “puériorité” des *Fables* », art. cit., p. 48.

et ce qui peut s'en musiquer¹ ». Il conclut ainsi à propos de La Fontaine : « Son art procède d'une plainte² ».

Cette conception du texte littéraire, ou de la « littérarité » des textes, n'est pas étrangère à ce qu'Hélène Merlin-Kajman nomme dimension « transitionnelle » du texte, d'après le concept de Donald Winnicott³ : une dimension du texte ou de son partage qui autoriserait le lecteur à être « tour à tour » fauconnier et roi, humble sujet et habile moraliste, de « jouer », c'est-à-dire de « transformer des souffrances en plaisir⁴ », sans être pour autant confronté directement au réel et à sa dimension traumatique. Ce paradigme critique de l'objet transitionnel permet de rendre compte de la part d'enfance sollicitée par le texte et du fait que le lecteur, même adulte, n'en a jamais fini avec sa difficile confrontation au réel⁵.

Dans le chapitre de *Lire dans la gueule du loup* intitulé « Au bord de la terreur », dans lequel elle traite de la manière dont les textes littéraires composent avec l'horreur, Hélène Merlin-Kajman convoque à son tour la fable « Philomèle et Progné » après l'avoir inscrite dans une généalogie poétique *plaintive*, des *Métamorphoses* d'Ovide à *La Maison de Sylvie* de Théophile de Viau. La fable a donc au moins deux sources, deux hypotextes, et le terrible mythe n'y est pas raconté : autant de caractéristiques qui pourraient favoriser une lecture légèrement distanciée de la fable, comme résultat virtuose d'un jeu lettré. Cependant, Hélène Merlin-Kajman invite au contraire le lecteur à « entendre même comment l'horreur se trouve transformée, cette fois, en *expérience* transmissible (mais peut-être pas *racontable*)⁶ » et conclut en proposant cette définition de la poésie :

[...] nulle poésie sans « poumons enflammés », sans « rossignol outré », même chez La Fontaine, même dans sa « gaieté »⁷.

¹ Marcel Gutwirth, « Réflexions sur le métier de poète : trois fables de La Fontaine », dans *Le Statut de la littérature : mélanges offerts à Paul Bénichou*, Marc Fumaroli (éd.), Genève, Droz, 1982, p. 150.

² *Ibid.*, p. 151.

³ Voir, entre autres, la partie de *L'Animal ensorcelé* que celle-ci consacre à théoriser la « transitionnalité » de la littérature, *op. cit.*, p. 283-434. Hélène Merlin-Kajman, *L'Animal ensorcelé : traumatismes, littérature, transitionnalité*, Paris, Ithaque, 2016.

⁴ Monique David-Ménard, *Tout le plaisir est pour moi*, Paris, Hachette Littératures, 2000, p. 29, citée par Hélène Merlin-Kajman dans *Lire dans la gueule du loup*, *op. cit.*, p. 145.

⁵ « “Transitionnel”, ici, ne signifie donc pas, ou très secondairement, “ce qui fait transition entre un stade et un autre”. “Transitionnel” signifie plutôt : ce “qui facilite le passage entre monde interne et monde externe” : “*Nous supposons ici que l'acceptation de la réalité est une tâche sans fin* et que nul être humain ne parvient à se libérer de la tension suscitée par la mise en relation de la réalité du dedans et de la réalité du dehors, nous supposons aussi que cette tension peut être soulagée par l'aire intermédiaire d'expérience, qui n'est pas contestée (arts, religion, etc.)” », *L'Animal ensorcelé*, *op. cit.*, p. 403. L'auteure cite Donald W. Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Claude Monod et Jean-Bertrand Pontalis (trad.), Paris, Gallimard, 1975, p. 13. Nous soulignons.

⁶ Hélène Merlin-Kajman, *Lire dans la gueule du loup*, *op. cit.*, p. 157.

⁷ *Ibidem*.

Pas de poésie sans plainte : tel est le sens des « poumons enflammés » de Philomèle. Florence Alazard, dans *La Plainte à la Renaissance*, va jusqu'à affirmer que « toutes les pratiques poétiques » avaient alors « à des degrés divers, à voir avec la plainte »¹. D'où vient, alors, qu'Hélène Merlin-Kajman conclut par cette manière de concession : « *même chez La Fontaine, même dans sa "gaieté"*² » ? On peut y lire, d'une part, une réaffirmation de la « gaieté » des *Fables*, et, d'autre part, le constat que celle-ci laisse place à une autre dimension possible de leur poésie : celle de la plainte.

« Dire l'horreur des choses par la distance », transformer l'horreur en « *expérience transmissible* » ou encore « protège[r] le lecteur de tout contact avec l'horreur³ », comme l'écrit Marc Fumaroli à propos de « Philomèle et Progné » : ces définitions de la poésie et de ses fonctions, qui s'appuient en l'occurrence sur des théorisations différentes, présentent des similitudes. On y retrouve le même présupposé d'ordre anthropologique : la nécessité, pour l'homme, d'une médiation avec le réel, sa « violence » ou son « horreur ».

Postuler cette qualité poétique dans la plainte plutôt que dans la gaieté ne revient pas à rétablir une vérité ou à corriger une injustice – celle de la domination de la « gaieté » sur la critique lafontainienne, par exemple. Ouvrir un espace herméneutique à la plainte permet, en revanche, d'« émancip[er] des hypothèses⁴ », pour reprendre la belle expression de Jean-Claude Passeron. Ou, mieux, étendre le domaine de la plainte comme Patrick Dandrey étend le domaine de la « gaieté » – plutôt, par exemple, que du « charme » ou de la « naïveté » – à toute l'esthétique, mais aussi à la morale, des *Fables*.

Cette réflexion nous amènera, entre autres, à réévaluer certaines des valeurs associées au registre élégiaque, comme qualité à la fois poétique et plaintive, ainsi qu'à la « naïveté », comme qualité à la fois esthétique et (a-)critique. Notre état de la critique serait toutefois très incomplet s'il ne se tournait pas vers ce qui, de la plainte littéraire chez La Fontaine, concerne plus directement sa dimension judiciaire, objet de notre deuxième chapitre.

¹ Florence Alazard, « La Renaissance, une civilisation de la plainte ? », art. cit., p. 21.

² Nous soulignons.

³ Marc Fumaroli, *Le Poète et le roi*, op. cit., p. 233.

⁴ Jean-Claude Passeron, « Un itinéraire de sociologue », art. cit., p. 312.

Chapitre 2

L'« Affaire Foucquet » : un tropisme critique

L'arrestation en septembre 1661 puis le procès du surintendant des finances Nicolas Foucquet, sa chute spectaculaire au faite de la fortune, représentent un passage quasi obligé d'un état de la critique lafontainienne, que nous empruntons sans réticence¹. Cet épisode pourrait constituer, en effet, la matrice de tous les « mauvais procès » des *Fables*, et donner à voir La Fontaine « plaid[ant] en poète² », *déplorant* le sort du mécène et ami et *dénonçant* une justice inique, selon les deux acceptions de la plainte données par Furetière – s'adressant directement au roi, enfin, dans ses poèmes *Élégie pour M. F.* et *Ode au Roi sur le même sujet*, avant de se replier sous le « voile » des *Fables* pour échapper à son regard tout en le bravant.

Rouvrir le « dossier » Foucquet permettra donc d'approfondir notre état de la critique en considérant différentes manières dont celle-ci se l'est approprié. La première dimension des *Fables* qui est associée à Foucquet est politique : politique de La Fontaine, politique dans les *Fables*, des *Fables*, dans et de la poésie. Foucquet y devient, à certains égards, le nom d'une lecture-repoussoir dont les interprétations à clés de René Jasinski, dans *La Fontaine et le premier recueil des Fables*, constituent le paradigme³. Lecture-repoussoir, rejet d'une certaine critique jugée obsolète, mais lecture qui, à maints égards, insiste encore de nos jours sous la forme d'une herméneutique plus ou moins déclarée qui donne pour morale aux *Fables* celle de « L'Homme et la Couleuvre » (X, 1) : face à un pouvoir injuste, il faudrait « parler de loin, ou bien se taire » (v. 90).

¹ Foucquet est arrêté à Nantes le 5 septembre 1661, il comparait pour la première fois devant ses juges le 14 novembre 1664 et est condamné au bannissement le 19 décembre 1664. Louis XIV commue sa peine en détention à vie. Nous revenons en détail sur ce procès dans la deuxième partie de ce travail.

² Marc Fumaroli, *Le Poète et le roi*, op. cit., p. 57.

³ René Jasinski, *La Fontaine et le premier recueil des Fables*, Paris, Nizet, 1966. Voir, par exemple, le ton railleur de Richard Danner, qui donne à entendre, à partir de la lecture à clés de René Jasinski, une « déclaration d'intention » imaginaire de La Fontaine à propos de ses *Fables* : « (I've hidden Foucquet and Colbert everywhere, don't you know ?) » (« j'ai caché Foucquet et Colbert partout, vous ne le saviez pas ? »), dans *Patterns of irony in the Fables of La Fontaine*, Athens, Ohio University Press, 1985, p. 38, cité et traduit par Arnaud Welfringer dans son article « "De la fable en Amérique". Lectures politiques de La Fontaine entre France et États-Unis », *La Littérature, le XVII^e siècle et nous : dialogue transatlantique*, Hélène Merlin-Kajman (éd.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 244-245. Arnaud Welfringer, dans « Le Courage de l'équivoque. Politiques des *Fables* de La Fontaine », cite également l'expression plaisante employée par Patrick Dandrey, qui évoque le « trousseau de clefs de René Jasinski » dans *La Fontaine ou les métamorphoses d'Orphée*, Paris, Gallimard, 1995, p. 98.

Il faut commencer par s'arrêter sur le nom par lequel historiens et spécialistes de la littérature désignent cet épisode historique. En 1956, Georges Mongrédien intitule l'ouvrage qu'il lui consacre *L'Affaire Fouquet* et établit entre cette dernière et l'affaire Dreyfus une comparaison explicite¹. L'intérêt de « l'affaire » réside moins, d'après lui, dans la question de l'innocence ou de la culpabilité de Fouquet, que dans l'éclat de son procès. Georges Couton, dans *La Politique de La Fontaine*, parle également de « l'affaire² », avant Marc Fumaroli qui reprend la comparaison avec l'affaire Dreyfus en établissant une équivalence entre la tribune de Zola de 1898, « J'accuse », et un manuscrit anonyme qui aurait paru à l'époque du procès du surintendant : *L'Innocence persécutée*³. Ce qui se dessine nettement derrière le nom de Fouquet et l'importance donnée à l'« Affaire » pour lire l'œuvre de La Fontaine, et plus précisément les *Fables*, c'est la figure de l'écrivain « engagé » : derrière Fouquet, Dreyfus, derrière La Fontaine, Zola.

Ainsi, se saisir de l'« Affaire », c'est poser la question de l'articulation entre justice et poésie dans l'œuvre de La Fontaine. Au cœur des lectures critiques qui font de « l'Affaire Fouquet » une clé de compréhension privilégiée de son œuvre se trouve la question de la justice, y compris quand ces lectures ne placent pas directement le poète et la poésie face au tribunal. Or, la question de la justice est l'enjeu d'une plainte, au moins dans son acception judiciaire. Décrire ces démarches constitue une première étape de notre réflexion vers l'établissement de nouvelles conditions pour penser la justice *dans* les *Fables* ou une justice *des Fables*.

Mais l'attention portée à la chute du surintendant a également engagé d'autres dimensions de l'œuvre de La Fontaine, notamment une dimension que l'on peut rapporter au versant déploratif de la plainte, tournée vers le deuil et la perte. Lire l'œuvre de La Fontaine, et, plus spécifiquement, les *Fables*, depuis Fouquet, a ainsi permis non seulement de tracer les traits de l'opposant prudent, du satiriste de la monarchie absolue, de l'avocat de la liberté perdue des Français, du quasi-parrésiasite ou plus généralement du faible face au fort, mais également de l'ami fidèle contrastant avec l'amant volage, de l'élégiaque ou du lyrique contrarié, de l'inquiet ou du mélancolique marqué par la perte, au sourire voilé de larmes – il n'y a pas jusqu'à la

¹ « Pour trouver un procès qui ait autant passionné l'opinion publique, il faudra attendre l'Affaire Dreyfus ». Georges Mongrédien, *L'Affaire Fouquet*, « Avant-propos », Paris, Hachette, 1956, p. 7.

² Georges Couton, *La Politique de La Fontaine*, Paris, Les Belles Lettres, 1959, p. 115.

³ « C'est le "J'accuse" janséniste de L'Affaire Fouquet ». Marc Fumaroli, *Le Poète et le roi*, *op. cit.*, p. 80.

« naïveté » de La Fontaine qui n'ait reçu un éclairage nouveau d'être considérée du point de vue de la chute de Foucquet.

Établir ce procès comme clé d'une herméneutique, origine ou centre caché des *Fables*, passe par deux opérations critiques majeures auxquelles les choix esthétiques et les choix de publication de La Fontaine ne sont pas étrangers. Il s'agit, d'une part, de lire les *Fables* à la lumière des textes relatifs à la chute de Foucquet écrits par le poète, où prendrait naissance une parole de protestation, et, d'autre part, de faire du temps de la splendeur de Vaux-le-Vicomte un « âge d'or » : celui de la « gaieté » et de la liberté d'avant la disgrâce. Liberté de Foucquet lui-même, et, plus largement, de la « cour » qui l'entourait, liberté matérielle des artistes assurée par sa prodigalité, mais, encore, liberté des Français, la disgrâce du surintendant étant parfois lue comme « la naissance de la monarchie absolue en France¹ » – liberté poétique, enfin, avant qu'un encens institutionnel fume autour du roi-soleil et qu'à cet encens seul soit accordée la protection royale². Vaux, enfin, symbolise un « âge d'or » à l'échelle de la vie de La Fontaine : celui de la jeunesse du poète.

Ces deux opérations s'inscrivent dans au moins deux temporalités différentes. Celle, judiciaire, du procès, et, plus largement, de l'absolutisme royal, et celle du deuil amical et personnel. Un temps historique et collectif, pour le dire rapidement, et un autre que l'on peut approcher en prenant au sérieux les termes de Jean-Charles Darmon quand il parle de « traumatisme Foucquet ».

2.1 – Des allégories transparentes

Deux poèmes sont convoqués de façon privilégiée afin de faire entrer, à des degrés divers, les *Fables* dans une pragmatique politico-judiciaire : il s'agit de l'*Élégie pour M. F.* et de l'*Ode au Roi sur le même sujet*³. C'est ainsi que procède René Jasinski, comme l'analyse Arnaud Welfringer :

L'établissement de la « genèse des *Fables* » prend d'abord appui sur les deux poèmes de La Fontaine, l'*Élégie aux Nymphes de Vaux* et l'*Ode au roi* : c'est que les deux pièces sont à peu près les seuls documents publiés qui attestent de la place active de La Fontaine parmi les

¹ Georges Mongrédien, *L'Affaire Foucquet*, *op. cit.*, p. 86.

² Dans *Le Poète et le roi*, Marc Fumaroli parle, entre autres, de « machine de Marly du panégyrique », *op. cit.*, p. 246. Les « chefs-d'œuvre » du règne de Louis XIV constitueraient donc, d'après lui, autant d'« écarts » par rapport à « la norme officielle de la louange », *ibid.*, p. 247.

³ Auxquelles il sera désormais régulièrement fait allusion sous les titres abrégés *Élégie* et *Ode au Roi* ou *Ode*.

défenseurs du surintendant en 1662-1663. C'est seulement ensuite que René Jasinski se tourne vers le manuscrit Conrart et ses fables, et leur donne la même date de composition¹.

Il s'agit donc, pour Jasinski, d'éclairer le processus de création des *Fables* à la lumière des deux poèmes de « défense » de Foucquet écrits par La Fontaine. Dans son ouvrage, l'auteur de l'injustice faite à Foucquet est Colbert : on a reproché à Jasinski le caractère systématique de sa lecture du premier recueil des *Fables* comme autant de « pamphlets allégoriques² » anti-colbertistes. Cependant, les liens établis entre la chute de Foucquet et les *Fables* par les commentateurs de La Fontaine relèvent rarement d'une telle allégorie « à clés ». Les *Fables* sont plutôt rapportées à un même contexte historique que celui des deux poèmes de « défense », à une même pragmatique – judiciaire – ou encore à une même modalité de parole, qui s'apparente à une plainte.

Reconnaître Foucquet : une lecture historique et référentielle des Fables

Le point de départ le plus simple pour saisir le point de rencontre entre ces démarches est de repartir de la fable « Le Renard et l'Écureuil », sur laquelle Jasinski a fondé son interprétation des *Fables*. Jean-Pierre Collinet, dans son édition des *Fables*, prouve la paternité de La Fontaine sur cette fable par « l'identité des quatre vers initiaux avec ceux du *Lièvre et la Perdrix*³ », tout en maintenant un doute raisonnable⁴. Cependant, les notes qui accompagnent la fable orientent massivement le lecteur vers sa lecture comme « chronique » de l'actualité politique, et, en l'occurrence, vers l'espoir des partisans de Foucquet d'un revers de fortune qui frapperait Colbert à son tour : « Le sens de la fable ne paraît donc guère douteux : elle exprime les espoirs que conservent les partisans de Foucquet, même après sa condamnation, d'une revanche sur Colbert⁵ ». Les preuves alléguées par Collinet à l'appui de sa lecture relèvent de

¹ Arnaud Welfringer, « Le Courage de l'équivoque. Politiques des *Fables* de La Fontaine », *op. cit.*, p. 44. René Jasinski s'appuie sur la redécouverte de la seule des dix fables d'un manuscrit Conrart à n'avoir pas été publiée par La Fontaine en 1668, « Le Renard et l'Écureuil », dans laquelle de nombreux critiques ont vu Colbert et Foucquet, le choix de La Fontaine de ne pas la publier s'imposant donc avec évidence du fait des risques encourus. Dans son article « Les fables, les contes et la Fable chez La Fontaine : le secret du livre XII », Patrick Dandrey donne en note les références du manuscrit en question ainsi que les fables qu'il contient : « Valentin Conrart, ms. 5418 de la Bibliothèque de l'Arsenal, t. XI, f^{os} 533-539. S'y trouvent *Le Loup et l'Agneau*, *Le Corbeau et le Renard*, *Les Grenouilles qui demandent un roi*, *Deux mulets*, *Le Renard et l'Écureuil*, *La Génisse*, *la Chèvre et la Brebis en société avec le Lion*, *La Grenouille qui veut ressembler au bœuf*, *Le Lion accablé de vieillesse*, *Le Rat de ville et le Rat des champs*, *La Mort et le Malheureux* », *Féeries* [en ligne], n°7, 2010, p. 53. URL : <https://journals.openedition.org/feeries/755>. Page consultée le 1^{er} septembre 2022.

² Arnaud Welfringer, « Le Courage de l'équivoque. Politiques des *Fables* de La Fontaine », *op. cit.*, p. 45.

³ *OC*, p. 545 pour la fable elle-même et p. 1322-1323 pour les notes qui l'accompagnent.

⁴ « Cet indice ne constitue pas cependant une preuve décisive : il peut s'agir d'une allégorie politique inspirée par sa propre fable, mais non forcément composée par lui. » En tout cas, il y a allégorie politique ! *Ibid.*, p. 1323.

⁵ *Ibidem*.

sources diverses : l’emblème et la devise de Foucquet¹, l’épisode « d’un caractère galant » annoncé par La Fontaine dans le *Songe de Vaux*, dont Collinet invite à se faire une idée, non cette fois en se référant à l’actualité politique, mais à un épisode du dernier volume de la *Clélie* sortie des presses en 1661², la foudre bien littérale s’abattant sur Pignerol en 1665, où est emprisonné Foucquet³, celle, métaphorique, que les adversaires de Colbert attendent et qui ne l’a pas encore frappé, la lettre de La Fontaine *À M. de Maucroix*, qui convoque de nouveau la foudre, mais celle d’Horace⁴, cette fois, c’est-à-dire un souvenir littéraire, l’*Élégie* de La Fontaine, enfin. Autant de preuves caractérisées par leur hétérogénéité, qui font conclure à Collinet qu’« [i]l est aisé de comprendre pourquoi cette *allégorie transparente* a circulé sous le manteau sans être imprimée⁵ ». L’oxymore mérite l’attention : Mongrédien juge également que cette fable se caractérise par ses « *allusions transparentes*⁶ ».

En 2010, Patrick Dandrey adhère également à l’hypothèse de l’attribution de la fable à La Fontaine et fait de son « application patente au conflit entre le surintendant Foucquet, protecteur de La Fontaine, et son dénonciateur Colbert⁷ » une pièce à l’appui de la rédaction des premières fables entre 1661 et 1664, soit exactement durant le temps du procès et « dans le cadre et aux fins de la campagne d’opinion menée durant le procès de Foucquet par ses partisans, au premier nombre desquels l’*Ode au Roi* et l’*Élégie pour M. F. (dite aux nymphes de Vaux)*⁸ ». Les *Fables*, par le biais de l’*Élégie* et de l’*Ode*, et du lien établi entre elles et la fable du « Renard et l’Écureuil », trouvent ainsi leur origine – et, pour une part, leur sens et la méthode pour le déchiffrer – dans une pragmatique et une temporalité judiciaires.

Cependant, le « temps » de la fable privilégié par le commentaire n’est pas toujours celui du procès effectif de Foucquet. Georges Couton, dans *La Politique de La Fontaine*, après avoir rappelé en introduction que les événements relatifs à la politique extérieure se présentaient,

¹ L’emblème de Foucquet était un écureuil, « fouquet » étant l’ancien nom vulgaire de l’écureuil ; sa devise était « *Quo non ascendam ?* », qui signifie « Jusqu’où ne m’élèverai-je pas ? ».

² Note de Collinet : « parmi les “épisodes d’un caractère galant” dont La Fontaine voulait entremêler les “descriptions historiques” du *Songe de Vaux* [...] aurait pris place “l’aventure d’un écureuil”, qui est perdue, mais dont l’épisode de l’écureuil au tome X de *Clélie*, dernier volume du roman publié par Mlle de Scudéry chez Augustin Courbé, sorti des presses en 1661 (p. 1094-1099), peut donner une idée. » *OC*, p. 1323.

³ Note de Collinet : « En juin 1665, la foudre était tombée sur Pignerol, épargnant Foucquet par miracle. Faut-il considérer les vers 19 et 20 comme une allusion à cet événement dont avaient été vivement frappés les esprits ? », *Ibidem*.

⁴ Une lettre de La Fontaine *À M. de Maucroix* de septembre 1661, réagissant à l’arrestation du surintendant, s’achève sur ces mots : « *Feriant summos fulmina montes* », repris à Horace, *Odes*, II, x, II, et signifiant « la foudre frappe les plus hautes montagnes » ou « les sommets ».

⁵ *OC*, p. 1323.

⁶ Georges Mongrédien, *L’Affaire Foucquet*, *op. cit.*, p. 206. Nous soulignons.

⁷ Patrick Dandrey, « Les fables, les contes et la Fable chez La Fontaine : le secret du livre XII », *art. cit.*, p. 53.

⁸ *Ibid.*, p. 54.

dans les *Fables*, recouverts d'une « cryptographie à peu près indéchiffrable¹ », fait le lien entre Foucquet et les *Fables* sous la forme du « souvenir » :

Il est une fable où je chercherais volontiers un souvenir de l'affaire Foucquet : *Le berger et le roi*. Sans doute, en inventoriant les meubles et les objets d'art de Foucquet à Vaux, ou à Saint-Mandé, a-t-on trouvé autre chose que la houlette et la musette des gardeurs de troupeaux ; il y avait là beaucoup plus que la « médiocrité », des « richesses immenses » ; avec les biens du peuple, Foucquet s'était réellement fait un palais. Mais ses amis, et par exemple Pellisson dans son *Discours au roi par un de ses fidèles sujets*, voyaient et présentaient tout autrement les choses : Foucquet ne possédait par les immenses richesses qu'on croyait ; à son entrée dans les affaires, sa fortune personnelle était importante et parfaitement solide ; elle était amoindrie, et grevée de dettes énormes au moment où il les quittait. On pouvait sans doute lui reprocher des irrégularités financières, qu'excusaient largement les difficultés auxquelles il avait dû faire face ; mais non de s'être enrichi aux dépens du peuple. Que cette défense soit plus spécieuse que solide, c'est possible, et probable ; mais peu nous importe. Pour un partisan de Foucquet, il n'y avait pas de difficulté à le reconnaître dans le berger intègre devenu juge souverain et noirci par une cabale calomniatrice².

La fable « Le Berger et le Roi » (X, 9) raconte l'ascension et la chute d'un berger devenu « Juge souverain » (v. 17) à la cour par la faveur d'un roi. Les envieux de la cour ne tardent pas à calomnier le nouveau favori et font chercher des preuves qu'il s'est enrichi sur les biens publics, ce en quoi on a pu identifier Foucquet dans le berger de la fable. Cependant, en place du prétendu trésor caché, on ne trouve rien d'autre que l'humble habit avec lequel le berger est arrivé à la cour. Celui-ci, sans autre dommage, retourne alors à sa condition initiale.

La fable est publiée en 1678, dans le deuxième recueil, longtemps après le procès de Foucquet. Quand il la commente, Couton ne mentionne pas ses sources textuelles, mais plonge son lecteur dans une forme de reconstitution de l'instruction du procès du surintendant. Il se montre lui-même en juge impartial (« avec les biens du peuple, Foucquet s'est réellement fait un palais »), superpose, tantôt pour souligner la distance entre elles, tantôt pour les rapprocher, les figures du berger et de Foucquet, et fait entendre deux voix, auxquelles il mêle la sienne : celle du tribunal de l'histoire, doté de la distance nécessaire pour juger avec impartialité, et celle des amis des Foucquet ; voix du réquisitoire, et voix du plaidoyer. Si Couton quitte, pour conclure, la pragmatique judiciaire (« peu nous importe »), son commentaire a établi l'identité

¹ Georges Couton, *Politique de La Fontaine*, op. cit., p. 11.

² *Ibid.*, p. 116.

d'un des destinataires privilégiés de la fable : « Pour un partisan de Foucquet, il n'y avait pas de difficulté à le reconnaître dans le berger intègre devenu juge souverain et noirci par une cabale calomniatrice ». C'est pour un tel lecteur que l'allégorie est, somme toute, « transparente ».

Dans la suite de son ouvrage, Couton établit des rapprochements entre la disgrâce de Foucquet et deux autres fables : « Le Rat qui s'est retiré du monde » (VII, 3) et « Le Lion, Le Loup et le Renard » (VIII, 3). Dans le premier cas, « l'intention malicieuse¹ » du vers « Un moine ? non, mais un dervis » (v. 34) ferait écho au vers du « Berger et le Roi » (X, 9) « Le conte est du bon temps, non du siècle où nous sommes » (v. 10), les deux autocorrections invitant à une application à l'actualité politique de La Fontaine. Dans le second cas, l'apostrophe comminatoire du fabuliste aux courtisans, « Messieurs les courtisans, cessez de vous détruire » (v. 35) rappellerait les « reniements après la chute du surintendant² ». Ces applications peuvent toutefois donner un sentiment d'arbitraire : pourquoi ces fables ? Le « bon temps » pourrait aussi bien être celui « que les bêtes parlaient³ » que mentionne la fable du « Lion amoureux » (IV, 1, v. 18), et les courtisans, ceux d'une autre fable de cour. La recherche d'un « souvenir » de Foucquet dans les *Fables* conduit ici à leur arrêter un sens peut-être trop référentiel et historique, qui en restreint les significations.

Disgrâce du surintendant et « disgrâce officielle d'Ésope »

Lorsque Marc Fumaroli, dans *Le Poète et le roi*, interroge patiemment la conjonction opérée par La Fontaine entre apologue ésopeque et « souveraine beauté⁴ » de la poésie, il fait de 1661, année du début du règne personnel de Louis XIV et de la fin du mécénat de Foucquet, une rupture esthétique qui peut sembler paradoxale pour un lecteur des *Fables* de La Fontaine, l'année de la « relégation de l'apologue ésopeque⁵ » :

Avant 1661, contrairement à ce que l'on imagine souvent, Ésope et ses animaux étaient honorés sur un Parnasse qui n'était pas encore réglementé par l'Olympe. L'esclave phrygien et même ses bêtes avaient droit de cité plénier dans la République française des Lettres.

¹ *Ibid.*, p. 117.

² *Ibidem.*

³ « Le Lion amoureux », IV, 1, v. 18.

⁴ Marc Fumaroli, *Le Poète et le roi*, *op. cit.*, p. 316.

⁵ *Ibidem.* Nous soulignons.

Après 1661, l'apologue ésopeque devient une Cendrillon littéraire. Il fallait maintenant une singulière audace à un poète pour manier la baguette magique, et prétendre révéler dans cette souillon des attraits de princesse du Parnasse¹!

Au sein de la même page, la disgrâce de Foucquet devient « disgrâce officielle d'Ésope » et le choix de l'apologue par La Fontaine, un choix à la fois audacieux et stratégique : les fables ésopeques ne correspondent pas aux « valeurs littéraires² » du nouvel « Olympe », mais elles peuvent déjà compter sur « la faveur du Paris moderne et galant³ ». Le paradoxe est ainsi renouvelé : il ne tient plus dans le choix de la fable et de ses animaux parlants, pleinement « galants », pleinement « de Vaux », en somme, mais dans ce choix *après la disgrâce de Foucquet* – comme une perpétuation à bas bruit et à contretemps d'une esthétique du temps de la liberté.

Ainsi, si Marc Fumaroli renvoie dos à dos « le La Fontaine “militant” politique » de Jasinski et « un La Fontaine exclusivement “littéraire” »⁴, les liens que tisse *Le Poète et le roi* entre la disgrâce de Foucquet et la genèse des *Fables* sont innombrables, notamment par le biais de l'idée récurrente de résistance au nouvel appareil d'État qui se serait imposé de façon aussi tyrannique que soudaine, à l'image de la foudre s'abattant sur le surintendant⁵. Les œuvres de La Fontaine sont pensées relativement au « cataclysme politique⁶ » de 1661 et au « deuil de Foucquet⁷ ». Marc Fumaroli établit l'*Élégie* et l'*Ode* comme matrices des *Fables*, car lieux de la découverte par La Fontaine d'une modalité essentielle de la poésie comme « parole de vérité⁸ ». Sa lecture ne prend pas, en effet, la forme d'une allégorie simple, mais passe par l'établissement d'une continuité entre deux postures énonciatives, deux modalités de parole : celle des poèmes de « défense » et celle des *Fables*. Le critique met ainsi en scène une sortie du mutisme ou de la « réserve⁹ » qui auraient été propres à La Fontaine avant la disgrâce de son protecteur, soit que ce « silence prudent¹⁰ » relevât de raisons politiques, soit qu'il s'agît d'un

¹ *Ibid.*, p. 316-317.

² *Ibid.*, p. 316.

³ *Ibid.*, p. 317.

⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁵ Entre autres exemples, la figure de Socrate, au seuil des *Fables*, « était devenue un symbole de *résistance* et de liberté sous la Régence et sous la Fronde », *ibid.*, p. 332.

⁶ *Ibid.*, p. 362.

⁷ « Le coup d'État du 5 septembre 1661 a retenti cruellement dans les profondeurs du poète. La réponse a été une série de sursauts créateurs : les *Contes*, les premières *Fables*, les *Amours de Psyché*. On est tenté de dire que le meilleur de son œuvre lui a été arraché pour répondre au deuil de Foucquet, et pour accommoder sa vision de poète au défi et au scandale du triomphe brutal de la Raison d'État en la personne d'un roi en qui tant d'espoirs avaient été placés. » *Ibid.*, p. 361.

⁸ *Ibid.*, p. 121.

⁹ *Ibid.*, p. 65.

¹⁰ *Ibid.*, p. 64.

trait de tempérament du poète, décrivant une forme de prise de parole poétique originelle, plus éclatante ou plus significative que celle des œuvres qui, avant 1661, avaient circulé à bas bruit. Or, cette prise de parole suscitée par la disgrâce de Foucquet est un plaidoyer pour autrui, pour l'ami et « patron » :

C'est alors que ce poète timide, « provincial » comme sa Clymène, naturellement fait pour la contemplation et pour les luxes intérieurs, sort, contre toute attente, de sa réserve : il prend la parole pour plaider une cause perdue, et se porter au secours d'un patron foudroyé par « le plus grand roi du monde ». Avec une audace déconcertante, qui pour les uns confirme, et pour d'autres, plus rares, dément toute sa légende d'aimable fol, au plus fort d'un procès pour crime d'État, le poète royal qu'il a manqué d'être a le courage de faire imprimer deux poèmes à la défense de son mécène terrassé¹.

Il y a là une manière lyrique de donner à sentir au lecteur la seconde naissance ou véritable naissance poétique de La Fontaine, « au plus fort d'un procès pour crime d'État ». Une parole poétique qui s'origine dans une scène judiciaire : La Fontaine « plaide », et, si cette parole est sans effet sur le roi, elle agit sur un « public », sous le sceau de la clandestinité². L'*Élégie* et l'*Ode* deviennent donc matrices de la parole poétique des *Fables*, aussi bien du fait que La Fontaine renonce aux choix génériques qui auraient dû être les siens, « l'élégie et l'idylle³ », que de ce qui demeure de son « génie » pathétique et lyrique :

[Les deux poèmes] laissent entrevoir le même fond du cœur d'où jailliront encore de bouleversantes échappées lyriques et méditatives, qui explosent en fusées de larmes au-dessus de la scène comique des *Fables*, si lumineuse, si colorée, si allante, mais allant souvent vers le noir⁴.

En outre, Marc Fumaroli lie cette modalité de la parole poétique à deux fables et à deux animaux parlants, ou plutôt chantants : le cygne et le rossignol, avec lesquels il compare le fabuliste :

¹ *Ibid.*, p. 65.

² « [...] cette parole, qui voulut en vain émouvoir le roi pour Foucquet et le dissocier de Colbert, n'en remua pas moins le public, comme l'avaient fait quelques années plus tôt, en 1658, les *Provinciales* clandestines de Pascal. » *Ibid.*, p. 66.

³ « La pente de La Fontaine était l'élégie et l'idylle mais il a pris l'élégie et l'idylle à contre-pente » ou « Le pathétique, dans le premier recueil, est non seulement retenu, il est caché comme s'il s'agissait d'une tentation ». *Ibid.*, p. 353-354.

⁴ *Ibid.*, p. 66.

[...] [A]u cœur du péril et de l'angoisse, il a su trouver dans sa gorge, comme le cygne de la fable *Le cygne et le cuisiner* (III, 12), le « ramage » hardi et mélodieux qui pouvait le mieux, sans l'offenser, attendrir si possible la colère du monarque¹.

Mais une fois qu'il [...] a eu exercée [cette épreuve de force], plume de cygne contre serre d'aigle, quelque chose d'essentiel s'est dénoué en lui, et son génie de poète a connu alors une seconde naissance².

Dans le sous-chapitre « le poète royal malgré tout », dont le titre ne peut se comprendre que relativement à la « disgrâce » de La Fontaine du fait de sa fidélité au disgracié Foucquet, Marc Fumaroli convoque le cygne et le rossignol des fables « Le Cygne et le Cuisinier » (III, 12) et « Philomèle et Progné » (III, 15) pour illustrer le chant de « l'innocent persécuté » qui « s'élève au-dessus de ses bourreaux »³. Dans le sous-chapitre « Le royaume fêlé par l'État », après avoir rappelé qu'Ovide attribuait « la voix mélodieuse du rossignol à un crime⁴ », il associe le « chant du rossignol solitaire⁵ » à « l'Affaire Foucquet », en passant de l'un à l'autre sans solution de continuité et en invitant à s'étonner de la « si profonde résonance⁶ » qu'a eu « l'Affaire » sur les contemporains de La Fontaine.

La modalité de parole à laquelle aurait été éveillé La Fontaine est ainsi identifiée à une situation d'énonciation très spécifique qui ne relève pas seulement de la *parrésia* : il s'agit du chant – qui n'est pas tout à fait plaidoirie – de « l'innocent persécuté » – qui est bien demande de justice. Mais si le cygne et le rossignol sont traditionnellement associés à des plaintes poétiques, leur situation dans les *Fables* diffère d'avec celle du poète dans l'*Élégie* et l'*Ode*, telle que Marc Fumaroli la décrit. D'une part, La Fontaine ne plaide pas sa propre cause et ne se plaint pas de son propre sort, contrairement aux oiseaux des *Fables*, mais il se *plaint pour* Foucquet. D'autre part, le cygne du « Cygne et le Cuisinier » (III, 12), quand il est sur le point d'être mis à mort par le cuisinier, ne se met pas à « plaider » sa cause, mais seulement à chanter : c'est ce chant que la fable désigne comme une « plaint[e] » (v. 14). De même, Philomèle chante et ne « plaide » pas.

Un geste critique se dessine. Que le voile soit complètement soulevé ou seulement à demi, les *Fables*, quand la disgrâce de Foucquet est convoquée et, plus précisément, les deux

¹ *Ibid.*, p. 65.

² *Ibid.*, p. 66.

³ *Ibid.*, p. 104.

⁴ *Ibid.*, p. 232.

⁵ *Ibid.*, p. 233.

⁶ *Ibidem*.

poèmes de « défense » de La Fontaine, tendent à devenir des « allégories transparentes ». Le paradoxe s'accroît, comme nous allons le voir, quand un troisième terme, de forme littéraire, est convoqué par les critiques.

Fables de « l'innocent persécuté »

Quand Marc Fumaroli évoque le chant de « l'innocent persécuté¹ » et nuance le sort réservé à La Fontaine par le roi et la cour², il reprend les termes du titre du manuscrit *L'Innocence persécutée*, auquel il consacre un sous-chapitre du *Poète et le roi*, le liant ainsi durablement à la biographie poétique du fabuliste³. Les réflexions critiques qui ont été consacrées à ce manuscrit anonyme ne nous intéressent pas tant quant à la question de son attribution effective, que parce qu'à un point limite, qui va jusqu'à son attribution à La Fontaine lui-même, elles tracent les traits d'un paradigme de lecture insistant : celui des *Fables* comme œuvre *voilée* voilant/dévoilant une critique du pouvoir et de ses représentants, œuvre dont le centre serait un procès ou une parodie de procès, avec un poète en position d'accusateur. *L'Innocence persécutée* permettrait, en somme, de mettre au jour ce qui se jouerait, mais sous des espèces poétiques, dans les *Fables*.

Le manuscrit

L'Innocence persécutée est un manuscrit qui a, dans un premier temps, été publié en 1883 par Louis-Auguste Ménard « sur une copie du temps » et qui s'intitulait alors *Le Livre abominable de 1665, qui courait en manuscrit parmi le monde sous le nom de Molière, (comédie politique en vers sur le procès de Fouquet)*⁴. L'attribution de ce manuscrit à Molière et la date de 1665 n'ont alors d'autre source que Louis-Auguste Ménard lui-même. Or, depuis, Georges Mongrédien a découvert à l'Arsenal un manuscrit anonyme qui donne un texte quasi semblable à celui publié par Ménard et dont le titre est *L'Innocence persécutée, dialogues*⁵. Il s'agit d'une suite de cinq dialogues de plus de six mille vers, dont la division semble imiter

¹ Marc Fumaroli, *Le Poète et le roi*, *op. cit.*, p. 104.

² « La Fontaine n'a pas été "persécuté", même si, selon les critères qui prévalaient sous Louis XIV, son maintien à l'écart de la Cour valait bien le "guignon" et la "malédiction" d'un poète romantique. » *Ibid.*, p. 45. Nous soulignons.

³ « La poésie clandestine », *ibid.*, p. 79.

⁴ Nous nous appuyons ici essentiellement sur l'édition critique de Marie-Françoise Baverel-Croissant : *L'Innocence persécutée, dialogues*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002. Le « livre abominable » fait référence à celui que mentionne Alceste dans *Le Misanthrope*, V, 1, v. 1501-1504 : « Et non content encor du tort que l'on me fait, / Il court parmi le monde un livre abominable, / Et de qui la lecture est même condamnable, / Un livre à mériter la dernière rigueur, / Dont le fourbe a le front de me faire l'auteur ! ».

⁵ Note de Georges Mongrédien : Bib. Ars., ms. 3148, 164 f^{os}. 156.

celle d'actes de théâtre, quoique l'œuvre ne respecte pas le principe du « retour » du personnage propre aux pièces de théâtre. Une vingtaine de personnages y figurent, qui ont tous à voir avec le procès de Fouquet et qui sont tous nommés, à l'exemple de « M. Colbert », du « Roi », de la « Reine Mère » et de « M. Fouquet ». Deux textes sont comme « insérés » au sein des premier et cinquième dialogues : des instructions secrètes laissées par Mazarin à Colbert, forme de profession de foi machiavélique, et une lettre de Fouquet au roi lui révélant d'« important secrets / Qui peuvent, pour régner, servir ses intérêts¹ » : Fouquet apparaît en bon conseiller et, pour ainsi dire, en parrésiasse du roi², quand il est réduit au plus grand dénuement. *L'Innocence persécutée* se présente ainsi comme un texte en faveur de Fouquet et une charge violente contre le successeur et élève de Mazarin, Colbert, et ses partisans et soutiens, notamment les jésuites.

Deux traits de l'œuvre sont particulièrement frappants : le savoir sur le procès de Fouquet qui y circule, et qui laisse peu de doute sur le fait qu'elle ait été écrite dans la proximité du procès, et sa *littéralité* : les personnages portent les noms de personnes réelles et dévoilent une vérité crue sur leur propre compte. Ainsi de Colbert, se disant, dès le premier dialogue, l'élève d'un « grand docteur en fourbe³ », rappelant ses origines roturières et affirmant avoir appris « le beau métier / De pouvoir abuser un monde tout entier » et que son génie est « né pour la tyrannie »⁴, mais aussi de tous les autres personnages – ce qui garantit, du reste, la franchise de Fouquet, sa vertu et sa piété. Les personnages y parlent à visage découvert, à peine machiavéliques, en fait, à force de dévoiler leurs calculs et les coulisses politiques au grand jour : rien de plus différent, *a priori*, des *Fables*, mais aussi de l'*Élégie* et de l'*Ode au Roi*.

Mongrédien, dans *L'Affaire Fouquet*, établit des liens entre *L'Innocence persécutée* et La Fontaine, sans toutefois lui en attribuer la paternité : il fait l'hypothèse d'une « œuvre [...] collective⁵ », sans doute janséniste. Il orchestre autour du procès du surintendant des voix qui s'élèvent pour assurer sa défense, en lieu et place de l'avocat qui lui aurait été refusé, une procédure des amis, pour une part clandestine et poétique, parallèle à la procédure judiciaire et révélant, tout en les compensant, les insuffisances et iniquités de cette dernière. Paul Pellisson

¹ *L'Innocence persécutée*, *op. cit.*, p. 445.

² Fouquet commence par opposer les flatteurs qui s'adressent au roi et la vérité, celle qu'on « bannit » loin des yeux de ce dernier, que Fouquet est le seul à oser lui dire. *Ibid.*, p. 447. De plus, le fait qu'il se trouve peut-être au seuil de la mort constitue un gage de la vérité de sa parole : « La mort qui va couper la trame de ma vie / Doit de cet avantage au moins être suivie / Que vous croirez ma voix et mes derniers accents, / Très sincères pour vous, pour moi très innocents. » *Ibid.*, p. 448.

³ *Ibid.*, p. 217.

⁴ *Ibid.*, p. 222-223.

⁵ *Ibid.*, p. 157.

est de ceux-là avec son *Discours au Roi, par un de ses fidèles sujets, sur le procès de M. Fouquet*, ainsi que La Fontaine, dont la « belle *Élégie aux Nymphes de Vaux* » est convoquée, « ne voulant faire appel qu'à la clémence du roi »¹, la tournure restrictive soulignant le fait que La Fontaine ne s'y livre pas à la critique de Colbert.

En faisant de *L'Innocence persécutée* une œuvre « écrite à la veille même du jugement² », Mongrédien lui donne un enjeu de vie ou de mort :

[...] [O]n prévoyait une majorité pour voter la mort de l'accusé. Ce récit du procès traduit bien cette anxiété générale ; nul doute que l'ouvrage ait été connu des partisans du surintendant, qu'il ait soutenu leur courage et aidé leurs démarches auprès des juges considérés comme non gagnés par Colbert³.

L'ouvrage reconforte le groupe des amis ou « gens de lettres » fidèles à Fouquet et est ici crédité d'une authentique efficacité juridique. L'*Élégie* et l'*Ode* de La Fontaine entrent donc dans un même circuit judiciaire ou quasi-judiciaire que *L'Innocence persécutée* et se joignent aux autres voix poétiques qui témoignent « de la passion des partisans et des adversaires de Fouquet, de l'émotion du public et de l'existence d'une opposition à la politique du ministère en général et à la personne de Colbert en particulier⁴ ». Dans les deux cas, il s'agit d'une demande de justice, ici demande de grâce royale, émanant de gens de lettres ou qui font, en tout cas, le choix de la poésie, ayant une efficacité juridique par le biais de l'« opinion publique » et qui arrache l'accusé à la mort – et d'œuvres qui, pour n'avoir pas la « prudence » que ces mêmes critiques attribuent, par conséquent, aux *Fables*, sont souvent publiées anonymement, comme c'est le cas de *L'Innocence persécutée*.

La comparaison initiée par Mongrédien entre le procès de Fouquet et l'Affaire Dreyfus est reprise par Marc Fumaroli dans *Le Poète et le roi*, pour lequel *L'Innocence persécutée* constitue le chaînon manquant pour comprendre la « tension secrète » entre grande poésie, essentiellement « résistante » mais tenue à la prudence, et « politique de la Cour »⁵. Il en retient qu'il s'agit de vers écrits « entre 1662 et 1664 pendant le procès de Fouquet », ayant donc potentiellement le même enjeu de vie ou de mort pour Fouquet que celui que leur prête Mongrédien. Marc Fumaroli insiste sur la clandestinité de l'œuvre, le secret qui l'entoure – à la

¹ *Ibid.*, p. 109.

² *Ibidem*.

³ *Ibid.*, p. 166.

⁴ *Ibid.*, p. 155.

⁵ Marc Fumaroli, *Le Poète et le roi*, p. 79.

mesure de l'intelligence politique qui s'y manifeste – et les « jeux de pouvoir¹ » qui y sont révélés au grand jour, avant de l'attribuer à « un auteur qui appartient au parti dévot et plus probablement à Port-Royal² », hypothèse qui s'appuie à la fois sur les valeurs défendues par l'œuvre et sur sa forme, c'est-à-dire son peu de valeur poétique.

Même s'il se montre prudent quant à une éventuelle attribution du manuscrit à Molière, Marc Fumaroli établit bien un parallèle entre ce « pamphlet janséniste » et le *Tartuffe*³ : on retrouve alors l'opposition entre œuvre transparente au réel et œuvre métaphorique. *Tartuffe* serait du côté du voile, comme les *Fables*, et *L'Innocence persécutée* du côté du dévoilement, mais toutes deux délivreraient un même message, qui porterait sur la conscience du roi. Ainsi, pour Marc Fumaroli, *L'Innocence persécutée* porterait l'Affaire « à la hauteur d'un violent débat théologico-politique sur l'essence de la royauté française⁴ ». Quant à la « franchise » perdue des Français, elle serait cause de guerre civile « telle qu'elle était proférée sans voile dans *L'Innocence persécutée*⁵ » – autant que vaine : Marc Fumaroli compare cette parole à celle du « raisonneur » Béralde, et lui oppose l'efficacité de la « méthode indirecte » de la « fée Toinette » du *Malade imaginaire* de Molière, c'est-à-dire de la comédie, de la fiction, du « voile », en somme, dont on devine que les *Fables* vont constituer le paradigme. Mais *L'Innocence persécutée* a en même temps joué son rôle argumentatif : révéler les enjeux des œuvres du Grand Siècle, nécessairement « voilées ».

Ainsi concluons-nous cette réflexion par un cas limite de « dévoilement » des *Fables*, qui s'appuie sur l'attribution de la paternité de *L'Innocence persécutée* à La Fontaine lui-même.

La Fontaine, auteur de L'Innocence persécutée

L'édition critique de *L'Innocence persécutée* publiée par Marie-Françoise Baverel-Croissant en 2002 est une contribution précieuse à la constitution d'un corpus tant littéraire qu'historique autour du procès de Fouquet. Marie-Françoise Baverel-Croissant retrace la découverte des deux manuscrits par Ménard puis Mongrédien, rouvre les questions de l'attribution et de la datation de l'œuvre, en résume le contenu, donne les notices biographiques

¹ *Ibidem.*

² *Ibid.*, p. 80.

³ « L'une et l'autre conception dramatique, l'une qui se veut transparente au réel, l'autre métaphorisée par le passage du public au privé, renvoient au même lieu commun français du “royaume comme famille”, du “roi comme père”, et du “mauvais gouvernement” comme fruit pervers d'une captation d'autorité, dont le roi est (dans *L'Innocence persécutée*) ou pourrait être (avec Orgon, dans *Tartuffe*) la dupe. », *ibid.*, p. 81.

⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁵ *Ibid.*, p. 88.

de tous les personnages et explicite les allusions aux « accusations portées contre Foucquet¹ », confrontant le « récit des interrogatoires sur la sellette [...] au manuscrit² » et renforçant, ce faisant, la coïncidence entre l'œuvre et le procès historique³. À certains égards, l'édition critique paraît même rejouer le procès de Foucquet et venir doubler le plaidoyer de *L'Innocence persécutée* en faveur du surintendant. Marie-Françoise Baverel-Croissant effectue, enfin, un travail important autour de l'intertextualité de *L'Innocence persécutée*, dont les nombreux échos à des œuvres du temps ont largement nourri, comme l'a bien vu Laurence Giavirini, les diverses hypothèses quant à son attribution⁴.

Marie-Françoise Baverel-Croissant rouvre cette dernière question en reprenant l'enquête où Couton l'avait laissée et comme il en avait tracé la méthode. Ce dernier faisait de La Fontaine l'un des auteurs possibles de *L'Innocence persécutée*, notamment du fait de son indéniable proximité à Foucquet et des autres preuves de sa fidélité à l'ami : l'*Élégie* et l'*Ode*. Mais la « nouvelle tentative d'élucidation⁵ » se heurte à un premier obstacle conséquent : l'absence de découverte d'un nouveau manuscrit à ce jour. Marie-Françoise Baverel-Croissant commence donc par reposer la question de la datation de *L'Innocence persécutée* et écarte l'hypothèse d'une œuvre contemporaine du procès, pour retenir les années 1667 et 1668. Cette datation en fait une œuvre exactement contemporaine de la publication du premier recueil des *Fables* et pose, en outre, à nouveaux frais la question de sa pragmatique : pourquoi un « plaidoyer » postérieur au jugement de Foucquet ? Si, comme l'écrit Marie-Françoise Baverel-Croissant, « la seule fidélité à un ami n'entraînait pas forcément l'écriture d'une œuvre aussi considérable⁶ », il se serait agi de rendre justice à Foucquet *après* sa condamnation et de « plaider son retour en grâce, sa réhabilitation et même son retour aux affaires⁷ ». L'enjeu est donc politique et conséquent : substituer au mauvais conseiller, Colbert, le bon conseiller, Foucquet, injustement écarté et mûri par les épreuves, et espérer ainsi pouvoir « modérer le pouvoir du Roi », c'est-à-dire « l'absolutisme royal », identifié à une tyrannie rencontrant l'opposition muette du « peuple ou, du moins, [de] la frange cultivée des sujets de Louis XIV »⁸.

¹ *L'Innocence persécutée*, *op. cit.*, p. 46.

² *Ibid.*, p. 53.

³ « L'auteur se fonde donc assez exactement sur le déroulement des séances qui se tinrent à la Chambre de Justice, mais y ajoute une argumentation que Foucquet ne développa pas lui-même », *ibid.*, p. 54.

⁴ La littérature a « joué un grand rôle » dans les enquêtes sur l'attribution du manuscrit : telle a été l'hypothèse défendue par Laurence Giavirini lors de son intervention au séminaire du Grihl (Groupe de Recherches Interdisciplinaires sur l'Histoire du Littéraire) le 23 janvier 2018, intitulée « Un manuscrit daté par la littérature, *L'Innocence persécutée* (XVII^e-XIX^e siècle) ».

⁵ *L'Innocence persécutée*, *op. cit.*, p. 125.

⁶ *Ibid.*, p. 148.

⁷ *Ibid.*, p. 149.

⁸ *Ibid.*, p. 152.

L'Innocence persécutée, enfin, n'a eu qu'un seul auteur, et cet auteur est La Fontaine. La conclusion de Marie-Françoise Baverel-Croissant est plus nette que celle de Couton : « La Fontaine nous paraît indéniablement le mieux à même de mener à bien la difficile entreprise de *L'Innocence persécutée* pour ce qui touche à la versification et aux informations, même s'il n'est pas celui qui dispose le plus de temps¹ », concession qui se retourne ensuite en faveur de cette attribution. La Fontaine, en effet, aurait donc travaillé à deux œuvres « subversives² » : *L'Innocence persécutée* et les *Fables*, l'œuvre officieuse et l'œuvre officielle, la première, s'adressant directement au roi, ainsi que l'*Élégie* et l'*Ode*, et plus conforme que ces dernières, du reste, au désir exprimé à La Fontaine par Foucquet qu'il ne demande pas « trop bassement³ » que sa vie soit épargnée. La « lettre » à Foucquet contenue dans *L'Innocence persécutée* se caractériserait, en effet, par ses « accents virils⁴ » et elle ne demande pas grâce au roi pour la vie du surintendant. Marie-Françoise Baverel-Croissant propose ainsi une nouvelle interprétation de cette réponse de La Fontaine à Foucquet : « Quand je vous introduirai sur la scène, je vous prêterai des paroles convenables à la grandeur de votre âme⁵ », après avoir écarté les interprétations de Pierre Clarac⁶ et de Roger Duchêne⁷, jugées trop restrictives : la « scène » dont il s'agit serait celle de *L'Innocence persécutée*.

La question du peu de temps dont aurait, par conséquent, bénéficié La Fontaine, occupé à ses *Fables*, ainsi que celle de la piètre qualité des vers de *L'Innocence persécutée*, tel qu'en a jugé jusqu'ici la critique, en se conjuguant, deviennent des preuves supplémentaires : c'est parce que La Fontaine a manqué de temps que les vers de *L'Innocence persécutée*, œuvre par ailleurs inachevée, n'ont pas la rigueur de ceux de *L'Eunuque* – ni, à plus forte raison, des *Fables* –, il est donc l'auteur de *L'Innocence persécutée*. La valeur propre de l'ouvrage tiendrait alors à la fidélité, au courage de l'ami qu'il manifeste. Le fait que La Fontaine soit l'auteur des

¹ *Ibid.*, p. 163.

² *Ibid.*, p. 168.

³ Dans une lettre dans laquelle Foucquet, après avoir lu l'*Ode au Roi* que La Fontaine lui a fait parvenir, suggère à ce dernier d'y apporter des corrections. Cette lettre n'a pas été conservée, mais la réponse qu'y apporte La Fontaine donne une bonne idée de son contenu. *OD*, p. 532-533. Pour plus de précisions, voir : Partie II, chapitre 6 de ce travail.

⁴ Urbain-Victor Châtelain, *Le Surintendant Foucquet, protecteur des arts, des lettres et des sciences*, Paris, Perrin, 1905, p. 537-538.

⁵ La Fontaine, « À M. Foucquet », *OD*, p. 533.

⁶ « Entendez naturellement : quand je vous ferai parler dans mes vers. Il n'y a pas d'apparence que La Fontaine ait jamais songé à faire représenter une œuvre dramatique dont Foucquet eût été le héros », *OD*, p. 903.

⁷ « La Fontaine, qui aime tant le théâtre, songe-t-il à écrire une pièce sur la chute du surintendant ? Ou envisage-t-il seulement la possibilité d'un poème où il le ferait parler ? Comment le savoir ? Ce n'est pas lui, mais Mme de Villegaignon qui donnera plus tard, en avril 1665, une pièce appelée *Le Favori*, dont le sujet rappelle la chute de Foucquet. » Roger Duchêne, *La Fontaine*, Paris, Fayard, 1990, p. 193.

Rieurs et de *L'Eunuque*, prouverait, par ailleurs, qu'il peut se faire dramaturge. C'est, enfin, la « naïveté » de La Fontaine qui est alléguée :

Irons-nous jusqu'à écrire qu'il fallait bien de la naïveté pour imaginer que la rancune du Roi s'affaiblirait avec le temps et qu'il accepterait non seulement d'adoucir la peine de son ancien ministre mais encore de voir en lui l'homme du recours¹ ?

On retrouve la scène d'un face-à-face entre le poète et le roi, ce dernier plaidant pour l'homme d'État et espérant, bien que « naïvement », influencer sur les délibérations du monarque.

L'Innocence persécutée et les *Fables* tiennent enfin toutes deux, pour Marie-Françoise Baverel-Croissant, de la satire ou du pamphlet et poursuivent un même but, *dénoncer*, témoignant de la persistance de « vieilles tendance anti-absolutistes² », les différences entre les deux œuvres s'estimant en termes de virulence. Le choix générique des fables serait alors prudentiel, le choix des vers, incident, et la morale de « L'Homme et la Couleuvre » (« Parler de loin, ou bien se taire ») devient celle qui explique finalement que *L'Innocence persécutée*, moins *prudente* que les *Fables*, n'ait pas été publiée³.

Il ne pouvait être question de refaire ici l'état de la critique « critique » et polémique, « politique et poétique » des *Fables* tel qu'Arnaud Welfringer l'a entrepris dans sa thèse. C'est pourquoi ce bref développement sur des interprétations politiques des *Fables* relatives à la disgrâce de Fouquet et, plus largement, à la rupture historique de 1661, ne s'est proposé pour fin que de contribuer à prolonger ou à élargir la scène de face-à-face entre le poète et le roi, mais sur une scène judiciaire précise, celle du procès de Fouquet. Ces lectures donnent une plainte pour origine à la parole poétique des *Fables*, aux sens judiciaire et déploratif du terme : dénonciation d'une injustice et regrets quant au sort de Fouquet. Elles donnent, surtout, à la poésie, une pragmatique et des destinataires historiquement identifiables, y compris après le temps du procès. La comparaison du poète avec le cygne et le rossignol des *Fables*, enfin, questionne les modalités proprement poétiques de cette parole.

¹ *L'Innocence persécutée*, *op. cit.*, p. 169. Nous soulignons.

² *Ibidem*.

³ *Ibid.*, p. 209.

2.2 – Publier la perte de l'âge d'or

D'autres lectures critiques donnent la chute de Foucquet comme origine ou point cardinal de l'œuvre de La Fontaine, en faisant de Vaux un « âge d'or » poétique. La disgrâce du surintendant devient alors l'événement matriciel d'une œuvre marquée par l'injustice et la perte, événement qui refluerait de façon poétique sur les poèmes de La Fontaine du « temps de Vaux¹ ».

Les poèmes de ce « temps » sont rassemblés par Pierre Clarac sous le nom de « pension poétique » et « unanimement reconnu[s]² » pour relever d'un style badin et enjoué. Or, La Fontaine choisit de publier certains d'entre eux bien après le temps du procès, en rendant particulièrement visible le choix d'un style excluant toute forme de pathétique et en le rejetant dans le passé, voire hors du temps. S'il est encore question de justice, celle-ci se tourne alors vers des destinataires et des temps imprévisibles, pour témoigner de ce qui a été perdu.

La « pension poétique » : une séquence poétique marotique

Qu'appelle-t-on « pension poétique » ? Georges Couton la mentionne dans sa *Politique de La Fontaine* à la suite d'une description du mécénat de Foucquet, tableau idyllique qui accentue le contraste avec la rupture brutale qui va suivre³. La « pension poétique » apparaît donc alors comme un fait déjà bien connu des lecteurs professionnels de La Fontaine. Elle est le titre que Clarac donne à l'un des sous-chapitres de son édition des *Œuvres diverses* de La Fontaine. Dans son « Avertissement » de la première édition de 1942, il précise qu'il ne s'agira pas de donner la « réimpression fidèle des recueils donnés par le poète⁴ » suivie d'un groupement de ses œuvres posthumes, mais qu'il a fait le choix de regrouper dans des sections faisant sens pour lui des pièces que La Fontaine a publiées dans des manuscrits différents.

Le « classement » choisi par Clarac se présentera donc sous la forme de « fragments de l'histoire d'une vie », liant indissociablement « la vie d'un homme et [...] la vie d'un siècle »⁵. Aux « poèmes⁶ » succéderont, dans la table des matières, *Le Songe de Vaux*, *Les Amours de Psyché et de Cupidon* et le « théâtre », puis cinq chapitres procédant à une forme de ressaisie

¹ Comme le désigne Pierre Clarac dans sa section « Les merveilles de Vaux », *OD*, p. 887.

² Jean-Charles Monferran, « Marot, le marotique et La Fontaine. Autour de la “pension poétique” », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°13, 2001, p. 26.

³ « Quelle place La Fontaine tint auprès de Foucquet, quelles œuvres naquirent de la nécessité de payer au surintendant sa *pension poétique*, cela a été dit ; n'y revenons pas. Mais quelle bonne place pour connaître les hommes, que Vaux ! ». Georges Couton, *La Politique de La Fontaine*, *op. cit.*, p. 113. Nous soulignons.

⁴ « Avertissement de la première édition (1942) ». *OD*, p. X.

⁵ *Ibid.*, p. XI.

⁶ Soit *Adonis*, *Clymène*, *Poème de la captivité de Saint Malc* et *Poème du Quinquina*.

biographique de l'œuvre de La Fontaine, de la jeunesse au temps d'« après la conversion ». La « pension poétique » constitue le premier sous-chapitre du chapitre « Les “merveilles de Vaux” et la chute du surintendant (1657-1663) », sous-chapitre auquel succède « De Vaux à Nantes », c'est-à-dire les pièces relatives à la chute de Foucquet, puis la « Relation d'un voyage de Paris en Limousin », voyage que La Fontaine entreprend à la suite de l'exil de son oncle Jannart.

Le second exemple que Clarac donne à l'appui des choix qui ont été les siens est celui de l'uniformité de ton qui aurait rendu nécessaire l'un de ces groupements :

Mais était-il possible de diviser *Le Songe de Vaux*, dont La Fontaine a publié quatre fragments et les éditeurs de 1729 les cinq autres, ou de disperser *les menus vers, si semblables – trop semblables – de ton*, qu'il écrivit pour Foucquet, sous le prétexte qu'une partie seulement en a paru par ses soins, et dans deux recueils différents¹ ?

Les qualifications esthétiques que reçoit cette « pension poétique », c'est-à-dire ce « ton » qui caractérise, d'après Clarac, les « menus vers » pour Foucquet, contribue à donner un sens à l'œuvre de La Fontaine. Ce sens est construit par les critiques, mais il est également programmé par La Fontaine lui-même, sous d'autres modalités. Notre question sera donc la suivante : comment La Fontaine, dans son œuvre, inscrit-il l'« âge d'or », mais aussi sa perte, par le choix d'un style explicitement hostile à toute forme de pathétique ?

Comme Clarac en a averti le lecteur, les notes accompagnant la section de la « pension poétique » indiquent qu'elle mêle des pièces provenant de manuscrits divers, notamment celui des *Fables nouvelles* de 1671, des *Ouvrages de prose et de poésie* de 1685, éditions établies par La Fontaine lui-même, et d'éditions posthumes telles que les *Œuvres posthumes* de 1696 ou les *Œuvres diverses* de 1729. La « pension » est bien, comme l'écrit Jean-Charles Monferran, « une reconstruction artificielle de la critique² », et le « ton » que tous lui reconnaissent, le « marotique ». La note de Clarac qui accompagne la deuxième pièce de la section, un dizain pour Madame de Sévigné, le confirme :

Quels étaient, au moment où ce dizain fut écrit, les rapports du poète et du surintendant ? Selon Roche (p. 131), « l'absence de gémissements ou de précautions indique déjà quelque familiarité ». *Mais le style marotique exige le ton familier*, remarque M. Michaut (*ibid.*)³.

¹ *OD*, p. X.

² Jean-Charles Monferran, « Marot, le marotique et La Fontaine. Autour de la “pension poétique” », art. cit., p. 29.

³ *OD*, p. 881. Nous soulignons.

Pour Gustave Michaut en 1916¹, comme pour Clarac après lui, le « style marotique » de certaines pièces de La Fontaine ne fait pas de doute, style ou « ton » qui fonde l'unité de la « pension poétique ». Le « marotique » intervient ainsi significativement quand il faut confirmer le destinataire d'un dizain *À M...*² :

4. Foucquet. Le nom du destinataire n'est pas donné non plus dans le recueil de 1729 ; *mais il ne peut faire de doute. – Tout le dizain est de style marotique*³.

Ce qui doit d'emblée retenir l'attention, c'est le lien établi par ces notes entre un style et une destination, ou, plus précisément, un style et une relation, question dont les notes de Clarac elles-mêmes débattent, mais sans l'explicitier. Le « style marotique » devient le signe et la preuve d'une destination, comme la « gaieté » de la préface des *Fables*, et de la nature de la relation entre destinataire et destinataire : en l'occurrence, une relation *familière* entre le poète et le surintendant.

Le titre de « pension poétique » désigne, en effet, les termes d'une relation entre poète et mécène, puisqu'il provient de la quatrième pièce de la section, l'épître *Je vous l'avoue et c'est la vérité*, qui prétend mettre en place de façon plaisante un contrat inversé entre mécène et poète : « Je vous l'avoue, et c'est la vérité, / Que Monseigneur n'a que trop mérité / La pension qu'il veut que je lui donne ». Clarac souligne dans une note le caractère parodique du contrat évoqué par ce poème⁴, même s'il en relève par la suite tous les manquements⁵. Dans la logique biographique et historique de Clarac, le style marotique vient donc caractériser tout ce qui précède la chute de Foucquet et qui lui est relatif, de la *Lettre à M.D.C.A.D.M.*, qui aurait suscité les éloges de Sévigné après que Foucquet la lui aurait montrée, à l'*Ode pour Madame*, soumise à Foucquet. Le style marotique vient colorer un pan de la vie et de l'œuvre de La Fontaine, avant la grande œuvre, c'est-à-dire avant le « temps des *Contes* et des premières *Fables*⁶ ». Tel

¹ Note bibliographique de Pierre Clarac : « Michaut, R.H.L.F. – Gustave Michaut : *Travaux récents sur La Fontaine (R.H.L.F., 1916, p. 63 sqq.)* ». *OD*, p. XVIII.

² *Ibid.*, p. 500.

³ Note sur le dizain « Trois madrigaux, ce n'est pas votre compte », *ibid.*, p. 888. Nous soulignons.

⁴ « C'est le surintendant qui sert la gloire du poète, et le poète qui pensionne le surintendant ! », *ibid.*, p. 882.

⁵ Par exemple : « D'après l'épître *Je vous l'avoue*, ce sont des madrigaux, non une ballade, que La Fontaine s'engageait à donner pour la Saint-Jean », p. 884, « D'après l'épître *Je vous l'avoue*, ce sont de “menus vers”, et non une ballade, que La Fontaine devait donner pour “le chef d'Octobre” », p. 885, et « Le recueil de 1685 porte ici par erreur SIZAIN », *ibid.*, p. 887.

⁶ Titre que Pierre Clarac donne au chapitre qui succède aux « Merveilles de Vaux », dans les *Œuvres diverses*.

qu'il se présente dans l'édition de Clarac, ce style tire donc son sens de la chute de Foucquet : il porte en lui la possibilité d'une plainte, dont la trace pourrait se trouver dans les *Fables*.

Mais s'agissant du style marotique, peut-on véritablement parler d'une construction de la critique, c'est-à-dire d'une caractérisation esthétique après-coup d'un grand nombre de pièces poétiques hétérogènes, dont l'évidence ne tiendrait qu'à la postérité des choix de classement de Clarac ? Ne faudrait-il pas plutôt reconnaître les traits objectifs de ce style, héritage poétique que revendique d'ailleurs La Fontaine ? Il existe en effet une « pension poétique » de style marotique dans l'œuvre de La Fontaine, publiée comme telle par ce dernier et qui n'est pas celle de Clarac, et l'appréhension de ce « style » perd de son évidence critique quand on s'intéresse aux choix de publication du poète lui-même.

Le marotique comme style relationnel

Dans *Ouvrages de prose et de poésie*, La Fontaine introduit l'épître *Je vous l'avoue*, composée sur le modèle d'une « épître quémandeuse¹ », par une note en prose qui signale au lecteur qu'il en va ici de « Marot » :

M... ayant dit que je lui devais donner pension pour le soin qu'il prenait de faire valoir mes vers, j'envoyai quelque temps après cette lettre-ci à M.²

De telles notes jalonnent toute la séquence poétique qui suit et Clarac les reprendra dans son édition, mais sans distinguer les poèmes de 1685 des autres pièces qu'il retient pour sa « pension poétique ». Il ne tient donc pas compte du fait que La Fontaine a lui-même mis en scène et publié comme telle une « pension poétique », à laquelle il n'a pas donné de nom, à l'attention des lecteurs de 1685, mais aussi de lecteurs postérieurs.

C'est, en revanche, tout l'objet de l'article de Jean-Charles Monferran « Marot, le marotique et La Fontaine. Autour de la “pension poétique” », qui fait le choix de « s'en tenir à l'examen de la seule séquence organisée par La Fontaine lui-même autour de cette pension et à regarder de près les dix pièces réunies dans les *Ouvrages*³ » pour « tenter de comprendre *de qui* ou peut-être *de quoi* parle La Fontaine quand il évoque Marot⁴ ». Nous nous appuyerons sur ses analyses pour commenter l'articulation entre un style et un type de relation ou d'échange, mais

¹ Jean-Charles Monferran, « Marot, le marotique et La Fontaine. Autour de la “pension poétique” », art. cit., p. 30.

² *OD*, p. 494.

³ Jean-Charles Monferran, « Marot, le marotique et La Fontaine. Autour de la “pension poétique” », art. cit., p. 10.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

aussi la publication de ces pièces bien après que la relation avec l’ami a pris fin dans des circonstances tragiques.

Il nous semble, en effet, que l’on peut interpréter le choix du « marotique » par La Fontaine comme choix de donner à lire une séquence poétique explicitement hostile au pathétique, et tout aussi explicitement signalée comme inactuelle et inactualisable. C’est ainsi que le « marotique », dans la séquence de 1685, prend paradoxalement en charge une plainte qui témoigne de la relation passée, de sa nature et de sa perte. Par ailleurs, cette conclusion à notre état de la critique permettra de mettre au jour une manière dont la plainte littéraire traite avec le temps, le « temps de Marot¹ » se tissant au « temps de Vaux », lui-même ouvert à d’autres temps, du fait de sa publication.

Pour comprendre de « quel » Marot hérite La Fontaine, Jean-Charles Monferran s’intéresse d’abord à la réception de son œuvre au XVII^e siècle. Il montre que ce que l’on identifie alors comme « marotique » « s’est construit en partie sur l’oubli [...] d’une certaine poésie de Clément Marot² » et que ce qui caractérise le Marot proprement « marotique » tel que le conçoit le XVII^e siècle, ce sont « le badinage ou la raillerie », à l’exclusion, par exemple, des sujets religieux ou politiques, du « grand » et, plus généralement, des genres poétiques propres à la plainte³. C’est ce Marot qui nourrit l’imaginaire de La Fontaine, qui « imite alors moins Marot que “le temps de Marot”, ce qui a aussi pour nom le “marotique”⁴ ». Ce premier point amène Jean-Charles Monferran à un constat paradoxal : ne pas tenir compte des choix de publication de La Fontaine, comme le fait Clarac, conduirait, non pas à caractériser de manière inadéquate la « pension poétique » de « marotique », mais, *au contraire*, à risquer de « minorer [son] marotisme⁵ ». Par exemple, en relevant les manquements de La Fontaine au « contrat » qu’il fixe et dont il aime à se montrer en train de discuter les termes, ce qui relève précisément d’« une esthétique du coq-à-l’âne et du désordre... inspirée de Marot⁶ ».

Jean-Charles Monferran donne ainsi des exemples du « tour » marotique, c’est-à-dire reconnu comme tel au XVII^e siècle, qu’adopte La Fontaine dans la séquence poétique de 1685. C’est alors qu’il formule cette hypothèse qui, en se ressaisissant de la question du sens relationnel à donner à l’emploi du style marotique, permet de ne pas considérer ce dernier que

¹ *Ibid.*, p. 29.

² *Ibid.*, p. 27.

³ « [N]i complainte, ni déploration, ni chant royal ». *Ibidem*.

⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁶ *Ibid.*, p. 29.

comme un reflet de la relation passée au surintendant, mais comme ce qui doit, à la fois, venir la caractériser et la « redire » :

Mais, au-delà de ce jeu mondain, il semble comme acquis que, quoique fasse le poète (et il se peut que celui-ci ne fasse rien), il obtiendra la protection de son mécène, protection qu'il ne convient pas de demander parce qu'elle va de soi. Nouvelle impertinence, sans doute ? Mais manière aussi de témoigner, vingt-cinq ans après les événements, de la relation tout à fait singulière qui a uni les deux hommes, relation en quelque sorte extérieure à tout échange de biens, non réductible à celle d'un mécène à son protégé, relation si singulière qu'elle doit se redire encore après la disgrâce mais surtout après la mort du surintendant¹.

Le style marotique et la familiarité dont il colore la relation entre destinataire et destinataire ne seraient pas que « jeu mondain », c'est-à-dire manière de déployer une scène badine et plaisante qui sera reconnue et appréciée comme telle par le généreux mécène, scène qui voilerait et dévoilerait le vrai fondement de l'échange : un fondement marchand². Ce que les choix de Clarac ne permettent peut-être pas de penser, en effet, c'est la mise en scène et la monstration par La Fontaine lui-même, en 1685, de son lien à Foucquet comme lien familial, relation d'égalité « en quelque sorte extérieure à tout échange de biens ». Qu'est-ce à dire ? Car Marot, en badinant, réclame, et La Fontaine, en badinant, reçoit. N'est-ce pas là, *in fine*, le sens d'une telle familiarité ?

Penser l'échange mis en scène dans la séquence de 1685 en termes de *don*, comme Jean-Charles Monferran paraît inviter à le faire, paraît pourtant plus éclairant. Dans son ouvrage *L'Animal ensorcelé*, Hélène Merlin-Kajman examine une telle hypothèse à propos d'une lettre de Jean-Louis Guez de Balzac au cardinal de La Valette, dans laquelle le premier remercie le second pour la somme qu'il vient de lui faire remettre, avant de lui raconter comment cet argent est « gaspillé pour être transformé en oisiveté, condition nécessaire pour écrire *librement*³ », scène que l'on peut qualifier de marotique. D'après Hélène Merlin-Kajman, cette liberté se prouve effectivement par le ton familial employé par Balzac, que l'on retrouve chez La Fontaine s'adressant à Foucquet, familiarité qui publie et fait l'éloge du « rapport d'égalité⁴ » dans lequel peut entrer le cardinal avec l'épistolier. Balzac, enfin, affronterait l'hypothèse d'une relation strictement « intéressée », mais pour la déjouer : par exemple, en

¹ *Ibid.*, p. 31.

² Fondement marchand que, du reste, Marot lui-même avait déjà subverti ou « révolutionné ». Jean-Charles Monferran cite, à cet égard, François Cornilliat et ce que celui-ci désigne sous le nom de « révolution marotique » dans « *Or ne mens* » : *couleurs de l'éloge et du blâme chez les « Grands Rhétoriciens »*, Paris, Champion, 1994.

³ Hélène Merlin-Kajman, *L'Animal ensorcelé*, *op. cit.*, p. 332.

⁴ *Ibid.*, p. 333.

affirmant n'avoir « aucune compétence pratique¹ » pour servir les intérêts du cardinal. Ainsi le don se trouverait-il au « fondement de l'échange mécénique² » – mais encore, comme invite à le penser Hélène Merlin-Kajman, de l'échange littéraire lui-même.

Mais parler de « don » pour parler de la « pension » de La Fontaine, n'est-ce pas, tout de même, prendre au mot un « jeu mondain » ? Ce soupçon, La Fontaine en prend son parti, après Balzac, et le déjoue également. D'une part, on l'a vu, en « radicalisant [...] la position marotique³ » : le poète, en plus d'inverser les termes de la « pension », ne les respecte pas après les avoir lui-même fixés et se *montre* en train de donner ou de *ne pas* donner sa « belle monnaie / De madrigaux », libre d'en user selon son bon plaisir. Or, plutôt que de considérer que le vocabulaire « comptable » employé par La Fontaine au sein de ces poèmes dévoilerait ce qu'il en serait en vérité de l'échange avec le surintendant, on gagne à inverser ce raisonnement en faisant remarquer que les termes de l'échange s'organisent dès la première épître autour du verbe « donner » :

Je vous l'avoue, et c'est la vérité,
Que Monseigneur n'a que trop mérité
La pension qu'il veut que je lui *donne*.
En bonne foi je ne sache parsonne
À qui Phébus s'engageât aujourd'hui
De la *donner* plus volontiers qu'à lui⁴. (v. 1-6)

Le poète « offre ce fonds avec affection », ses « menus vers » ne sont pas « menus *présents* », et les derniers vers de l'épître dessinent une analogie entre la « pension » à verser au surintendant et celle que le poète « paye » à sa maîtresse... acquittée en « soupirs » : comme chez Marot, « la rime » ne peut donc pas être « monnaie d'échange⁵ ».

En outre, les notes en prose qui jalonnent la section de 1685 ne visent pas essentiellement à donner le contexte d'un échange passé pour le rendre lisible. Les noms des commanditaires et destinataires n'apparaissent pas et La Fontaine opère une sélection parmi les poèmes du « temps de Vaux » et les dispose de telle manière qu'une lecture strictement biographique paraît impossible. En fait, les notes en prose n'ont à peu près pour seul effet que de montrer que les poèmes de la section sont pris dans un *échange* constant avec le surintendant,

¹ *Ibid.*, p. 337.

² *Ibidem*.

³ Jean-Charles Monferran, « Marot, le marotique et La Fontaine. Autour de la “pension poétique” », art. cit., p. 31.

⁴ Nous soulignons.

⁵ *Ibid.*, p. 31.

qu'il s'agisse de répondre à ses demandes ou de refuser de lui envoyer ce qu'il a demandé. Or, cet échange s'exprime en termes de don : « M... ayant dit que je lui devais *donner* pension pour le soin qu'il prenait de faire valoir mes vers, j'envoyai quelque temps après cette lettre-ci à M.¹ », « On me *donna* pour sujet de la Ballade du second terme l'imitation du rondeau de Voiture : *Ma foi, c'est fait*² », « Je devais *donner* des madrigaux en d'autres temps, et voici ce que j'envoyai pour un de ces termes³ ». Il faut, enfin, de nouveau souligner le fait que la séquence de 1685 a été publiée par La Fontaine bien après que tout échange marchand avec Foucquet a été rendu impossible.

Le « temps de Vaux » à l'usage d'autres temps

Or, le don engage un rapport au temps qui, pour n'être pas chronologique et linéaire, n'est pas ici non plus exclusivement celui de la fidélité continuée à l'ami ou à l'esthétique « de Vaux ». Avec le don, en effet, contrairement à l'échange marchand, on n'est pas quitte une fois que l'on s'est acquitté de la somme ou du « madrigal » convenu, puisqu'il s'agit toujours de redonner en retour, de « relancer » l'échange et ce, « sans précipitation », car « le don résonne dans la durée et, de dissymétrie en dissymétrie, la colore d'attente, de reconnaissance, de solidarité active parce que sans cesse non encore refermée »⁴. Comment, toutefois, parler de « relance » ou de « lien lancé » vers le surintendant, mort en 1680 ? Il y a là, sans doute, un dialogue continué. Ce n'est pas, toutefois, à Foucquet que La Fontaine s'adresse dans ses notes en prose mais au lecteur, celui de 1685, qui pourra éventuellement regretter avec lui le « temps de Vaux », mais aussi au lecteur étranger à ce contexte. C'est à ce lecteur que La Fontaine donne désormais sa « pension », c'est-à-dire « une certaine idée de Vaux », qui est relationnelle et que prouve la gaieté marotique. Enfin, par le rapport au temps que dessine cette section, il en rend également sensible la charge pathétique.

En effet, la disposition choisie par La Fontaine en 1685, comme le souligne Jean-Charles Monferran, perturbe volontairement le temps chronologique et invite à mesurer l'écart tragique entre 1660 et 1685, à le mesurer et même à le « creuser encore⁵ ». Le temps de la « gaieté » est perdu, ou conservé mais dans un hors-temps mythique – ou plutôt poétique. La Fontaine choisit d'arrêter la séquence de 1685 « avant la disgrâce et les pièces qui ont trait

¹ Nous soulignons.

² Nous soulignons.

³ Nous soulignons.

⁴ Hélène Merlin-Kajman, *L'Animal ensorcelé, op. cit.*, p. 340.

⁵ Jean-Charles Monferran, « Marot, le marotique et La Fontaine. Autour de la “pension poétique” », art. cit., p. 35.

à cet épisode¹ », dont l'*Élégie* et l'*Ode au Roi*, il la conclut sur l'*Ode pour la paix* à l'atmosphère pastorale², supprime la « suite » de la *Ballade du second terme* dont le premier vers (« Ils sont partis, les Jeux, les Ris et les Grâces »), « coupé du contexte qui lui avait donné naissance, pouvait sembler par trop élégiaque », et il n'y inclut pas l'*Épître à M. Le Surintendant*, « ruinant le moment d'exception que souhaite reconstituer La Fontaine »³. Il fait ainsi du « temps de Vaux » un « âge d'or », « un temps arrêté, celui du badinage et de la gaieté⁴ ». Le « Discours à Madame de La Sablière », enfin, succède directement à cette séquence, en s'ouvrant par ces vers :

Désormais que ma Muse, aussi bien que mes jours,
Touche de son déclin l'inévitable cours,
Et que de ma raison le flambeau va s'éteindre,
Irai-je en consumer les restes à me plaindre ? (v. 1-4)

Tempus fugit, regrets et atmosphère mélancolique : la « pension » s'éclaire de ce « Discours » formulé depuis l'hiver du poète, et nous souscrivons pleinement aux conclusions de Jean-Charles Monferran : « La négligence si marotique que La Fontaine apporte au récit de la pension *ne peut en dernier lieu effacer le pathétique qu'elle porte en germe*⁵ », et davantage :

[...] plus il y a négligence, badinage et folie, *plus le pathétique s'accroît* : l'impertinence rappelant le lien si particulier qui reliait Foucquet et son protégé ; le caprice, évoquant la liberté printanière des années d'avant la disgrâce⁶.

La critique ne s'est pas trompée en faisant de Vaux un « âge d'or » pour le poète. Cet « âge d'or » est une création de La Fontaine lui-même, notamment en 1685, dont le sens mélancolique tient au choix d'un style délivrant une idée de « gaieté » et témoignant d'un certain type de relation, et d'opérations sur le temps – un sens qui n'est pas donné, donc, par la réunion de

¹ *Ibid.*, p. 34.

² Jean-Charles Monferran précise que la strophe liminaire de l'*Ode*, « Le noir démon des combats / Va quitter cette contrée ; / Nous reverrons ici-bas / Régner la déesse Astrée », est ajoutée au texte de 1671 par La Fontaine en 1685. *Ibid.*, p. 34. Pierre Clarac précise en note qu'il a choisi de suivre le texte de 1685, sans donner le détail des différences entre les deux textes. *OD.*, p. 888.

³ *Ibid.*, p. 35. Dans « La Fontaine devant la mort », Jean-Pierre Collinet parle d'« épître chagrine » faite de « considérations [...] sur la fuite inéluctable du temps ». Dans *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°8, 1996, p. 33.

⁴ Jean-Charles Monferran, « Marot, le marotique et La Fontaine. Autour de la “pension poétique” », art. cit., p. 34.

⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁶ *Ibidem*. Nous soulignons.

pièces datées d'avant 1661. C'est ainsi que le style ou tour « marotique » peut paradoxalement prendre en charge une plainte. Plainte politique, dans la mesure où les relations entre mécène et poète dont témoigne la séquence ne peuvent, en 1685, s'exercer selon les mêmes modalités qu'au temps de Vaux. Mais pas seulement : le deuil amical et le deuil de la jeunesse y ont leur part, que traversent d'autres formes de contexte.

Ce que La Fontaine publie et met en circulation, c'est un « temps de Vaux » qui n'est plus strictement historique, mais qui, à la manière du « temps de Marot » que La Fontaine mobilise dans son choix d'une séquence « marotique », encapsule une « certaine idée de Vaux » : temps « suffisamment révolus¹ », tous deux, pour que les hommes des générations suivantes le fassent jouer comme un « âge d'or » par rapport au temps historique dans lequel ils se trouvent plongés. Le « temps de Vaux » pourrait alors se constituer à son tour comme un « rempart à la brutalité de l'histoire », libre d'être mobilisé pour d'autres ruptures, d'autres « drame(s) de la séparation »².

Alors qu'une réflexion sur la plainte paraît naturellement favoriser une lecture pathétique, voire sentimentale, des œuvres littéraires, une précision s'impose au moment de conclure cette partie. Dans un entretien sur son « itinéraire de sociologue³ », Jean-Claude Passeron, à qui l'on demande de définir la sociologie qu'il a pratiquée avec Pierre Bourdieu, reprend à ses détracteurs, non sans ironie, l'expression de « sociologie du soupçon⁴ ». Il rappelle alors que le « soupçon » est l'autre nom, disqualifiant, de l'hypothèse :

Interdire le soupçon à l'enquêteur c'est vouloir limiter son droit aux hypothèses, y compris celui de suspecter le pire ; c'est n'autoriser qu'une seule hypothèse interprétative [...]⁵.

Le soupçon dont parle ici Jean-Claude Passeron se situe au niveau de la méthode du chercheur. Ce soupçon, tout aussi nécessaire à l'enquête littéraire qu'à l'enquête sociologique, doit, comme il le dit ensuite, être abandonné quand il a « fait son temps sur le chemin de l'enquête⁶ ». C'est ce soupçon même qui nous autorise à venir questionner, entre autres, les hypothèses de l'histoire littéraire. Aussi, quand nous reprenons à Rita Felski son expression d'« herméneutique du

¹ *Ibid.*, p. 29.

² *Ibid.*, p. 35.

³ Jean-Claude Passeron, « Un itinéraire de sociologue », art. cit., p. 312.

⁴ *Ibid.*, p. 310.

⁵ *Ibid.*, p. 311.

⁶ *Ibid.*, p. 312.

soupçon », c'est d'un soupçon qui ne joue pas avant tout sur le plan de la méthode dont il s'agit, mais qui désigne une théorie déjà bien établie, celle qui « trait[e] avec dédain le sens manifeste¹ » des textes et la « naïveté » supposée de leurs lecteurs non-autorisés, « soupçon » qui invite non pas à s'étonner, mais précisément à ne pas « trop » s'étonner de ce qui trouve son explication définitive dans contexte(s) et co-textes.

Une phrase de Jean-Claude Passeron met au jour un second malentendu possible. Quand il conclut sa réponse sur la « sociologie du soupçon », il met en garde contre une démarche « dont la philosophie des bons sentiments constitue[rait] la seule cohérence théorique² ». Notre réflexion n'est pas animée par une telle « philosophie », c'est-à-dire qu'elle n'a pas pour objectif de redresser un tort ni d'apporter une forme de conversion consolante au lecteur, deux objectifs que l'on associe généralement à la plainte. Si *sincérité*, *naïveté* et *sentiment* seront bien convoqués, termes du langage commun et du lexique des émotions que nous emploierons comme termes d'un lexique métalittéraire, ce sera précisément pour montrer en quoi l'attention portée à la plainte littéraire vient troubler nos réflexes et présupposés critiques actuels et, notamment, les frontières entre jugements critiques, jugements esthétiques et jugements de valeurs.

¹ Rita Felski, « Après le soupçon », art. cit.

² Jean-Claude Passeron, « Un itinéraire de sociologue », art. cit., p. 314.

DEUXIÈME PARTIE :

CE QUE PEUT LA PLAINTÉ LITTÉRAIRE

Dans cette partie, nous nous détournerons de la « gaieté » lafontainienne et des gestes critiques que nous lui avons associés pour nous tourner, non pas tant vers un La Fontaine « mélancolique », trait d'un tempérament, que vers un La Fontaine élégiaque, caractérisation directement poétique. L'élégie, en effet, se définit très largement dès le XVI^e siècle comme poème plaintif ou plainte poétique et, quoiqu'elle puisse prendre en charge une grande variété de thèmes et de passions, son trait caractéristique est d'être « plaintive », ainsi que Boileau la qualifie quand il la fait entrer sur la scène de son *Art poétique* en 1674¹. Que La Fontaine assigne à certaines de ses œuvres le genre de l'élégie devait ainsi retenir notre attention, mais aussi le fait que plusieurs des *Fables* elles-mêmes aient *a posteriori* été désignées comme telles².

Une réflexion consacrée à la plainte littéraire, qui n'est ni un genre poétique ni un genre de discours rhétorique à strictement parler, doit donc se tourner à la fois, sans toutefois les confondre, vers l'élégie et l'élégiaque, le second comme registre qui saisirait les traits les plus définitoires de la première et les étendrait hors du genre de l'élégie lui-même : l'élégiaque, donc, comme une extension du domaine poétique de la plainte, en particulier dans sa dimension déplorative. La plainte déplorative dans la poésie n'est pas une nouveauté du XVII^e siècle. On ne peut donc inscrire simplement cette extension sur l'axe chronologique d'une histoire littéraire. Cependant, le siècle se caractérise par sa perplexité quant à la définition de l'élégie et par la réflexion qu'y ont menée poètes et théoriciens sur l'élégiaque, c'est-à-dire sur le domaine et les valeurs propres de la plainte poétique.

La première partie de ce travail se concluait sur des lectures majoritairement politiques de l'œuvre de La Fontaine. Cette deuxième partie se tourne résolument vers le poétique, du moins dans un premier temps. Or, cela n'est pas si évident qu'il y paraît. Il est possible de proposer de l'élégiaque, du « cœur³ » qui devrait en être l'énonciateur et des passions « tendres » qu'il remue, une lecture rhétorique, en déniait, par exemple, la pertinence de l'emploi de la notion de « lyrisme », entendu comme « expression de la subjectivité personnelle⁴ », pour parler de la poésie du XVII^e siècle. Cependant, l'élégie a cette particularité d'être une poésie qui s'annonce, se déclare et se réfléchit exemplairement comme étant de la

¹ Dans les vers 38 à 40 du chant II de l'*Art poétique* : « D'un ton un peu plus haut, mais pourtant sans audace, / La plaintive élégie, en longs habits de deuil ». Nous soulignons. Nicolas Boileau, *Satires, Épîtres, Art poétique*, Jean-Pierre Collinet (éd.), Paris, Gallimard, 1985.

² Voir : partie III de ce travail.

³ Référence au vers 57 du chant II de l'*Art poétique* de Boileau : « Il faut que le cœur seul parle dans l'élégie. »

⁴ Alain Génétiot, « Rhétorique et poésie lyrique », art. cit., p. 521.

poésie. Ainsi, nous verrons que l'élégie est convoquée dès le XVI^e siècle au sein d'une réflexion sur les rapports entre poésie et rhétorique et qu'elle devient alors le quasi synonyme de la poésie elle-même – ou d'une certaine idée de la poésie, opposée, précisément, à une certaine idée de la rhétorique.

Or, la place que tient le domaine propre de la plainte déplorative dans la culture rhétorique soulève des enjeux politiques : pensé contre le rhétorique, l'élégiaque l'est donc aussi contre le politique entendu comme domaine du collectif, du commun, du public. L'élégiaque est renvoyé au domaine du particulier, de l'émotion personnelle, d'une poésie qui intéresse le lecteur à l'affliction d'un sujet, qui ne s'adresse *pas assez* ou qui adresse une chose à laquelle on ne devrait pas demander que le *public* des lecteurs s'intéresse. Poésie qui argumente, certes, mais dont le *logos* est troublé par la voix ou le « trop poétique » : la plainte poétique demeure, d'après les termes de Dominique Rabaté, « dans le temps en suspens entre l'expression individuelle qu'il faut singulariser et la transformation en action commune qu'impose tout sentiment d'injustice réelle¹ ». Dans son apparente absence de prise sur un monde commun, la plainte littéraire se présente comme un observatoire privilégié, dans la littérature du XVII^e siècle, de cette qualité des textes que l'on désigne aujourd'hui sous le nom de « littéarité ».

Nous avons vu qu'il était deux poèmes en particulier par le biais desquels La Fontaine était réputé « plaider en poète » : l'*Élégie pour M. F.* et l'*Ode au Roi sur le même sujet*, toutes deux composées peu après l'arrestation de Fouquet. Or, l'*Élégie pour M. F.*, poème qui se désigne comme une plainte, connaît une postérité singulière dans l'œuvre de La Fontaine, non pas seulement comme pièce politique à verser au « dossier » Fouquet, mais également *en tant qu'élégie*. Les jugements que ses caractéristiques élégiaques suscitent, autour des questions de la fiction et de la vérité, du jeu et de la sincérité, de la gaieté et de la plainte, font rivaliser les critiques de précisions contextuelles et intertextuelles afin d'éviter toute projection subjective, anachronique, du lecteur : tout risque, enfin, d'« entrer dans le jeu » de l'élégiaque. Il nous a paru que cette vigilance tenait à un contrat spécifique, tant esthétique qu'éthique, que la plainte littéraire proposerait à ses lecteurs. La question n'est pas anachronique : non seulement les contemporains de La Fontaine discutent dans ce sens les limites propres de l'élégiaque, mais la sincérité occupe une place centrale dans les réflexions du XVII^e siècle sur la publication des émotions et les valeurs qui leur sont associées.

¹ Dominique Rabaté, « Plainte », dans *Fragments d'un discours théorique*, art. cit., p. 279.

Chapitre 3

« Savoir faire retentir une plainte » : élégie et élégiaque

En publiant l'*Élégie pour M. F.* et l'*Ode au Roi*, La Fontaine aurait eu « l'audace d'encourir la fureur de son roi et de plaider en poète pour la clémence en faveur d'un ministre lettré et ami des Lettres¹ », d'après Marc Fumaroli. Nul doute, en effet, que La Fontaine ait manifesté ainsi sa fidélité au protecteur et ami et contribué, peut-être, à ce que de nombreux critiques décrivent comme un « revirement de l'opinion² ». La continuité établie entre ces deux poèmes et les *Fables*, tant chronologique que causale, peut en tout cas donner l'impression qu'il y aurait eu le temps du face-à-face direct avec le roi puis le temps du « voile », c'est-à-dire des *Fables*, temps du souvenir, de la fidélité continuée, de la résignation « gaie », de l'accusation et des larmes « derrière le sourire ». Temps de la pragmatique judiciaire puis temps de la délectation poétique, en somme, la dernière tenant encore à certains égards de la première.

Pourquoi « plaider en poète », cependant, quand le ministre d'État Nicolas Fouquet publie lui-même des discours de *Défenses* d'une éloquence maîtrisée ? « Plaider en poète » mais hors de la prison, et pour un autre, est-ce comparable aux plaidoyers d'un Pellisson en faveur du surintendant, qui plaide pour un autre *et* pour lui-même, ou à ses poèmes ? Or, plutôt que de plaider, il est sans doute question ici de *plainte*, c'est-à-dire d'une demande de justice indissociable de l'expression d'une souffrance et d'une adresse qui invite à la partager, qui la publie et accoutume à l'entendre. Le lien entre l'*Élégie*, l'*Ode* et les *Fables*, en outre, ne s'établit pas seulement par rapport aux « procès » iniques qui se rencontrent dans ces dernières³, mais aussi en rapport avec la question de l'amitié, dans ses dimensions publique et privée.

Ainsi Sébastien-Roch Nicolas de Chamfort, dans son *Éloge de La Fontaine* de 1774, après avoir tracé les traits d'un La Fontaine privé de la faveur royale mais objet des bienfaits

¹ Marc Fumaroli, *Le Poète et le roi*, *op. cit.*, p. 57.

² Georges Couton, *La Politique de La Fontaine*, *op. cit.*, p. 114.

³ Sur le modèle du « Loup et l'Agneau », I, 10, ou des « Animaux malades de la peste », VII, 1. Voir : partie IV, chapitres 12 et 13 de ce travail.

de tous, emploie-t-il la péroration de son discours à peindre la reconnaissance et la fidélité amicale du poète, exemplifiées, entre autres, par la publication de l'*Élégie pour M. F.* :

Il aimait, c'était sa reconnaissance ; et ce fut celle qu'il fit éclater envers le malheureux Foucquet. J'admire sans doute, il le faut bien, un chef-d'œuvre de poésie et de sentiment dans sa touchante élégie sur cette fameuse disgrâce ; mais si je le vois deux ans après la chute de son bienfaiteur pleurer à l'aspect du château où M. Foucquet avait été détenu, s'il s'arrête involontairement autour de cette fatale prison dont il ne s'arrache qu'avec peine, si je trouve l'expression de cette sensibilité, non dans un écrit public, monument d'une reconnaissance souvent fastueuse, mais dans l'épanchement d'un commerce secret, je m'écrierai avec lui, « qu'un ami véritable est une douce chose ! » Ô La Fontaine ! essuie tes larmes, écris cette fable charmante des deux amis, et je sais où tu trouves l'éloquence du cœur et le sublime de sentiment. Je reconnais le maître de cette vertu qu'il nomme par une expression nouvelle « le don d'être ami »¹.

Le « commerce secret » auquel Chamfort fait référence, ce sont les lettres envoyées par La Fontaine à sa femme d'août à septembre 1663, quand il suivit Jannart, son oncle par alliance, dans son exil à Limoges². Dans une écrite à Châtellerault le 5 septembre 1663, il décrit à sa femme sa visite du château d'Amboise et, plus précisément, de la chambre dans laquelle Foucquet a été retenu prisonnier peu après son arrestation, du 4 au 25 décembre 1661 :

De tout cela le pauvre M. Foucquet ne put jamais, pendant son séjour, jouir un petit moment : on avait bouché toutes les fenêtres de sa chambre, et on n'y avait laissé qu'un trou par le haut. Je demandai de la voir : triste plaisir, je vous le confesse, mais enfin je le demandai. Le soldat qui nous conduisait n'avait pas la clef : au défaut, je fus longtemps à considérer la porte, et me fis conter la manière dont le prisonnier était gardé. Je vous en ferais volontiers la description ; mais ce souvenir est trop affligeant.

Qu'est-il besoin que je retrace
Une garde au soin nonpareil,
Chambre murée, étroite place,
Quelque peu d'air pour toute grâce,
Jours sans soleil,
Nuits sans sommeil,
Trois portes en six pieds d'espace ?
Vous peindre un tel appartement,

¹ Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort, *Éloge de La Fontaine*, Marseille, Antoine Favet, 1774 ; rééd. dans *OC*, p. 973 pour l'extrait cité.

² Voir *Relation d'un voyage de Paris en Limousin (1663)*, texte établi, présenté et annoté par Damien Fortin, Hermann Éditeurs, Paris, 2018.

Ce serait attirer vos larmes ;
Je l'ai fait insensiblement ;
Cette plainte a pour moi des charmes.

Sans la nuit, on n'eût jamais pu m'arracher de cet endroit : il fallut enfin retourner à l'hôtellerie ; et le lendemain nous nous écartâmes de la Loire, et la laissâmes à la droite¹.

Éloge d'un poète par un autre poète, le discours de Chamfort est pris dans une logique encomiastique et lui fait remporter le prix annuel de l'Académie des Belles-Lettres, Sciences et Arts de Marseille le 25 août 1774. En outre, il se fonde sur un critère éthique aussi bien qu'esthétique, la « sensibilité », disposition d'âme et de plume souvent associée au XVIII^e siècle. L'*Éloge* n'a pas vocation à décrire « objectivement » la lettre de La Fontaine : le « don d'être ami », expression que Chamfort emprunte à la fable « Le Renard anglais » (XII, 23), doit *faire honneur* à La Fontaine *et* à Chamfort, dont les accents lyriques prouvent la propre sensibilité, le propre « don d'être ami » : agissant à la manière d'une preuve éthique, l'*Éloge* donne également une forme à l'« amitié » qui relie le poète du XVII^e siècle et celui du XVIII^e siècle.

Or, ce qui importe ici n'est pas de louer la « sensibilité » de La Fontaine avec Chamfort, mais de comprendre sur quels critères ce dernier s'appuie pour reconnaître dans cette lettre la source de « l'éloquence du cœur et [du] sublime de sentiment » qui imprègne, d'après lui, l'œuvre de La Fontaine. Chamfort commence par concéder son admiration pour l'*Élégie pour M. F.* :

J'admurerai sans doute, *il le faut bien*, un chef-d'œuvre de poésie et de sentiment dans sa touchante élégie sur cette fameuse disgrâce² [...]

Mais c'est pour mieux accorder sa préférence à la lettre qui décrit La Fontaine à Amboise : Chamfort peint alors un véritable tableau – mieux, il anime la scène dans une touchante hypotypose : il « voit » La Fontaine « pleurer à l'aspect du château ». Or, dans la lettre, ces larmes *ne sont pas* celles de La Fontaine mais celles qu'il prête à sa lectrice (« Ce serait attirer vos larmes³ »). Avec la scène d'Amboise, plutôt que d'admiration, il y a donc véritablement communion des cœurs entre les deux poètes, qui se traduit par un cri dans lequel Chamfort apostrophe l'ami du siècle précédent :

¹ *Ibid.*, p. 92-93.

² Nous soulignons.

³ Nous soulignons.

Ô La Fontaine ! essuie tes larmes, écris cette fable charmante des deux amis, et je sais où tu trouves l'éloquence du cœur et le sublime de sentiment.

Ainsi l'*Éloge* établit-il une ligne tant esthétique qu'affective qui relie la sensibilité de La Fontaine au malheur de l'ami Foucquet, l'*Élégie pour M. F.*, la lettre de Châtellerauld et la fable des « Deux Amis » (VIII, 11). Les distinctions faites par Chamfort s'appuient sur des critères génériques auxquels il articule des scènes de réception différentes. L'*Élégie*, d'une part, est un « écrit public », « monument d'une reconnaissance souvent fastueuse », qui servira la gloire du poète et de la poésie autant, sinon plus, que celle du surintendant. La lettre, d'autre part, est « épanchement d'un commerce secret » : là est l'accès le plus direct au cœur. Chamfort semble donc considérer que les lettres de La Fontaine ne sont destinées qu'à sa femme – à moins que le « commerce secret » puisse désigner un petit groupe de lecteurs de Château-Thierry, scène de réception la plus vraisemblable des lettres¹.

L'*Éloge* de Chamfort trace ainsi les contours d'un corpus élégiaque dans l'œuvre de La Fontaine, auquel il donne un sens relationnel : la plainte prouve l'amitié, dont il ne faut pas trancher trop vite s'il faut la dire entièrement « publique », ou « privée » dans le sens actuel du terme.

Dans son *Éloge de La Fontaine* de 1774, Jean-François de La Harpe cite également « Les Deux Amis » (VIII, 11) : c'est alors pour imaginer que La Fontaine « songeait à Mme de La Sablière » en l'écrivant. La Fontaine « méritait d'avoir des amis » et sa reconnaissance vis-à-vis de son protecteur au moment de la disgrâce de ce dernier surpasse, logique propre à l'éloge, « les bienfaits du ministre ». Or, La Harpe convoque, pour sa part, le « courage » politique du poète :

Dans le moment où le malheureux surintendant voyait fuir la foule de ses créatures, où l'on ne craignait rien tant que de paraître l'avoir connu, deux hommes de lettres employèrent leurs talents à sa défense. Pellisson écrivit ses éloquentes plaidoyers ; La Fontaine composa cette élégie attendrissante où il demande grâce pour Foucquet, et ose dire au roi qu'il doit la faire. Il y avait du courage sans doute à contredire publiquement l'opinion et même la colère de

¹ Dans la section qu'il consacre à la *Relation d'un voyage de Paris en Limousin*, Pierre Clarac précise qu'« il est vraisemblable que La Fontaine a écrit ces lettres dans la pensée qu'elles circuleraient de main en main et qu'après avoir charmé l'Académie de Château-Thierry, elle seraient goûtées des beaux esprits de l'ancienne cour de Foucquet ». *OD*, p. 903.

Louis XIV. Mais je suis bien sûr que La Fontaine, quand il fit son élégie, ne croyait pas avoir besoin de courage¹.

Se distinguant de la « foule » des ingrats et des lâches, associés à une logique « clientéliste », « deux hommes de lettres » assurent *en poètes* la défense du surintendant : Pellisson, depuis la prison où ses liens avec Foucquet l'ont entraîné, et La Fontaine. Cette « défense » emprunte deux voies que le parallélisme de la phrase contribue à placer sur un même plan : d'« éloquents plaidoyers », propres à la rhétorique judiciaire, et une « élégie attendrissante », du domaine de la poésie. Les adjectifs qualifiant ces deux termes (« éloquents », « attendrissante ») viennent redoubler leur appartenance à l'un ou à l'autre domaine.

Un dernier texte peut introduire la question du choix par La Fontaine de la poésie pour « plaider » ou, plus certainement, pour donner forme à une plainte. Il s'agit du récit que Pierre Clarac donne du parcours poétique de La Fontaine dans la préface de son édition des *Œuvres complètes* de La Fontaine, parcours marqué par l'« inconstance », l'« inquiétude » et la « diversité »². Or, en 1965, il s'agit sans doute encore de persuader le lecteur de la valeur de ce qui n'est *pas* les *Fables* : aussi Clarac allègue-t-il les « autres œuvres » du fabuliste pour affirmer qu'elles « suffiraient à mettre La Fontaine bien au-dessus de Voiture et de Benserade, tout à côté de Théophile, de Saint-Amant et de Tristan qui comptent, je pense qu'on n'en doute pas, parmi nos grands poètes³ ». La comparaison que Clarac établit entre La Fontaine et Viau, dont il affirme qu'il est sûr que La Fontaine « l'a lu de près et avec sympathie⁴ », revient quand il fait l'éloge de l'accent « si personnel⁵ » des quatre élégies amoureuses « à Clymène » de La Fontaine. C'est alors qu'il établit un lien générique entre ces dernières et l'*Élégie pour M. F.* :

Il est une autre élégie plus fameuse, celle où La Fontaine, peu après la chute de Foucquet, demande aux Nymphes de Vaux de pleurer sur l'infortune de leur maître et d'intercéder en sa faveur auprès du roi. Toute la pièce est en alexandrins d'une pureté et d'une souplesse dont le petit Racine, très lié alors avec La Fontaine, dut s'émerveiller. Prenons garde aussi à l'adresse de ce plaidoyer : pas un mot ni une allusion dont l'orgueil de Louis XIV pût prendre

¹ Jean-François de La Harpe, *Éloge de La Fontaine*, Marseille, Antoine Favet, 1774 ; rééd. dans *OC*, p. 991-992 pour l'extrait cité.

² Jean de La Fontaine, *Œuvres complètes*, Pierre Clarac (éd.), Paris, Seuil, 1965, p. 7.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁵ *Ibidem*.

ombrage. Toute sa vie, La Fontaine aura joué de sa distraction et de ses absences ; mais, dans les circonstances difficiles, sa subtilité n'est jamais en défaut¹.

Que ce paragraphe succède à celui que Clarac consacre aux quatre élégies amoureuses de La Fontaine a le mérite de mettre l'accent sur le choix générique de l'élégie ainsi que sur une généalogie poétique elle-même élégiaque, où l'on trouve Viau mais aussi Racine. Comme chez La Harpe, enfin, élégie et plaidoyer se recouvrent, et la valeur esthétique du poème, garantie par l'admiration prêtée au « petit Racine », est énoncée à part d'une réflexion sur « l'adresse » au roi qui invite à admirer la prudence de l'écriture de La Fontaine relativement à sa supposée « distraction ».

Mais demander aux Nymphes de « pleurer » et leur demander d'« intercéder en faveur de », est-ce la même chose ? Et les larmes (ne) doivent-elles être considérées (que) comme le moyen rhétorique d'une persuasion ? Surtout, si élégie et plaidoyer s'équivalent, pourquoi republier l'*Élégie* et l'*Ode* à plusieurs reprises des années après la condamnation de Fouquet ? L'hypothèse de l'espoir toujours vivant d'une réhabilitation du surintendant paraît peu pertinente, dans la mesure où il s'agirait toujours de publier, ou de republier, des textes ayant déjà donné la preuve de leur inefficacité – si l'on s'en tient, toutefois, à l'idée que leur efficacité propre devait être d'influer sur une délibération royale. De plus, dans les fragments du *Songe de Vaux* que La Fontaine publie en 1671 dans ses *Fables nouvelles et autres poésies*, la façon dont il qualifie *a posteriori* son activité poétique du temps du procès ne s'exprime pas en des termes judiciaires, puisqu'il écrit alors à propos d'Oronte-Fouquet : « J'accoutumai chacun à plaindre ses malheurs ». Plaindre – se plaindre, faire plaindre, se plaindre *pour* – et plaider, ne se recouvrent donc pas parfaitement, *a fortiori* quand il est question, comme ici, de poésie. C'est là, peut-être, ce qu'une expression telle que « plaider en poète » peut donner à entendre.

3.1 – Poétique de la plainte

Quand l'*Élégie* et l'*Ode* sont convoquées ensemble par la critique relativement au procès de Fouquet et, à ce titre, le plus souvent afin de mettre au jour ou de contester telle ou telle lecture politique de l'œuvre de La Fontaine, la question des choix génériques effectués par ce dernier ne semble pas être retenue comme pertinente. Georges Couton écrit ainsi, dans *La Politique de La Fontaine* : « Les deux [poèmes] ont la forme de placets destinés à être présentés

¹ *Ibid.*, p. 8-9.

au roi¹ », et Marc Fumaroli dans *Le Poète et le roi* : « le poète royal qu'il a manqué d'être a le courage de faire imprimer deux poèmes à la défense de son mécène terrassé », poèmes désignés par la suite comme des « suppliques restées sans effet »². Ce qui est considéré, c'est donc le statut pragmatique des deux poèmes – demander, défendre, supplier – ainsi que leur adresse au roi, quasiment déjà contenue dans l'emploi du terme « placet »³, qui fait surgir une scène politique.

Ce statut pragmatique qui réunit l'*Élégie*, l'*Ode*, et une partie de la lettre de Châtellerauld, on peut le nommer « plainte », comme La Fontaine le fait lui-même dans cette dernière. Il s'agira donc, dans cette sous-partie, de considérer l'*Élégie pour M. F.*, non plus comme une pièce à verser au dossier politique des *Fables* par le prisme de l'« Affaire Foucquet », mais *en tant qu'élégie*, c'est-à-dire en tant que plainte poétique.

« Déclarer » un texte comme élégie

Dans son *Dictionnaire*, Furetière donne ces définitions de l'élégie et de l'ode :

ÉLEGIE. s.f.

Espèce de poésie qui s'emploie dans les sujets tristes et plaintifs. Les amants font des *élégies* pour se plaindre de leurs maîtresses. Les *élégies* françaises se font de vers alexandrins et en rime plate.

ODE. subst. fem.

Petit poème lyrique mêlé de grands et de petits vers, entremêlés d'un nombre égal de rimes plates et croisées, et qui se distingue par couplets ou strophes où la même mesure est gardée. Chez les Anciens l'*ode* ne signifiait autre chose que chant. Ils les faisaient à l'honneur de leurs Dieux, comme les *odes* de Pindare ; quelquefois sur d'autres sujets, comme celles d'Anacréon. [...]

L'élégie se caractérise par ses « sujets tristes et plaintifs ». L'exemple qui les illustre y adjoint la composante amoureuse et, quelque concis qu'il soit, l'identité qu'il établit entre poètes et amants, renvoyant les uns et les autres à leurs plaintes sentimentales et toujours plurielles (« des

¹ Georges Couton, *La Politique de La Fontaine*, *op. cit.*, p. 114. Notons, en citant plus longuement Georges Couton, la nuance qu'il marque : « Les deux *ont la forme de placets* destinés à être présentés au roi. Le furent-elles ? Et si elles le furent, est-ce dans le texte que nous avons ? Il n'est pas possible de le savoir. » Nous soulignons.

² Marc Fumaroli, *Le Poète et le roi*, *op. cit.*, p. 65.

³ D'après la définition que Furetière donne de « placet » comme d'« une requête abrégée, ou prière qu'on présente au Roi, aux Ministres, ou aux Juges, pour leur demander quelque grâce, quelque audience, pour faire quelque recommandation. Le Roi reçoit gracieusement tous les *placets* qu'on lui présente. Il distribue, il répond les *placets*. »

élégies »), peut sembler discrètement railleuse. Il est difficile de lire cet exemple sans en percevoir le statut de *topos*, et il ressemble fort à l'un de ceux que Furetière donne de la « plainte » quand il s'agit du domaine de l'amour et d'amants qui paraissent tout droit sortis d'un roman (« Les amants font leurs *plaintes* aux échos et aux rochers »). Le terme « élégie » a donc pour Furetière le double sens de *poème* plaintif et de *plainte* amoureuse, tous deux également susceptibles d'être tournés en dérision.

Plus d'un siècle auparavant, dans son *Art poétique françois* de 1548, Thomas Sébillet qualifie déjà l'élégie de « triste et flébile » et lui donne pour sujet « les passions amoureuses », ces dernières n'étant jamais « vides de pleurs et de tristesse »¹. Formellement, il recommande une versification plus régulière que celle de l'épître et privilégie l'emploi du décasyllabe, tandis que l'élégie française se caractérisera, pour Furetière, plus d'un siècle plus tard, par le choix de l'alexandrin et de rimes plates. Cette question est débattue depuis l'introduction de l'élégie en langue française au XVI^e siècle, car le distique élégiaque, grec ou latin, y est sans équivalent. Jean-Pierre Chauveau, dans son article sur « Les avatars de l'élégie au XVII^e siècle », écrit ainsi que l'élégie est alors la forme « la plus libre qui soit² », à discours isométrique, en alexandrins ou en décasyllabes, avec des rimes suivies, autant de caractéristiques qui la rapprocheraient d'un plat discours et lui auraient valu, de ce fait, la condamnation de François de Malherbe³. La « plaintive élégie » se trouve, enfin, dans la seconde moitié du siècle, prise dans l'orbite de l'esthétique « galante », des « petits genres qui mettent en œuvre pointes et jeux d'esprit⁴ », « bagatelles⁵ » propres à la « galanterie » telle que Boileau la critique ou que Perrault en fait l'éloge⁶ : du côté, peut-être, de cette poésie qui n'est plus « langue des dieux » et ne saurait pas davantage, du reste, traiter de l'amour, comme Apollon s'en plaint dans les premiers vers de *Clymène* (« Apollon se plaignait aux neuf Sœurs, l'autre jour, / De ne voir presque plus de bons vers sur l'amour », v. 1-2).

¹ Thomas Sébillet, *Art poétique français* [1548], dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Francis Goyet (éd.), Paris, Librairie générale française, 1990, p. 128-129. Nous nous appuyons sur les « arts poétiques » des XVI^e et XVII^e siècles et sur le *Dictionnaire* de Furetière en conservant à l'esprit le fait que ces derniers, comme l'écrit Jean-Charles Monferran, « n'enregistrent souvent que tardivement ou de façon partielle les mutations de la poésie » et que, en général écrits par des poètes, « ils sont rarement sans arrière-pensées, quand ils ne cherchent pas tout bonnement à justifier des pratiques personnelles. » Jean-Charles Monferran, *L'École des Muses. Les arts poétiques français à la Renaissance (1548-1610)*. Sébillet, Du Bellay, Peletier et les autres, Genève, Droz, 2011, p. 12.

² Jean-Pierre Chauveau, « Les avatars de l'élégie au XVII^e siècle », dans *Le Langage littéraire au XVII^e siècle : de la rhétorique à la littérature*, Christian Wentzlaff-Eggebert (dir.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1991, p. 212.

³ D'après qui, selon les termes de Jean-Pierre Chauveau, l'élégie se prêterait « aux facilités de la redondance et du délayage », p. 213.

⁴ Marie-Claire Chatelain, « Le modèle ovidien de l'élégie au XVII^e siècle », *Tangence*, n°109, 2015, p. 32.

⁵ Gabriel Guéret, *Le Parnasse réformé*, Paris, Thomas Jolly, 1669, p. 40-41.

⁶ Dans son *Parallèle des Anciens et des Modernes* [1692-1693], Genève, Slatkine reprints, 1971, t. III, p. 188-189.

L'ode, que Sébillet donne encore pour équivalent de « chant lyrique », peut également avoir trait à l'amour, mais a surtout l'éloge pour matière propre. Élevée ou familière, elle s'évalue à partir d'une norme qui est celle de la célébration et d'une « magnificence d'air¹ » accordée à la dignité de ceux qu'elle encense, « Les Dieux, sa maîtresse, et son Roi », comme l'écrit La Fontaine dans « Simonide préservé par les dieux » (I, 14, v. 2). L'ode est du côté du « grand », quoique, par rapport à l'épopée ou à la tragédie dont traitent essentiellement les traités de poétique du XVII^e siècle, elle appartienne, tout comme l'élégie, aux « petits » genres lyriques.

Boileau, dans le chant II de son *Art poétique*, lie l'ode à l'élégie en les faisant se succéder. On peut à maints égards les rapprocher, et ce, pas uniquement parce que l'élégie est un genre particulièrement difficile à circonscrire au XVII^e siècle, ouverte à la variété formelle, tonale, thématique, et qu'elle peut donc embrasser les caractères d'autres genres. Jean-Michel Maulpoix, dans *Une histoire de l'élégie*, rappelle ainsi à propos des élégies de Ronsard, plus connu pour ses odes, que l'élégie est aussi « souvent un poème d'hommage² » et que, par conséquent, « [l]e fossé est parfois peu profond qui sépare ode et élégie, et ce serait parler trop vite que de situer tout entière l'élégie du côté de la plainte³ ». Il souligne un autre de leurs points communs, qui accompagne cette dimension encomiastique : « L'élégie, comme l'ode, peut être dédiée à un être cher, un disparu, un prince, une divinité, une femme aimée, une créature imaginaire...⁴ ». L'« Élégie aux Nymphes de Vaux » est alors donnée en exemple. Les théoriciens de l'Ancien Régime, enfin, s'attachent à distinguer entre élégie et épître, et parfois les confondent. Comme l'épître, l'élégie est une parole poétique « essentiellement adressée, fortement circonstancielle⁵ » et « souvent attachée à un destinataire et à un lieu⁶ », comme l'indique le titre sous lequel est mieux connue l'*Élégie pour M. F.* : « Élégie aux Nymphes de Vaux ».

Élégie, ode et épître se présentent donc comme des poèmes fortement liés à des circonstances, ce qui participe des jugements portés à leur égard, et exemplairement *adressés* : ils se trouvent pris dans ou instaurent un certain type de relation.

¹ Jacques Peletier, *Art poétique* [1555], dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, op. cit., p. 273.

² Jean-Michel Maulpoix, *Une histoire de l'élégie*, Paris, Pocket, 2018, p. 103.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁵ Michèle Rosellini et Philippe Caron, *Théophile de Viau, Œuvres poétiques*, Atlande, 2009, p. 157.

⁶ Jean-Michel Maulpoix, *Une histoire de l'élégie*, op. cit., p. 69.

Par ailleurs, cette brève réflexion générique qui a rapproché élégie, ode et épître, en mettant au jour la perplexité des théoriciens des XVI^e et XVII^e siècles à leur propos, doit inciter à garder à l'esprit la part d'arbitraire ou d'hésitation que peuvent recouvrir certaines qualifications génériques choisies par les poètes eux-mêmes. Viau, par exemple, publie pour la première fois ce qui sera son *Élégie à une dame* sous le titre de *Satire troisième*. En quoi est-il alors pertinent de s'attacher à distinguer génériquement entre l'*Élégie pour M. F.* et l'*Ode au Roi* ? Une réponse possible se trouve dans la perspective nominaliste qui guide la démarche d'*Une histoire de l'élégie*, et plus précisément dans les raisons que donne Jean-Michel Maulpoix pour justifier son attention au choix du mot « élégie » dans un titre par les poètes :

L'élégie est d'une telle plasticité que la tentation est grande de ne retenir en définitive comme élégies à *part entière* que les textes qui s'intitulent ainsi ou qui appartiennent à un recueil se réclamant explicitement de ce genre. Le choix du mot est déterminant. Un texte doit être *déclaré* comme élégie pour en être une, acceptable ou non, conforme ou non à d'autres critères pertinents. [...] Il semble à ce propos que chez les contemporains on observe moins un regain d'intérêt pour le genre de l'élégie que pour le mot « élégie » et pour l'effet d'héritage qu'induit sa seule présence dans un titre¹.

Cette réflexion de Jean-Michel Maulpoix porte sur l'articulation de l'élégie et de l'élégiaque dans la production poétique contemporaine. Cependant, si la volonté de distinguer et de hiérarchiser entre les genres et d'établir des règles est incomparablement plus forte au XVII^e siècle qu'à présent, la plasticité qui caractérise alors l'élégie, qui est déjà objet de débat, justifie que l'on prête attention à la « déclaration » de telle pièce de poésie en « élégie » au sein de la production poétique de La Fontaine.

Le « choix du mot » *déclare* un texte *a minima* comme une plainte, et une plainte poétique, à partir de quoi peut être souligné tel choix ou écart formel, tonal ou thématique, par rapport à ce qui est attendu d'une élégie. Le choix de ce mot induit déjà, au XVII^e siècle, un « effet d'héritage » complexe, une généalogie poétique au sein de laquelle figurent, au moins, Ovide l'exilé, Marot et Viau, poètes depuis la prison, mais également Joachim Du Bellay et Tristan L'Hermite, bien qu'ils n'aient pas publié d'élégies à strictement parler. Le mot est porteur d'une charge pathétique et dit le choix du mineur, du tendre, du privé, d'une certaine façon de s'adresser de for intérieur à for intérieur. Le mot « élégie », enfin, dit le choix du poétique. Cela peut paraître évident, mais les amants de la définition de Furetière ne se

¹ *Ibid.*, p. 49-50.

contentent pas de se plaindre : ils en font des *poèmes* dont, en mauvaise part, on dira qu'ils sont trop fleuris voire enflés, impropres à la langue du « cœur ».

Postérité de l'Élégie pour M. F.

Les critiques considèrent l'*Élégie pour M. F.* en tant qu'élegie quand leur question initiale est d'ordre générique ou quand il s'agit de souligner la diversité de l'œuvre de La Fontaine. On a vu que Pierre Clarac prêtait attention à la qualification générique de l'*Élégie pour M. F.* en la liant à ses quatre *Élégies* amoureuses et en inscrivant La Fontaine dans la lignée poétique de Viau, dont les élégies sont essentiellement consacrées aux péripéties de la relation amoureuse. Ce n'est pas, cependant, sans faire le constat d'une différence : l'*Élégie pour M. F.*, « plus fameuse », jouit d'une tout autre postérité que les *Élégies* « à Clymène », et ce, dès le XVIII^e siècle¹. Or, ce qui la distingue, c'est son ancrage historique, les circonstances qui l'entourent, dont « Vaux » est le signe immédiat, et son adresse au roi.

En 1981, dans son article « La Fontaine élégiaque », Marcel Gutwirth part de ce constat : « Les *Élégies* de La Fontaine ont fait peu couler d'encre² ». Paradoxe apparent, le critique commence par établir leur parfaite coïncidence avec « le programme du genre » avant de reconduire le désamour critique qu'il constate à leur égard : « elles n'ont que ce seul défaut de ne nous toucher guère³ ». Il manquerait ainsi aux *Élégies* amoureuses de La Fontaine d'être élégiaques, alors qu'il aurait su l'être dans d'autres œuvres :

Que le poète qui sut faire vibrer la voix tendre du délaissé des *Deux Pigeons*, que celui-là même qui fit déplorer inoubliablement, aux nymphes de Vaux la disgrâce de son protecteur Nicolas Foucquet, et qui jusque dans la comédie de « Clymène » saura faire chanter avec une ferveur toute charnelle la faveur qu'à la belle endormie aura cueilli [*sic.*] son amant – il lui baise le pied – que ce La Fontaine, alors qu'il nous conte son mal d'aimer à la première personne, n'arrive qu'à nous *intéresser*, comme aussi la belle d'ailleurs, mais non pas à nous *émouvoir* – elle non plus – mérite qu'on s'y attarde⁴.

¹ Dans ses *Éléments de littérature*, Jean-François Marmontel formule ce jugement à la définition d'« élégie » : « La Fontaine, qui se croyait amoureux, a voulu faire des *élégies* tendres : elles sont au-dessous de lui ; mais celle qu'il a faite sur la disgrâce de son protecteur, adressée aux nymphes de Vaux, est un modèle de poésie, de sentiment et d'éloquence. » Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature* [1787], Sophie Le Ménahèze (éd.), Paris, Desjonquères, 2005, p. 453-454.

² Marcel Gutwirth, « La Fontaine élégiaque », *French Forum*, n°2, University of Pennsylvania Press, 1981, p. 123.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

La réussite des élégies se mesure sur un effet, le partage d'une émotion, fruit d'une compétence poétique que Marcel Gutwirth formule ainsi dans la conclusion de son article : « La Fontaine élégiaque, sans être amoureux, *sait faire retentir une plainte*¹ ». Il illustre alors ce propos avec des citations de l'*Élégie pour M. F.*, mais également de la fable des « Deux Pigeons » (IX, 2) : une élégie proprement élégiaque, en somme, et une *fable* élégiaque. Or, cette réussite élégiaque, le critique la mesure au présent, jugeant, soit que les *Élégies* amoureuses de La Fontaine n'ont jamais été élégiaques, soit qu'elles ont cessé de l'être, et ce, parce qu'elles se caractériseraient par une double distance de La Fontaine : le poète se jouerait du « jeu » en quoi consisterait le genre de l'élégie, et sa propre inconstance amoureuse ferait tourner l'élégie en comédie. Cette distance se triple de la façon dont le critique lui-même transmet les *Élégies* à ses lecteurs.

Dans son article « Épître et élégie chez La Fontaine »², Zobeidah Youssef s'intéresse également aux *Élégies* de La Fontaine, dans un premier temps sous l'angle de la poésie amoureuse au XVII^e siècle. De nouveau, c'est l'élégiaque plus que l'élégie qui se trouve au cœur de la réflexion. L'humour et le « ton du moraliste » dénatureraient les *Élégies* et leur feraient manquer l'élégiaque, ce qui amène Zobeidah Youssef à considérer ainsi la réception autrement plus favorable qui a été réservée à l'*Élégie pour M. F.* :

Est-ce pour cela qu'on estime généralement que La Fontaine a mieux réussi son autre œuvre composée dans le genre élégiaque ? Dans l'*Élégie pour M. F.*, le ton est uniformément triste et les circonstances de la déchéance et de l'emprisonnement du surintendant n'ont rien d'imaginaire³.

L'*Élégie pour M. F.* « réussit » mieux par l'homogénéité de son « ton », plaintif, et par ses circonstances historiques. Zobeidah Youssef esquisse, ce faisant, les traits d'une poétique propre à l'élégie, dont l'*Élégie pour M. F.* se met à constituer le paradigme : ton triste, alliance de la mémoire et du circonstanciel, et morale en adéquation avec la « voix basse » propre au genre. Elle souligne également la double adresse de l'*Élégie* : l'une, « fictive », aux Nymphes, et l'autre, « réelle », au roi. Enfin, l'importance accordée aux circonstances dans la réception du genre la fait céder à une forme de « pulsion référentielle » supplémentaire, puisqu'elle esquisse une hypothèse quant à l'identité « réelle » des Nymphes de Vaux, « figures

¹ *Ibid.*, p. 129. Nous soulignons.

² Zobeidah Youssef, « Épître et élégie chez La Fontaine », *Littératures classiques*, n°18, 1993, p. 247-266.

³ *Ibid.*, p. 260.

mythologiques » derrière lesquelles « se profilent peut-être les grandes dames qui admiraient Louis XIV, lors de la célèbre fête du 17 août 1661¹ ».

Un même type de trajet se dessine dans les deux articles. On y trouve, d'abord, la volonté d'accorder de l'attention aux *Élégies* amoureuses comme à des *minores* de l'œuvre de La Fontaine. À partir de là, c'est l'élégiaque qui est mesuré et évalué, c'est-à-dire la faculté de « faire retentir une plainte », et de la faire retentir jusqu'à un lecteur actuel. Le « nous » qu'emploie Marcel Gutwirth dans son article entend rendre compte de ce que les *Élégies* ne sont jamais entrées ou n'entrent plus actuellement dans ce qui est reçu et transmis comme élégiaque. La démonstration des critiques semble, en outre, se fonder sur la construction d'une scène qui oppose une part de « jeu » ou de « bagatelle » et une émotion qui « se donner[ait] libre cours » chez le sujet de l'élégie, sur laquelle se gagerait la réussite poétique du genre en se prouvant par sa capacité à émouvoir le lecteur.

Marcel Gutwirth donne Marot et Voiture comme « maîtres » de La Fontaine dans « l'art de la *bagatelle*² » et, en convoquant ces deux figures tutélaires de l'esthétique « galante », définit le genre de l'élégie comme un « jeu ». Zobeidah Youssef inscrit également d'emblée sa réflexion dans le cadre de « la vogue des petits poèmes légers et spirituels, [de] la grande époque des salons (1640-1660)³ » en donnant à entendre le jugement sévère de certains contemporains de La Fontaine à l'égard de cette « vogue » qui aurait tendu à « dénaturer l'élégie pour la mettre au goût du jour⁴ ». Quoique la part du jugement de valeur soit moindre chez Zobeidah Youssef que chez Marcel Gutwirth, on peut noter que la « coloration précieuse⁵ » dont se teinteraient les élégies de La Fontaine devient, au cours de son article, « quelques images *trop* précieuses⁶ ». De celles-ci, la critique choisit de donner les exemples suivants, tirés de l'*Élégie troisième* : « Vous ne m'avez laissé que l'usage des larmes ; / Encor me prive-t-on du triste réconfort / D'en arroser les mains qui me donnent la mort » (v. 32-34) et « baignez-vous dans mes larmes » (v. 64).

¹ *Ibid.*, p. 261. Ces « dames » proviennent elles-mêmes d'une relation élogieuse « d'une fête donnée à Vaux » de La Fontaine à Maucroix, datée du 22 août 1661. *OD*, p. 523.

² Marcel Gutwirth, « La Fontaine élégiaque », art. cit., p. 123. Nous soulignons.

³ Zobeidah Youssef, « Épître et élégie chez La Fontaine », art. cit., p. 247.

⁴ *Ibid.*, p. 247.

⁵ *Ibid.*, p. 249.

⁶ *Ibid.*, p. 255. Nous soulignons. L'adjectif n'est pas neutre et amène le critique à rapporter cette critique d'Odette de Mourgues : « Hélas ! dans les élégies de La Fontaine, tous les vers d'ailleurs fort beaux, qu'il consacre à sa propre personnalité sont simplement superposés à des sentiments de convention ». Odette de Mourgues, *Ô Muse, fuyante proie...Essai sur la poésie de La Fontaine*, Paris, Corti, 1962, p. 63.

Or, pour juger ces images « trop précieuses », il faut s'être entendu sur la définition de l'adjectif « précieux », déjà employé par les contemporains à des fins de satire¹, et, quelque impression que l'on puisse avoir de se trouver face à des images fortement codifiées de la poésie amoureuse, démêler avec précision en quoi elles relèveraient davantage de « sentiments de convention² » que celles, par exemple, des futures tragédies de Racine – mais encore, être bien assuré par ailleurs qu'images et sentiments « de convention » poétique ne peuvent être propres à « nous toucher ». Il est parfois difficile, en somme, de distinguer parmi ces jugements s'ils sont le fait des contemporains de La Fontaine ou des critiques qui s'en font subrepticement l'écho.

Dans *Une histoire de l'élégie*, enfin, Jean-Michel Maulpoix fait de l'*Élégie pour M. F.* le modèle paradoxal du genre au XVII^e siècle, avec la non moins déroutante *Élégie à une dame* de Viau. Paradoxal, d'une part parce qu'il n'y est pas question des plaintes d'un amant, et, d'autre part, parce que les critiques ont peu associé l'*Élégie pour M. F.* aux grands courants esthétiques du siècle, parce qu'elle est le plus souvent rapportée au contexte historique spécifique que constitue la chute de Foucquet. Aussi le chapitre que Jean-Michel Maulpoix consacre à l'élégie au XVII^e siècle se fait-il moins l'écho de la production poétique et de l'attention théorique que le siècle a portées à ce genre, que du récit d'une certaine histoire littéraire que le « Enfin Malherbe vint », qui ouvre le chapitre, pourrait bien symboliser³. Le choix d'une « histoire » y invite, et le chapitre consacré au XVII^e siècle, intitulé « L'élégie en retrait au XVII^e siècle », se trouve ainsi pris entre la « Naissance de l'élégie française au XVI^e siècle » et « L'élégie au XVIII^e : la simplicité touchante et noble », comme un reflux proprement *classique* de l'élégie, enté sur une certaine conception de la « socialité classique⁴ ».

Le récit de Jean-Michel Maulpoix s'appuie sur une équation à quatre termes : l'« arrivée vigoureuse » de François de Malherbe, c'est-à-dire des « valeurs de pureté, de clarté et de correction⁵ » *classiques* adossées à une forme de néo-stoïcisme ennemi des larmes, saluée par Boileau en « régent du Parnasse » ; Viau, dont le choix de l'élégie marquerait précisément

¹ Voir Myriam Maître, *Les Précieuses : naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1999.

² L'expression est d'Odette de Mourgues, voir : note n°6, p. 140 de ce travail.

³ Comme l'écrit Delphine Reguig dans *Boileau poète* : « L'historiographie et l'usage scolaire de Boileau ont cristallisé la figure du législateur du Parnasse autour du texte de l'*Art poétique*. Ce dernier ne survit plus aujourd'hui que sous la forme de ces éclats textuels, ces formules décontextualisées, morceaux choisis desséchés par une fréquentation triste devenus symbole de l'académisme poétique. [...] Sans oublier le fameux "Enfin Malherbe vint" sans lequel l'histoire littéraire n'aurait jamais pu construire l'"objet Boileau". » Delphine Reguig, *Boileau poète. « De la voix et des yeux... »*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 37.

⁴ Jean-Michel Maulpoix, *Une histoire de l'élégie*, op. cit., p. 106.

⁵ *Ibidem*.

l'indépendance par rapport à ce modèle ; La Fontaine et ses six élégies, dont la plus connue et seule nommée est l'*Élégie pour M. F.* ; et Boileau, enfin, sous le titre final « Les pleureuses ridicules ». L'*Art poétique* de 1674 jetterait le discrédit sur les « faux élégiaques » et leur « ton ridicule », c'est-à-dire l'élégie trop artificieuse des « poètes mondains ». Il permettrait donc, en opposant une « élégie surfaite¹ » à l'élégie telle qu'elle devrait être, de mettre au jour un nouveau critère d'évaluation de cette dernière qui « si élaborée soit-elle, [...] doit toutefois reposer sur un sentiment authentique² ». Le dernier vers que Boileau consacre à l'élégie au chant II de son *Art poétique*, « Il faut que le cœur seul parle dans l'élégie » (v. 57), vient appuyer cette affirmation.

Si Jean-Michel Maulpoix ne reprend pas à son compte ce critère pour distinguer l'élégie « surfaite » de l'élégie authentique, on peut toutefois noter que son *Histoire* contribue à confirmer le statut de « géniale exception » de l'*Élégie pour M. F.* en un siècle où l'élégie aurait fait figure de « parent pauvre³ ». Surtout, il faut prendre garde au fait que l'*Art poétique*, auquel est laissé le dernier mot, ne se contente pas de décrire ce qu'il en était de l'élégie à l'époque de Boileau ou de retranscrire l'opinion, ou, plutôt, les opinions divergentes des contemporains à son sujet, mais qu'il s'inscrivait dans un contexte polémique et avait les ambitions d'un art poétique : c'est-à-dire, entre autres, l'ambition de donner une définition de la poésie elle-même.

Ces précautions prises, parce qu'elles rapportent les caractéristiques multiples de l'élégie à des définitions particulières de la poésie, dont nous avons suggéré qu'elles pouvaient restreindre la gamme des effets pensables de la plainte littéraire, l'attention peut se porter sur la description de ce « lyrisme plus authentique, plus intérieur et subjectif⁴ » qu'exigerait le genre et qui insiste dans les jugements portés à son égard.

« Je » et « jeu » : le critère problématique de la sincérité

Pour Marcel Gutwirth, Marot « joue » dans sa *Première Élégie en forme d'Épître*, mais « c'est un jeu loyalement accepté » et le poème porte, de ce fait, « la marque d'authentiques sautes d'humeur⁵ ». Ce que le critique évalue n'est donc pas de l'ordre de la vérité mais d'un « effet de vérité » qui, comme l'écrit Marie-Claire Chatelain, « est assurément un effet de

¹ *Ibid.*, p. 108.

² *Ibidem.*

³ Par exemple, d'après Jean-Pierre Chauveau : « Très présente dans la poésie au XVI^e siècle, appelée à un regain de fortune au XVIII^e, l'élégie fait un peu figure de parent pauvre dans la production littéraire du XVII^e siècle. » Dans « Les avatars de l'élégie au XVII^e siècle », art. cit., p. 209.

⁴ Jean-Michel Maulpoix, *Une histoire de l'élégie*, op. cit., p. 109.

⁵ Marcel Gutwirth, « La Fontaine élégiaque », art. cit., p. 124.

lecture et d'interprétation »¹ : c'est sur cet effet que portent les jugements des critiques. Ces derniers se souviennent de la définition que Paul Veyne a donnée de l'élégie érotique romaine comme l'« une des formes d'art les plus sophistiquées de toute l'histoire des littératures² », poésie qui « ressemble à un montage de citations et de cris du cœur³ » et ne tient donc pas de l'épanchement spontané. Ces caractéristiques paraissent également pouvoir s'appliquer à l'élégie « moderne » et viennent comme redoubler l'écart qui caractérise déjà la plainte entre l'affliction et son « témoignage ».

Ces précisions pourraient permettre de refermer la question de l'« authenticité » ou de la « sincérité » de la plainte en la repliant entièrement sur l'évaluation d'un effet. Il reste, néanmoins, que c'est bien l'inconstance *biographique* attribuée à La Fontaine sur la foi de ses propres écrits qui, chez Marcel Gutwirth, fait tourner l'élégie en comédie et, chez Zobeidah Youssef, la rend paradoxalement sincère. Le poète des « Deux Pigeons » est élégiaque car il « sait ce que c'est que d'aimer⁴ » et l'*Élégie pour M. F.* se distingue des *Élégies* amoureuses parce que les circonstances qui l'auraient suscitée n'avaient « rien d'imaginaire⁵ ». Il y a donc chez ces critiques comme une concurrence entre la volonté de mettre au jour des caractères ou conventions propres au genre de l'élégie et un jugement qui ne laisse pas de s'appuyer sur le critère d'une sincérité un peu inassignable. Cette concurrence se double de l'inscription du genre de l'élégie dans l'esthétique « galante », qui accentue la part de « jeu » qui caractérisait déjà l'élégie érotique romaine⁶ – mais alors, seules les *Élégies* amoureuses sont concernées et l'*Élégie pour M. F.* n'est pas soumise aux mêmes analyses : elle n'est pas également *mise à distance*. Bref, l'arbitrage critique entre « jeu » et « sincérité » est à la fois variable et diversement justifié.

Pour Marc Fumaroli, par exemple, les *Élégies* à Clymène illustrent parfaitement le « romantisme galant » ou la « sagesse galante »⁷ de La Fontaine. Jeu souriant, « secret enjouement⁸ » et distance amusée partagée avec le lecteur en sont les caractéristiques principales : « Les lieux communs du lyrisme élégiaque sont tous là, la douleur, le doute, le désespoir, la mort, la jalousie, mais comme pénétrés d'une subtile ironie parodique⁹ ». Les

¹ Marie-Claire Chatelain, « Le modèle ovidien de l'élégie au XVII^e siècle », art. cit., p. 36.

² Paul Veyne, *L'Élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'Occident*, Paris, Seuil, 1983, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ Marcel Gutwirth, « La Fontaine élégiaque », art. cit., p. 130.

⁵ Zobeidah Youssef, « Épître et élégie chez La Fontaine », art. cit., p. 260.

⁶ Comment l'écrit Paul Veyne dans *L'Élégie érotique romaine* : « En ses vers tendres et passionnés, il est difficile de penser que le poète est insincère, mais il est non moins difficile de ne pas le soupçonner de jouer ». *Op. cit.*, p. 11-12.

⁷ Marc Fumaroli, *Le Poète et le roi*, *op. cit.*, p. 308.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibid.*, p. 309.

Élégies voisinaient ainsi avec les *Contes* et tourneraient enfin en « véritable comédie¹ ». Or, on a vu comme le traitement réservé à l'*Élégie pour M. F.* dans *Le Poète et le roi* était loin d'y mettre en valeur un éventuel sourire distancé.

Marie-Claire Chatelain, dans son article « Le modèle ovidien de l'élegie au XVII^e siècle », pose plus précisément la question de l'élegie « galante ». L'article s'ouvre sur la confrontation entre Boileau, qui condamne la poésie galante des « modernes », et Perrault, qui en fait l'éloge, tous deux établissant un parallèle entre Ovide et « les pièces jouées de l'esthétique galante dont Voiture est l'emblème² ». Il y a donc une élégie qualifiée de « galante », et critiquée comme telle, et une élégie qualifiée de « galante », et louée comme telle. Le genre, enfin, suit les évolutions que connaît l'« esthétique galante » elle-même :

À la fin des années 1660 et au cours des années 1670, l'esthétique galante connaît un net infléchissement qui affecte l'élegie. En effet, l'aspect brillant du pur jeu d'esprit est estompé au profit de l'expression naturelle du tendre. Cette évolution, qui contribue à un regain de faveur de l'élegie comme expression lyrique du sentiment amoureux, influe sur la pratique même du genre. La raillerie galante et l'usage de la pointe s'effacent, tout comme les jeux de versification. L'élegie prend une couleur moins gaie et privilégie de nouveau la veine déplorative ; mais elle conserve néanmoins son caractère galant dans la mesure où elle demeure un petit genre ludique et ingénieux³.

Or, de cette élégie « galante » de la fin du siècle, moins « gaie », plus déplorative, les *Élégies* amoureuses de La Fontaine deviennent, pour Marie-Claire Chatelain, proprement exemplaires⁴. Elles passent donc du côté d'une « expression naturelle » – qui ne tient rien, cependant, d'une expérience personnelle ou de la « subjectivité » du poète, et tout de son modèle, Ovide, et d'une esthétique du « tendre » qui se distingue de la catégorie plus générale du « galant ». Ovide et la galanterie sont donc convoqués pour préciser la définition de l'élegie, et l'élegie pour fixer les traits de leurs poétiques.

Deux conclusions s'imposent. La première, c'est que l'élegie n'a pas tenu une place marginale au sein des productions et réflexions poétiques du XVII^e siècle. C'est la conclusion de Delphine Denis à son article « De l'élegie à l'élégiaque : un débat théorique à l'âge classique » :

¹ *Ibidem.*

² Marie-Claire Chatelain, « Le modèle ovidien de l'élegie au XVII^e siècle », art. cit., p. 18.

³ *Ibid.*, p. 34.

⁴ Dans leur manière de « conjuguer le souvenir des *Héroïdes*, qui [...] confèrent [à l'élegie galante de la fin du siècle] une tonalité plus nettement déplorative, à la veine des élégies érotiques d'Ovide qui proposent un art d'aimer à la première personne. » *Ibid.*, p. 36.

Loin d'être, comme on l'a trop souvent affirmé, une parente pauvre de la littérature au siècle classique, l'élégie a non seulement connu de très nombreuses réalisations poétiques [...] mais encore a fait l'objet d'une importante réflexion théorique¹.

Une qualité proprement élégiaque se serait fixée durant ce siècle, reconnaissable par les lecteurs des siècles suivants. La seconde conclusion, plus métacritique, c'est que même quand il s'agit d'en écarter tout jugement de valeur, la réflexion sur l'élégie et l'élégiaque achoppe sur un inlassable mouvement de balancier qui en soupèse les parts respectives de fiction et de vérité, de jeu et de sincérité, de distance et de plainte.

Or, s'en tenir à rappeler le caractère autoréférentiel de l'œuvre littéraire, l'intertextualité qui la caractérise et l'objectivité qui devrait être celle des critiques, ne fait que perpétuer ce mouvement, et ne suffit pas à rendre compte des raisons pour lesquelles la description et la réflexion sur l'« illusion » ou la « fiction » élégiaque, *même reconnue d'emblée comme telle*, semblent entraîner un besoin si urgent de juger, de distinguer, de séparer le bon grain de l'ivraie ou d'établir, au contraire, qu'il conviendrait précisément de s'en garder. Il y a là une question qui articule étroitement enjeux esthétiques et éthiques et dont il n'est pas indifférent qu'elle porte sur un genre réputé *subjectif* et *plaintif*.

Dans son propos liminaire au numéro de *Tangence* consacré à « la poésie élégiaque aux siècles classiques », Nicholas Dion fait le constat du « gouffre » qui sépare le traitement réservé par la critique à l'*Élégie pour M. F.* et aux autres élégies de La Fontaine, après avoir souligné la proximité stylistique entre elles². Il pose une question de transmission, en s'appuyant sur la postérité de l'*Élégie pour M. F.*, mais aussi sur la manière dont elle est convoquée : comme une forme de preuve éthique au sein de la biographie de La Fontaine, preuve de la « loyauté » envers l'ami, tandis que les *Élégies* amoureuses, quand elles ne sont pas tout simplement oubliées, sont exclusivement rapportées à un corpus poétique et rhétorique : d'un côté, les qualités d'un sujet, de l'autre, les artifices d'un texte. Ce constat vient illustrer l'hypothèse majeure du volume :

De fait, entre la fin du XVI^e siècle et le début du XIX^e siècle, le changement majeur n'est peut-être pas tant l'apparition d'un registre moins flottant, bien qu'il ait pris du temps à se

¹ Delphine Denis, « De l'élégie à l'élégiaque : un débat théorique à l'âge classique », art. cit., p. 76.

² Nicholas Dion, « Liminaire », dans « Plaintes, pleurs et plaisirs : la poésie élégiaque aux siècles classiques », *op. cit.*, p. 9.

fixer, mais plutôt la place qu'occupe la sincérité comme critère de validité dans l'appréciation d'une élégie¹.

Nicholas Dion ajoute alors : « Nous prendrons ici pour seul exemple le cas de Jean de La Fontaine ». Ainsi, en s'appuyant sur le constat de la réception différenciée des élégies de La Fontaine et de la mise au jour d'un nouveau « critère de validité dans l'appréciation d'une élégie », on pourrait faire l'hypothèse qu'un même « critère de validité » informerait à la fois les jugements des contemporains de La Fontaine et ceux des critiques actuels, critère de « sincérité » ou, comme le formule peu après Nicholas Dion, de « subjectivité » : c'est-à-dire le sentiment que l'on se trouve face aux « confessions » d'un sujet « réel » – ce qui ne signifie pas que l'on a dû, pour autant, oublier que l'objet à évaluer était une œuvre à la *mimèsis* particulière.

Ce critère pose un problème potentiel pour notre enquête : les élégies de La Fontaine se jugeraient à l'aune de ce qu'elles expriment d'une subjectivité individuelle. Cette perspective devrait être discutée au plan conceptuel, si des éléments très concrètement philologiques ne suffisaient pas à l'écarter de notre propre enquête. D'une part, Nicholas Dion appuie sa démonstration sur le dernier vers que Boileau consacre à l'élégie dans son *Art poétique* (« Il faut que le cœur seul parle dans l'élégie ») pour affirmer que le « Régent du Parnasse », s'écartant de son « modèle latin », rendrait compte de l'importance nouvelle de la sincérité. Ce vers illustrerait donc le « changement majeur » dont il est question. Or, il vient en conclusion des vers suivants :

Ce n'était pas jadis sur ce ton ridicule
Qu'Amour dictait ses vers, que soupirait Tibulle,
Ou que, du tendre Ovide animant les doux sons,
Il donnait de son art les charmantes leçons :
Il faut que le cœur seul parle dans l'élégie. (v. 53-57)

Ce vers conclut donc l'éloge que Boileau vient de faire de l'élégie *des Anciens*, élégie latine à laquelle sont associés les noms de Tibulle et d'Ovide, qu'il oppose à la nouvelle élégie « galante » qu'il réprovoque. C'est dans cette continuité avec les Anciens, pour laquelle prend parti Boileau, qu'il faut inscrire cette prescription – difficile à lire, donc, comme l'affirmation d'un écart ou d'une nouveauté.

¹ *Ibidem*.

D'autre part, il n'est pas certain que le mot « cœur », dans le vers de Boileau comme dans celui, fort voisin, que La Fontaine met dans la bouche de l'Apollon de *Clymène* (« Ce qu'on n'a point au cœur, l'a-t-on dans ses écrits ? », v. 5), désigne le lieu d'une « sincérité ». Ainsi Gilles Declercq, dans son article sur l'élégiaque dans *Bérénice* de Racine, invite le lecteur à ne pas se méprendre sur « le sens du mot cœur » dans le vers de Boileau : « Le *cœur* auquel fait référence Boileau a un sens rhétorique : c'est la force des passions que soulève l'orateur chez son auditoire, et, analogiquement, la puissance des émotions que le dramaturge soulève chez ses spectateurs¹ ». Le vers de Boileau ferait ainsi « de la passion l'instance énonciative exclusive de l'élégie² », le terme « passion » étant lui-même à entendre dans son sens rhétorique.

Dans son article « Rhétorique et poésie lyrique », Alain Génétiot invite également à étudier la poésie de l'Ancien Régime « conformément à une définition proprement rhétorique de la poésie³ » afin de ne pas céder aux sirènes anachroniques du lyrisme tel que le Romantisme l'a défini. Vérité du cœur et sincérité y sont des « effets pathétiques du lyrisme⁴ » : aussi la confusion doit-elle être évitée entre sujet lyrique et moi empirique, sincérité et recherche d'un effet. Dans le chant II de son *Art poétique*, Boileau accorde « des passions [...] à des styles », d'après le principe de convenance qui vaut en poésie comme en rhétorique. Le « style tempéré » de l'élégie, par exemple, est celui qui est « propice à l'expression de la douleur »⁵. C'est dans cette perspective qu'Alain Génétiot explicite le sens du vers de Boileau (« Il faut que le cœur seul parle dans l'élégie ») :

Dès lors c'est la nécessité de paraître touché soi-même pour toucher les autres qui impose cette apparence autobiographique qui donne au poème sa valeur de témoignage personnel authentique et qui alimente la confusion entre le sujet lyrique de l'énonciateur et le moi empirique de l'auteur, à laquelle invite explicitement Boileau dans *L'Art poétique*, à propos de la « plaintive élégie »⁶ [...].

À la musique de l'ancien lyrisme, devenue simple métaphore, se substitue « la notion rhétorique d'émotion pathétique⁷ » suscitée par les mots.

¹ Gilles Declercq, « “Alchimie de la douleur” : l'élégiaque dans *Bérénice*, ou la tragédie éthique », *Littératures classiques*, n°26, 1996, p. 143.

² *Ibidem*.

³ Alain Génétiot, « Rhétorique et poésie lyrique », art. cit., p. 522.

⁴ *Ibid.*, p. 543.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibid.*, p. 544.

⁷ *Ibidem*.

Ces mises au point salutaires rappellent que Paul Veyne mettait déjà en garde, à propos de l'élegie romaine, contre le « contresens psychologue¹ » doublé de « candeur philologique² » qui consiste à confondre l'élegie avec un témoignage d'affliction réel, et son sujet lyrique avec la personne biographique du poète. En outre, elles attirent l'attention sur le fait que l'élegie paraît se prêter exemplairement à une telle « confusion », non pas seulement parce qu'elle est une poésie qui donne la parole à un « je », mais également en sa qualité de plainte. Ni stricte expression d'une intériorité individuelle, ni effet rhétorique sans adhésion affective, l'élegie multiplie et mêle les chemins de sa référentialité.

Un pas de côté par rapport à ce problème est possible, cependant, qui laisse intacte la question du champ d'expérience ouvert par l'élegie. Comme le rappelle Marie-Claire Chatelain, l'élegie romaine est « néanmoins prise en charge par le *je* du poète et [...] revendiquée *comme une expérience personnelle* dans laquelle le lecteur peut semblablement lire sa propre histoire³ ». L'interrogation se déplace du référent de la plainte poétique – un sujet « réel », une affliction « réelle » – à la *reconnaissance* par le lecteur d'une expérience « personnelle ». Cette expérience reposerait sur la valeur du « *comme* » de l'expression « comme une expérience personnelle », c'est-à-dire sur la valeur accordée à la *croissance* que met en jeu le texte poétique. La sincérité devient alors peut-être le nom d'un *contrat*, indissociablement éthique et esthétique, passé avec le lecteur : c'est à en décrire les termes que cette étape de notre travail s'attachera.

3.2 – D'une socialité classique encline à la plainte

Le « pari » de l'élegiaque : intéresser à la plainte

Concentrer l'attention sur l'*Élégie pour M. F.* en tant qu'élegie, c'est poser une question que s'est posée « l'âge classique » à propos de ce genre et, plus largement, du domaine propre de l'élegiaque.

Au XVII^e siècle, le modèle antique d'une diversité de sujets traité par l'élegie demeure actif, et poètes et théoriciens débattent des parts que doivent y tenir l'amour et la plainte déplorative. C'est ce que montre Delphine Denis dans son article « De l'élegie à l'élegiaque : un débat théorique à l'âge classique », dans lequel elle réinterroge la notion de « registre » en faisant de l'élegiaque un cas « exemplaire, à proportion de l'effort définitoire qu'il suscita⁴ »

¹ Paul Veyne, *L'Élégie érotique romaine*, *op. cit.*, p. 10.

² *Ibid.*, p. 11.

³ Marie-Claire Chatelain, « Le modèle ovidien de l'élegie au XVII^e siècle », *art. cit.*, p. 36. Nous soulignons.

⁴ Delphine Denis, « De l'élegie à l'élegiaque : un débat théorique à l'âge classique », *art. cit.*, p. 65-66.

entre les XVI^e et XVIII^e siècles. Or, les ouvrages théoriques qu'elle convoque, tels que *Le Caractère élégiaque* de Jules de La Mesnardière, le *Discours* de l'abbé Le Blanc et les *Réflexions critiques sur l'épigramme* de Jean-Bernard Michault¹, mettent au jour comment a pu être progressivement favorisée une « approche transgénérique² » de l'élégiaque, soit la possibilité d'« attirer de nombreuses œuvres dans l'orbite de l'élégiaque³ » : ce que nous avons décrit comme une extension du domaine poétique de la plainte. Prénante chez Le Blanc, cette approche le conduit à « dénier toute pertinence aux intitulés poétiques⁴ », au point de considérer le genre dramatique comme le plus propre à accueillir l'élégiaque et de proposer la recatégorisation d'une tragédie telle que *Bérénice* de Racine en élégie.

C'est la formulation « en termes pragmatiques » que propose Delphine Denis du problème posé par la définition de l'élégiaque qui, dans un premier temps, retient plus particulièrement notre attention : « *que nous fait l'élégiaque ?* »⁵. Comme « acte de langage », il s'agit bien d'une plainte, ce que dit l'expression « plainte élégiaque », quasi pléonastique. Le mot « élégie » dirait donc qu'il y a plainte et *montrerait* le « cri »⁶, entretenant un lien privilégié avec la voix : la plainte doit être donnée à entendre. Enfin, l'effet que cherche à produire la plainte élégiaque est « du côté des émotions tendres, des passions touchantes⁷ », ce dont Delphine Denis tire les conclusions suivantes :

L'accent est donc porté, en termes de préférence rhétorique, sur la dimension *éthique* du registre élégiaque, en regard du régime *pathétique* qui préside à la tragédie [...]. La « tendresse » de l'élégiaque, projection d'un *ethos* sensible, ne se comprend pour autant que dans le partage de l'émotion. Cet échange idéal de *compassion*, au sens littéral du terme, est adossé à une véritable anthropologie des passions. Pariant sur une commune expérience du sensible, elle prétend *intéresser* le lecteur à l'expression de la plainte élégiaque. L'attendrissement espéré en retour est à la source du plaisir éprouvé⁸.

¹ Jules de La Mesnardière, *Le Caractère élégiaque*, Paris, Camusat, 1640 ; Jean-Bernard Le Blanc, *Épigrammes de Mr. L*. B*. c. : avec un Discours sur ce genre de poésie et quelques autres pièces du même auteur*, Paris, Chaubert, 1731 ; Jean-Bernard Michault, *Réflexions critiques sur l'épigramme*, Dijon, Augé, 1734.

² Delphine Denis, « De l'épigramme à l'élégiaque : un débat théorique à l'âge classique », art. cit., p. 69.

³ *Ibid.*, p. 71.

⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁵ *Ibid.*, p. 72.

⁶ Delphine Denis convoque l'étymologie populaire du terme « élégie », notamment telle que La Mesnardière la rapporte (« *ai légein*, qui signifie *dire Helas !* ») pour décrire la plainte élégiaque comme « doublement définie par son statut illocutoire » et caractérisée par sa « force expressive ». *Ibid.*, p. 72-73.

⁷ *Ibid.*, p. 74.

⁸ *Ibid.*, p. 75.

Il est difficile de faire la part des dimensions éthique et pathétique de l'élégiaque tant sa réussite dépend d'une « compassion », un « sentir » ou un « souffrir » *avec*, un attendrissement mutuel qui doit en être l'effet et la preuve : en somme, *la plainte doit porter à plaindre*. Or, où situer cette dimension éthique ? Dans le sujet poétique (et son « cœur »), le texte, le lecteur ? Ce qui est en question, avec l'élégiaque, c'est un « échange », un « partage », la programmation d'un lien qui suppose forcément une équation à deux termes.

C'est peu de dire, alors, que la lecture qui consiste, avec ses raisons propres, à mettre l'accent sur les multiples distances qu'il serait salutaire de conserver vis-à-vis de telle ou telle œuvre élégiaque tend à annuler instantanément ce caractère. Delphine Denis conclut ainsi son article sur l'idée que l'élégiaque exige « une certaine éthique de l'analyse littéraire¹ » : avoir su « écouter », peut-être, une dimension spécifique des textes, sans l'avoir trop rapidement passée au tamis de la convention, du jeu bien compris et de la « topique ». L'élégiaque, en effet, a tout d'un « pari » sur du commun, avec le risque qui l'accompagne : celui de ne pas émouvoir, de ne pas « intéresser » à sa plainte.

L'*Élégie pour M. F.*, cependant, tente-elle de susciter la *compassion* du roi et d'infléchir ainsi sa *délibération* ? On retrouverait ainsi la première définition d'une politique de l'élégiaque comme poème-plaidoyer par temps d'absolutisme. Dans l'article de Zobeidah Youssef, par exemple, les *Fables* se fondent, *in fine*, sur l'échec d'une plainte auprès du roi². Il faut noter, toutefois, que son article et celui de Marcel Gutwirth s'achèvent sur une forme de célébration du « don d'être ami » de La Fontaine, pour reprendre l'expression de Chamfort dans son *Éloge de La Fontaine* de 1774, amitié qui se prouverait par les plaintes de La Fontaine pour son ami Fouquet, comprise ici dans son sens privé.

Un commentaire de Delphine Denis à propos de la conception de l'élégiaque de Michault peut éclairer ce point : « la plainte, qui demeure la tonalité dominante, ne se réduit pas à la thématique amoureuse. Pourvu que les sujets de déploration restent l'affaire d'une émotion privée³ ». L'élégiaque se trouve ainsi défini comme « *affaire d'une émotion privée* », « [à] l'inverse du deuil collectif, où les sentiments partagés viennent disperser la douleur⁴ ». Le mouvement de balancier qui, dans la théorisation de l'élégie, fait comparer ou opposer le judiciaire et le déploratif, le « deuil collectif » et « l'émotion privée », le plaidoyer et les pleurs

¹ *Ibid.*, p. 77.

² « Vaux fut pillé, Versailles en profita pour l'éclipser ; les plaintes de La Fontaine ne pouvaient que déranger. » Zobeidah Youssef, « Épître et élégie chez La Fontaine », art. cit., p. 266.

³ Delphine Denis, « De l'élégie à l'élégiaque : un débat théorique à l'âge classique », art. cit., p. 71.

⁴ *Ibidem*.

« d'un commerce secret », semble confirmer que l'une des manières de penser une « politique » de l'élégiaque se trouve dans la façon dont elle articule le particulier au collectif : « politique » paradoxalement relative, donc, à une « émotion privée ».

Politique de l'élégiaque (1) : un partage du sensible

Or, cette question de l'utilité publique des textes se pose déjà au XVI^e siècle précisément à propos de l'élégie, et, plus largement, de la poésie elle-même, comme le montre François Cornilliat dans une réflexion sur « la place de la poésie dans la culture rhétorique du discours¹ ». Il y rend compte de la polémique entre Barthélemy Aneau et Du Bellay sur la question de l'épître, le premier recommandant le modèle des épîtres pour enrichir la langue vernaculaire, le second s'y opposant, sauf à condition que celles-ci prennent, entre autres, pour modèle les épîtres d'Ovide « à l'imitation d'élégies ». Or, pour Aneau, ce qui joue en faveur des épîtres est le lien qu'elles entretiennent avec le domaine commun, leur utilité *collective* : les épîtres sont « plus nécessaires [...] pour la commune société des hommes ». Il leur oppose, en ce sens, les « élégies larmoyantes » que Du Bellay voudrait leur substituer, soulignant l'inutilité pour le public d'une « élégie suivant l'affection de [sa] propre douleur ».

Les élégies ne concernent que la « propre douleur » d'un sujet et, en cela, ne touchent « en rien [...] à autre ». Elles souffrent d'un manque d'adresse et, quand Aneau mentionne la « pitié » qui devrait en être l'effet, ce n'est que pour railler². François Cornilliat résume ainsi l'opposition polémique établie par Aneau entre les élégies d'Ovide, « coupables d'esquiver la “nécessité” de la communication politique et sociale pour mettre indûment l'accent sur les “affections” de l'énonciateur », et les épîtres :

[...] l'opposition est impeccable entre un poème narcissique et pleurard, et une belle « missive » soucieuse de « resjouir » son destinataire tout en l'informant³.

François Cornilliat intègre ensuite cette opposition entre épître et élégie dans la question plus large de la définition de la poésie « dans un paysage rhétoriquement réglé » où « la prise de parole “poétique” se caractérise souvent par une certaine inconvenance⁴ » et où les discours « s'accusent les uns les autres » d'être trop ou de n'être pas assez « adressés »⁵. L'élégie est

¹ François Cornilliat, « Au-delà de la rhétorique ? La poésie de la Renaissance et le syndrome de Monsieur Jourdain », art. cit., p. 336.

² « ... pensez qu'il serait bien aise et me saurait grand gré de faire ainsi Notre Dame de Pitié ». *Ibid.*, p. 350.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibid.*, p. 349.

⁵ *Ibid.*, p. 349-350.

ainsi alléguée pour porter des jugements à propos de la poétique de Du Bellay, qu'Aneau présente comme « anti-rhétorique » – « élégiaque » et « poétique » viennent alors à se confondre, les caractéristiques associées à l'élégie et au poétique, « inutile, subjectif, larmoyant », étant les mêmes, tandis que le rhétorique est décrit comme « utile, objectif, élégant »¹. De même, le jugement porté par Aneau sur la poétique de la *Défense* et des *Regrets*, tel que le reformule François Cornilliat, rappelle ce qui est reproché tant à l'*élégie* qu'à la *poésie* elle-même quand il s'agit de distinguer et d'opposer cette dernière à la rhétorique : « dans les deux cas, une voix attire l'attention sur elle-même d'une manière qu'on peut juger gratuite, excessive, déplacée² ».

Les débats autour de l'élégie cristallisent donc une partie des questions posées à la poésie en culture rhétorique, au point que l'élégie en vient parfois à désigner la qualité proprement poétique d'un texte, opposée à sa rhétoricité. Telle est, du reste, également la question de Boileau dans son *Art poétique* : évaluer le poétique et définir la poésie véritable.

L'élégiaque, on l'a vu, engage bien toutefois l'idée d'un « commun », puisque la condition de sa réussite propre est, d'après les termes de Delphine Denis, « une *commune* expérience du sensible³ ». L'expression évoque la théorisation par Jacques Rancière d'un « partage du sensible⁴ », enjeu politique, celui du « découpage des espaces et des temps, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit⁵ », dont le philosophe déduit également la définition d'une « politique de la littérature ».

Ce « partage », en effet, la littérature ne se contenterait pas d'en rendre compte, de le représenter et de le reconduire, mais elle y « intervien[drait] *en tant que littérature*⁶ », en départageant, par exemple, entre « parole » et « bruit », *logos* et *phônè*, « êtres parlants » et « animaux bruyants »⁷, partage aux enjeux directement politiques puisque seul le *logos* donne accès à une parole politique : et de quel côté, alors, situer la plainte, et la plainte *littéraire* ? Nous avons vu que la plainte élégiaque est soupçonnée de ne pas concerner la communauté,

¹ Nous reprenons les termes employés par François Cornilliat quand il résume la polémique. *Ibid.*, p. 350.

² *Ibid.*, p. 351.

³ Delphine Denis, « De l'élégie à l'élégiaque : un débat théorique à l'âge classique », art. cit., p. 75. Nous soulignons.

⁴ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000. Delphine Denis donne « Un partage du sensible » comme sous-titre à l'une des parties de son article « De l'élégie à l'élégiaque : un débat théorique à l'âge classique », art. cit., p. 72.

⁵ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 12.

⁶ *Ibidem.*, nous soulignons.

⁷ *Ibidem.*

voire d'en exclure l'individu, ce qui expliquerait la nécessité de la consolation et du retour dans la société des hommes qu'elle a pour tâche d'accomplir.

Ainsi, nous pouvons faire l'hypothèse que l'élégiaque ne fait pas que « parier » sur, décrire ou refléter une « commune expérience du sensible » mais qu'il « intervient » sur le « partage du sensible » par des voies proprement poétiques, qui ne sont pas celles du tribunal, et qu'il pose notamment la question du type de collectif agencé par la plainte littéraire, des valeurs associées à l'« émotion privée » et à sa publication, son adresse à autrui sous une belle forme, et du type de subjectivation que programme le fait de demander à autrui de *s'intéresser* à de *belles* plaintes d'un intérêt *particulier*.

On se souvient que Jean-Michel Maulpoix fait de Malherbe et de la ligne tant esthétique qu'éthique qu'il aurait initiée le premier terme de son histoire de l'élégie au XVII^e siècle. Or, il commente ainsi le supposé désamour du siècle vis-à-vis de l'élégie :

L'inspiration élégiaque s'accorde mal avec la socialité classique. [...] À certains égards, l'auteur d'élégies n'est alors pas loin de passer pour un misanthrope¹.

Cette hypothèse établit un lien entre une « inspiration », un style propre à la plainte – ou plus précisément, ici, aux « inutiles plaintes² » – et une « socialité », c'est-à-dire une façon de faire société. Malherbe représenterait le parti de la consolation, dont la « politique » serait le retour de l'endeuillé dans l'ordre social et dans l'ordre de la raison, c'est-à-dire dans le *logos* : ce qui s'argumente, ce qui se prouve et, avec la plainte, ce qui peut éventuellement se judiciariser. La plainte élégiaque ou déplorative, à l'inverse, maintiendrait l'endeuillé dans une douloureuse solitude et une forme de marginalité périlleuse pour l'ordre social. On voit ici comment l'articulation trop stricte d'une politique de la littérature et de l'accession de certaines voix au *logos* empêche, au nom de Malherbe pour ainsi dire, d'envisager un lien entre les hommes que la plainte littéraire ouvrirait autrement que par des arguments, des preuves et des procès.

Dans son article « Plaintes et prosodies : François de Malherbe et les échecs de la consolation », Gro Bjørnerud Mo, qui part elle aussi de la réputation d'insensibilité de Malherbe, met pourtant au jour une poésie malherbienne qui « abonde de déplorations, gémissements et soupirs » et un Malherbe qui « sonde avec insistance les possibilités d'un

¹ Jean-Michel Maulpoix, *Une histoire de l'élégie*, op. cit., p. 106.

² *Ibidem*. L'auteur cite Malherbe, *Consolation à Monsieur Du Périer, gentilhomme d'Aix-en-Provence, sur la mort de sa fille*.

dialogue entre le discours de la plainte et celui de la consolation »¹. Elle convoque le concept de « différend » de Jean-François Lyotard pour qualifier ce « dialogue troublé » entre discours de consolation et plainte, entre celui qui se plaint et celui qui veut consoler, qui ne « parlent pas le même langage »².

Ce que l'ouvrage de Jean-Michel Maulpoix confirme néanmoins, c'est le rôle majeur que tient Malherbe à la fois dans une certaine histoire littéraire et dans une histoire des sensibilités ou des économies affectives, l'une et l'autre histoires se trouvant évidemment liées, que l'on fasse de la littérature un « reflet » de ces sensibilités, un symptôme, ou même une cause. Or, si, dans le « différend » qui oppose discours consolateur et plainte, la « socialité classique », se trouve d'après Jean-Michel Maulpoix du côté de la consolation, c'est l'hypothèse inverse que les premiers éléments de notre démonstration nous invitent à soutenir ici : celle d'une progressive valorisation historique de la plainte déplorative, comme fondement et expression d'une façon d'être lié en société *et* d'une esthétique, au double sens de ce qui relève du *sensible* et de la beauté artistique.

Racine... et Corneille, élégiaques : du mépris à la plainte

Nous reprenons ici, du reste, le fil d'une discussion critique déjà bien entamée à propos de la « promotion du pathétique » aux XVII^e et XVIII^e siècles³. De nombreux travaux ont établi que « l'âge classique » était celui des « succès de larmes⁴ », notamment sur la scène théâtrale, plutôt que celui de la consécration de la vertu romaine que l'on suppose aux héros de Corneille, sans dénier toutefois l'existence, dans un même temps, d'une volonté contraire d'« endiguer le *pathos*⁵ » ou de « conjurer la tentation d'un lyrisme prolix et exacerbé, toujours suspect⁶ ». À cet égard, le cas de Racine, brièvement mentionné plus haut, est particulièrement éclairant, comme auteur de tragédies dont la dimension élégiaque a suscité de vifs débats. Ainsi Le Blanc écrit-il, en 1731, à propos de *Bérénice* ou, plutôt, des plaintes qui caractérisent la pièce :

¹ Gro Bjørnerud Mo, « Plaintes et prosodies : François de Malherbe et les échecs de la consolation », dans « La plainte littéraire », *op. cit.*, p. 63.

² *Ibid.*, p. 74. Des définitions plus approfondies du concept de « différend » tel que l'entend Jean-François Lyotard seront données dans les parties III et IV de ce travail.

³ Voir notamment : « Le langage des larmes aux siècles classiques », *Littératures classiques, op. cit.* Nous empruntons l'expression « promotion du pathétique » à l'introduction d'Adélaïde Cron et Cécile Lignereux à ce numéro, « De la lisibilité des larmes », p. 10.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵ Cécile Lignereux, « L'inscription des larmes dans les lettres de Mme de Sévigné : tentations élégiaques et art de plaire épistolaire », dans « Le langage des larmes aux siècles classiques », *op. cit.*, p. 87.

⁶ *Ibid.*, p. 80

On n'aime point les plaintes, dit-on ; et nos Tragédies ne sont autre chose d'un bout à l'autre. Qu'on sépare de celles de Racine quelques Monologues qui ne roulent que sur l'amour, ce seront autant d'Élégies ; cependant, quel intérêt n'y prend-on pas ? Jusqu'à quel point ne s'en laisse-t-on pas toucher ? *Bérénice* n'est autre chose qu'une longue et magnifique Élégie que ce grand Poète a mise sur le Théâtre¹.

Cette déclaration se présente comme une défense des plaintes élégiaques face à la *doxa* d'un « on » qui les condamnerait. Le Blanc allègue le succès du genre tragique dans un paradoxe qui doit frapper : car, si le fait d'affirmer que la tragédie fait résonner des plaintes n'est pas pour surprendre, celui d'en faire sa caractéristique définitoire entre en conflit avec d'autres de ses définitions, parmi lesquelles celle d'une « action illustre, extraordinaire, sérieuse² », donnée par Corneille dans ses *Trois discours sur le poème dramatique* de 1660. Chez Le Blanc, *Bérénice* vient illustrer une définition de la tragédie que caractérisent monologues amoureux et plaintifs, jusqu'à ce qu'à son tour, de tragédie elle ne devienne tout élégie. « Cependant », la pièce plaît, et la concession devient enfin condition de la réussite de la pièce, le succès de cette dernière valant lui-même pour preuve que l'« on » aime les élégies, *c'est-à-dire les plaintes*, et en particulier les plaintes amoureuses.

Que *Bérénice* soit désignée comme une « élégie » n'a rien, cependant, d'une évidence, et ce, que l'on retienne de cette dernière la part de l'amour comme celle de la plainte. Faire de la tragédie une élégie, en effet, c'est risquer de dénaturer voire de dégrader la première tout en parant la seconde d'une trop grande dignité, de donner les dimensions et l'éclat de la tragédie à l'élégie, « longue et magnifique », ou de frapper d'indignité la tragédie, en faisant passer l'« intérêt d'amour » devant « le grand péril d'État » qui doit en être le centre, d'après la hiérarchie établie par Corneille :

Sa dignité demande quelque grand intérêt d'État, ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telles que sont l'ambition, ou la vengeance ; et on veut donner à craindre des malheurs plus grands, que la perte d'une Maîtresse. Il est à propos d'y mêler l'amour, parce qu'il a toujours beaucoup d'agrément, et peut servir de fondement à ces intérêts, et à ces autres passions dont je parle ; mais il faut qu'il se contente du second rang dans le Poème, et leur laisse le premier³.

¹ Jean-Bernard Le Blanc, *Élégies de Mr. L*. B*. c. : avec un Discours sur ce genre de poésie et quelques autres pièces du même auteur*, op. cit., p. 7-8.

² Pierre Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique* [1660], Marc Escola et Bénédicte Louvat (éd.), Flammarion, Paris, 1999, p. 73. Nous soulignons.

³ *Ibid.*, p. 72.

C'est à partir d'une telle définition qu'il faut comprendre le fait que certaines des tragédies du « tendre » Racine, et *Bérénice* en particulier, aient suscité dès leur création des critiques portant sur cette dimension élégiaque sur laquelle le dramaturge faisait désormais reposer le plaisir pris par le public à la représentation de ses pièces. Pour qui s'intéresse à l'histoire de la réception de *Bérénice*, les critiques de l'abbé Montfaucon de Villars en 1671, auxquelles semble encore répondre Le Blanc quelques cinquante années plus tard, sont bien connues :

L'Auteur a trouvé à propos pour s'éloigner du genre d'écrire de Corneille, de faire une pièce de Théâtre, qui depuis le commencement jusqu'à la fin, *n'est qu'un tissu galant de Madrigaux et d'Élégies* : et cela pour la commodité des Dames, de la jeunesse de la Cour, et des faiseurs de recueils de pièces galantes.

Il ne faut donc pas s'étonner s'il ne s'est pas mis en peine de la liaison des Scènes, s'il a laissé plusieurs fois le Théâtre vide, et si la plupart des Scènes sont peu nécessaires. Le moyen d'ajuster tant d'Élégies et de Madrigaux ensemble, avec la même suite que si on eût voulu faire une Comédie dans les règles ? On se soucie bien dans le monde si une Scène est nécessaire, pourvu qu'elle exprime tendrement et naturellement quelque sentiment délicat. Qu'importe aux Dames qu'un Auteur porte le Cothurne ou le Brodequin, pourvu qu'elles pleurent ; et que de temps en temps elles puissent s'écrier, *cela est joli*¹.

La périphrase « genre d'écrire de Corneille » employée par Villars, partisan de Corneille dans la rivalité qui oppose les deux dramaturges, désigne le genre tragique lui-même, dont la tragédie cornélienne devient le paradigme. Il lui oppose le « tissu de Madrigaux et d'Élégies » d'un Racine « galant » écrivant à destination des femmes, de la jeunesse, de la cour, des « faiseurs de recueils de pièces galantes » et de ce que le public compte, donc, sinon d'indigne, du moins de peu soucieux des règles, de la gravité et de la grandeur proprement tragiques. C'est cette destination qui, en un sens, réduit le poème tragique aux dimensions et à la petitesse – sens esthétique et moral confondus – des « petits » genres mondains tels que l'élégie et le madrigal. Le seul critère des larmes, féminin, entraîne le mélange des genres sous la forme d'une dégradation que signale la coprésence du « Cothurne » de la tragédie et du « Brodequin » de la comédie. La reine Bérénice en est donc exemplairement la source : femme et amante, elle « prend » l'empereur par sa part « privée », ce que manifestent les larmes de ce dernier. L'association burlesque de la dignité d'empereur et des pleurs dans la réplique « Vous êtes

¹ Henri de Montfaucon, abbé de Villars, *La Critique de Bérénice*, Paris, L. Billaine, 1671, p. 28-30. Nous soulignons.

Empereur, Seigneur, et vous pleurez », loin de susciter la compassion, entraîne alors le rire des spectateurs¹.

La seule leçon politique de la pièce, d'après Villars, tiendrait d'ailleurs dans le contre-exemple offert par Titus, empereur diminué par ses plaintes. Du reste, Villars propose aussi d'apporter des modifications à la *Tite et Bérénice* de Corneille, modifications qui s'inscrivent toutes dans cette même perspective de redonner sa juste part aux intrigues amoureuses, au « féminin » ou à l'élégiaque, c'est-à-dire de la réduire, et d'y rehausser toujours davantage l'éclat des vertus héroïques liées à la sphère publique. L'une de ses propositions est ainsi de « faire un Épisode de [la] conspiration² » de Domitien contre Titus, c'est-à-dire d'en faire un épisode éminemment *politique* – que l'on pourrait comparer, par exemple, à celui de la conjuration contre le « tyran » rapportée à Émilie par Cinna dans la scène 3 de l'acte I de *Cinna*, dont l'enjeu, la mort d'Auguste, n'est amoureux que secondairement. Une telle scène aurait « admirablement relevé la clémence de Titus³ », vertu royale que doit aussi illustrer *Cinna* – tragédie qui, on le comprend, subordonne comme il se doit « l'intérêt d'amour » à quelque autre passion « noble et mâle » comme l'exige le « plaisir propre » à la tragédie.

Telles eussent été, d'après Villars, des « manières Romaines » de faire⁴. Villars, enfin, ne rejette pas toute forme de plainte hors de la tragédie : dans *Tite et Bérénice*, l'épisode de la conspiration aurait, dans la réécriture qu'il propose, fait « plaindre » Titus *mais* « selon les règles », en lui faisant courir un péril de mort ou de « pertes d'État⁵ », en même temps qu'il aurait fourni une occasion à Bérénice de se montrer héroïque en découvrant la conspiration et en refusant elle-même de conclure le mariage.

On comprend désormais sur quoi se fondent des critiques telles que celles de Villars : la dignité de la tragédie se soutient de celle de ses personnages, qui sont d'abord saisis dans leur dimension publique, et de son action, au centre de laquelle se trouve un grand péril d'État, tandis que la sphère privée est considérée comme comique en soi. Ainsi l'élégiaque fait-il bel et bien tourner la tragédie en comédie, non pas, cette fois, parce que ses plaintes amoureuses

¹ « [...] elle prend ce faible Empereur par tant d'endroits qu'elle le tourne enfin en ridicule, et qu'elle a toujours fait et fera toujours rire le Spectateur par ce Vers qu'elle dit à propos pour sécher les larmes qu'elle avait causées : *Vous êtes Empereur, Seigneur, et vous pleurez*. Elle empêche par là qu'on estime cet amour pour les lois, qui est la seule bonne qualité qui paraît en son Titus : et comme il n'y a personne qui ne rie en cet endroit des pleurs de cet Empereur, il n'y a point de Souverain qui ne trouve là une leçon de se servir à son gré de sa puissance pour éviter la risée que ce vers vient d'exciter. » *Ibid.*, p. 37-38.

² Henri de Montfaucon de Villars, *La Critique de Bérénice*, « Seconde partie », *op. cit.*, p. 13.

³ *Ibidem*.

⁴ « Nous en eussions été ravis, nous aurions admiré l'Amante et le Héros, et nous eussions vu en Monsieur Corneille toutes ces *manières Romaines*, qui lui ont autrefois tant acquis de réputation. » *Ibid.*, p. 15-16. Nous soulignons.

⁵ Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*, *op. cit.*, p. 73.

relèveraient d'un « jeu » galant ou de *topoi* souriants, mais parce que la plainte amoureuse, quand elle n'est pas subordonnée à un péril plus grand que « la perte d'une Maîtresse », relève de l'intérêt privé des individus. Il y a donc de l'inconvenance à en faire le centre des lamentations d'un empereur et à prétendre y intéresser le public que constituent les spectateurs.

Cette définition de la tragédie rend-elle bien compte, cependant, des « manières romaines » de Corneille ? Comme *Cinna*, *Horace* fait partie des tragédies « romaines » du dramaturge. La *plus* romaine, peut-être, en ce que son héros éponyme se présente comme le parangon d'une vertu virile que résume bien sa détermination à « vouloir au Public immoler ce qu'[il] aime » (II, 3, v. 443). Dans son article « Ce crime de nos larmes », Hélène Merlin-Kajman met pourtant en doute une telle conception. Si Horace se montre « *explicitement hostile au pathétique*¹ » et, plus précisément, à la menace que les plaintes des personnages féminins font peser sur sa constance, Hélène Merlin-Kajman démontre que la pièce, loin de promouvoir l'impassibilité romaine qui « tient un peu du barbare » (II, 3, v. 456), ne met précisément pas ce héros en son centre « *mais les liens humains* et la question de ce qui les fonde et les soutient² » c'est-à-dire la question de la plainte elle-même. Sabine et Camille viennent troubler la conception tenant « un peu du barbare » qu'Horace et son père défendent de la hiérarchie des liens et des valeurs associées aux sphères publique et privée – jusqu'à ce point où « l'aptitude à la plainte déplorative³ » devient le signe même de l'humanité telle qu'elle est débattue dans la pièce. La proposition de Sabine à Horace à la fin de l'acte IV (« Mêle tes pleurs aux miens », IV, 7, v. 1377), qui invite Horace à « écouter la pitié » (v. 1384) et non plus seulement la colère, fait valoir un « nouveau partage » au sein duquel la plainte d'Horace lui-même peut trouver à s'exprimer, et le « plaignif » se mêler au « romain » en une altération réciproque des valeurs qui y étaient jusque-là attachées.

En 1758, Jean-Jacques Rousseau, dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, semble se livrer au même type de critiques que Villars en décrivant les sentiments qui agitent le spectateur de *Bérénice*, critiques qui se fondent sur un même type d'économie affective et les mêmes valeurs associées aux sphères publique et privée. Cependant, à la différence de Villars, Rousseau inscrit ces sentiments dans la durée de la représentation et met ainsi en scène

¹ Hélène Merlin-Kajman, « Ce crime de nos larmes », dans « La plainte littéraire », *L'Esprit créateur*, *op. cit.*, p. 91.

² *Ibid.*, p. 93.

³ *Ibid.*, p. 96.

l'évolution spectaculaire qui s'opère chez le spectateur : d'abord saisi par un sentiment de mépris pour Titus, empereur amoureux et, de ce fait, « avil[i] par des plaintes efféminées », ce dernier, « après la représentation », « finit par plaindre cet homme sensible qu'il méprisait », c'est-à-dire à se montrer *sensible* à son tour. Réussite élégiaque ou, pour reprendre les termes de Delphine Denis, « échange idéal de *compassion*¹ », le spectateur souffre *avec*, plaint celui qui se plaint, s'« intéresse » et « murmure » pour un autre et pour des afflictions qui n'intéressent pas directement le collectif².

Du mépris initial à la plainte, double révolution suggérée par Rousseau : une révolution de la sensibilité chez le spectateur qui équivaut à une révolution politique, dans la mesure où les spectateurs ont senti, dans leur for privé mais ensemble, ce qu'il en était de sentir avec le personnage, ce qui les constitue, peut-être, en une forme nouvelle de public. La littérature intervient ici sur la socialité, plutôt qu'elle n'y renvoie ni ne la reflète. « Finir par plaindre ce que l'on méprise » : les émotions privées prises en charge par le « je » de l'élégie sont autant d'adresses à chaque lecteur particulier. Mais si la plainte « privée » peut intéresser le collectif, c'est peut-être parce que la sincérité s'y joue selon des modalités qu'il nous reste à clarifier. Cette question de la publication des émotions, et des valeurs qui y étaient attachées, est en effet très complexe au XVIII^e siècle. L'enjeu est pourtant de taille, puisqu'il concerne ce qui peut être partagé, ou non, à l'horizon de la plainte littéraire.

¹ Delphine Denis, « De l'élégie à l'élégiaque : un débat théorique à l'âge classique », art. cit., p. 75.

² « Dans quelle disposition d'esprit le spectateur voit-il commencer cette pièce ? Dans un sentiment de mépris pour la faiblesse d'un Empereur et d'un Romain, qui balance, comme le dernier des hommes, entre sa maîtresse et son devoir ; qui, flottant incessamment dans une déshonorante incertitude, avilit par des plaintes efféminées ce caractère presque divin que lui donne l'histoire ; qui fait chercher dans un vil soupissant de ruelle le bienfaiteur du monde, et les délices du genre humain. Qu'en pense le même spectateur après la représentation ? Il finit par plaindre cet homme sensible qu'il méprisait ; par s'intéresser à cette même passion dont il lui faisait un crime ; par murmurer en secret du sacrifice qu'il est forcé d'en faire aux lois de la patrie. Voilà ce que chacun de nous éprouvait à la représentation. » Jean-Jacques Rousseau, « À M. d'Alembert » [1758], dans *Œuvres complètes*, t. V. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond (éds.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 48-49.

Chapitre 4

« Une inconsolable affliction » : virtualités comiques de la plainte

Furetière définit la plainte comme un « témoignage de douleur ou d'affliction qu'on rend extérieurement », donc comme une adresse à autrui. L'un des exemples qu'il donne à la définition de « témoignage » renvoie directement à la plainte : « Les pleurs sont des *témoignages* de son affliction ». La plainte est donc le signe visible qui « fait connaître quelque chose de caché, de secret¹ » à celui à qui elle s'adresse, et ce, de manière potentiellement intentionnelle. Ces caractéristiques correspondent à la façon dont on définit les émotions au XVII^e siècle. Dans son article « Sentir, ressentir : émotion privée, langage public », Hélène Merlin-Kajman rappelle, en effet, que les émotions obéissent alors à une « sémiologie publique précise² » et sont « décryptées à partir de l'extérieur comme si la question de leur existence ne se posait pas en dehors de celle de leur manifestation, voire de leur production³ ». Définie comme une apparence « intentionnelle⁴ », l'émotion court toujours le risque d'être soupçonnée de n'être pas sincère, c'est-à-dire d'être feinte.

La sincérité est un objet explicite de réflexion dans les œuvres du XVII^e siècle. Un roman tel que *La Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette, par exemple, est obsédé par la question de la sincérité de son héroïne. Cet intérêt littéraire trouve des explications historiques. Dans *Le Règne de la critique*, Reinhart Koselleck montre comment, après les guerres civiles de religion en France, le rétablissement de la paix est passé par une solution qui a été de « décharg[er] de sa responsabilité politique⁵ » le sujet, créant une « dichotomie⁶ » au sein de l'homme lui-même : « L'homme se coupe en deux : une moitié privée et une moitié publique ; les actions et les actes sont soumis sans exception à la loi de l'État, la conviction est libre, *in secret free*⁷ » :

¹ D'après la définition que Furetière donne de « signe ».

² Hélène Merlin-Kajman, « Sentir, ressentir : émotion privée, langage public », dans « Les émotions publiques et leurs langages à l'âge classique », *Littératures classiques*, Hélène Merlin-Kajman (dir.), n°68, 2009, p. 339.

³ *Ibid.*, p. 337.

⁴ *Ibidem.*

⁵ Reinhart Koselleck, *Le Règne de la critique* [1959], Hans Hildenbrand (trad.), Paris, Minuit, 1979, p. 17.

⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁷ *Ibidem.*

[...] la dissociation se glisse en fait partout, et l'intériorité individuelle cachée au public devient alors non seulement une immense source de curiosité que les fictions satisfont et alimentent tout à la fois, mais également le lieu probatoire des comportements vrais. La *sincérité* remplace la fidélité, l'apparence cesse de manifester l'être qui doit au contraire se trouver authentifié par l'invisibilité de l'intimité¹.

Les hommes du XVII^e siècle manifestent un vif intérêt pour la manifestation et le décryptage des émotions ; et l'attention se porte, entre autres, sur ces fictions émanant de particuliers et cependant données au public que sont les ouvrages littéraires. La plainte apparaît à ce titre comme un « témoignage » d'émotion exemplaire en ce qu'elle doit faire paraître ou donner la preuve d'une expérience intime réputée *impartageable* ou *impubliable*, celle de la douleur physique voire de toute forme de douleur. La façon dont elle se manifeste et est reçue, les émotions et, partant, les actions qu'elle suscite ou ne suscite pas, suscitent des jugements de valeur spécifiques. Le témoignage de douleur, enfin, met à l'épreuve la nature du « contrat » social, relationnel, qui lie les sujets entre eux, et contribue en même temps à le définir.

Pour éclairer une telle conception de l'émotion comme apparence « intentionnelle », Hélène Merlin-Kajman cite un extrait de la maxime 233 de La Rochefoucauld portant sur « l'affliction » :

Il y a une autre hypocrisie qui n'est pas si innocente, parce qu'elle impose à tout le monde : c'est l'affliction de certaines personnes qui aspirent à la gloire d'une belle et immortelle douleur. Après que le temps, qui consume tout, a fait cesser celle qu'elles avaient en effet, elles ne laissent pas d'opiniâtrer leurs pleurs, leurs plaintes, et leurs soupirs ; elles prennent un personnage lugubre, et travaillent à persuader par toutes leurs actions que leur déplaisir ne finira qu'avec leur vie. Cette triste et fatigante vanité se trouve d'ordinaire dans les femmes ambitieuses. Comme leur sexe leur ferme tous les chemins qui mènent à la gloire, elles s'efforcent de se rendre célèbres par la montre d'une inconsolable affliction².

Dans les *Maximes*, l'affliction recouvre « diverses sortes » d'hypocrisie. Il convient, dans un premier temps, d'entendre cette dernière dans le sens religieux qu'elle a d'abord eu, selon lequel

¹ Hélène Merlin-Kajman, « Le privé et l'intimité au XVII^e siècle doivent-ils quelque chose à Horace ? », dans *L'Invention de la vie privée et le modèle d'Horace*, Bénédicte Delignon, Nathalie Dauvois et Line Cottagnies (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 278. Nous soulignons.

² François de La Rochefoucauld, *Maximes* [1678], dans *Maximes. Mémoires. Œuvres diverses*, Jacques Truchet, Marc Escola et Alain Brunn (éds.), Paris, La Pochothèque/Classiques Garnier, 2001, p. 168.

l'hypocrite ne trompe pas seulement les autres, mais se trompe lui-même, pensant servir la gloire de Dieu quand il sert la sienne propre. En ce sens, l'émotion intime qui ne s'est pas traduite par une apparence publique court *déjà* le risque d'être apparence trompeuse, pour le sujet lui-même : « on se trompe soi-même » en confondant affliction pour autrui et amour propre¹. En somme, les émotions, même quand elles ne vivent que dans l'intériorité du sujet où elles mènent « une vague existence d'ombre² », se caractérisent d'emblée par une première dissociation, et doivent être considérées par le sujet lui-même comme s'il en était le témoin extérieur – si ce dernier entend ne plus être sa propre dupe.

Cependant, cet extrait de la maxime 233 porte plus précisément sur la plainte *publique*, celle qui en « impose à tout le monde », et fait apparaître qu'il existe une même « exigence morale³ » chez La Rochefoucauld et chez un lecteur actuel : l'émotion *sincère* « ne devrait pas se traduire par des signes publics sauf involontaires⁴ ». S'il est bien question ici d'hypocrisie, Hélène Merlin-Kajman montre que le scandale, dans l'exemple développé par La Rochefoucauld, tient surtout au « sens public extraordinaire, mémorable » que les « femmes ambitieuses » veulent conférer à leur affliction : « l'inconvenance est là, dans ce franchissement d'une frontière interdite aux femmes et à ce type d'émotion »⁵. Cette remarque est d'une extrême importance quant à la question des valeurs associées aux émotions en général et à la plainte en particulier. Comme témoignage d'une émotion révélant la faiblesse ou la servitude aux passions, pour parler dans les termes du moraliste, la plainte est associée au féminin, lui-même appartenant au domaine du privé. La plainte est ainsi la publication d'une émotion « doublement » privée, non pas du fait du caractère impartageable de la douleur, cette fois, mais parce qu'elle est supposée traduire – et susciter – une émotion de femme.

Pour revenir à la maxime de La Rochefoucauld, il y a dans l'aspiration à une gloire féminine comme une contradiction dans les termes : en désirant accéder à plus de lumière, susciter plus de « bruit » autour d'elles, les femmes s'exposent à une forme d'inconvenance, de ridicule. Le seul exemple de gloire au féminin que donne Furetière est celui de la « gloire

¹ Voir le début de la maxime 233 : « Il y a dans les afflictions diverses sortes d'hypocrisie. Dans l'une, sous prétexte de pleurer la perte d'une personne qui nous est chère, nous nous pleurons nous-mêmes ; nous regrettons la bonne opinion qu'il avait de nous ; nous pleurons la diminution de notre bien, de notre plaisir, de notre considération. Ainsi les morts ont l'honneur des larmes qui ne coulent que pour les vivants. Je dis que c'est une espèce d'hypocrisie, à cause que dans ces sortes d'afflictions on se trompe soi-même. » *Ibid.*, p. 168.

² Hannah Arendt citée par Hélène Merlin-Kajman dans « Sentir, ressentir : émotion privée, langage public », art. cit., p. 336. Note de l'auteure : Hannah Arendt, « Domaine public, domaine privé », *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1961, p. 89-91.

³ *Ibid.*, p. 337.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibid.*, p. 338.

céleste » de la Vierge Marie¹, ce dont on peut déduire qu'il y a plus de gloire pour une femme à passer sa vie dans un cloître, c'est-à-dire à renoncer à la gloire du monde – celle des hommes – qu'à aspirer à quelque éclat public que ce soit. On retrouve, inversé et convergent, le mélange des valeurs dénoncé par Villars à propos de la *Bérénice* de Racine : dans la maxime de La Rochefoucauld, ce ne sont pas des hommes que leur plainte dégrade, mais des femmes qui prétendent se grandir par son biais. Ainsi le passage du privé au public est-il interdit « aux femmes et à ce type d'émotion² » qu'est l'affliction – du moins, pas au-delà d'une certaine mesure que la plainte, par définition, peine à conserver – ce qui revient à dire de la plainte elle-même qu'elle est, à certains égards, toujours en excès, inconvenante *en soi*.

Le « partage » qui s'établit autour de la plainte est donc multiple : partage politique, en ce qu'il détermine ce qui revient à la sphère publique et ce qui revient à la sphère privée ; partage esthétique, comme les jugements qui s'expriment sur les « beaux textes » sont étroitement articulés à ce premier « partage du sensible » entre privé et public ; et partage du « sensible », comme ce qui est donné ou refusé à *sentir* à celui qui lit.

On trouve, dans les *Fables*, deux personnages de jeunes veuves inconsolables et pourtant bientôt consolées, qui n'entrent pas sur la scène de cette « ample comédie à cent actes divers³ » sans faire « la montre d'une inconsolable affliction », pour reprendre l'expression de La Rochefoucauld : il s'agit des protagonistes de « La Jeune Veuve » (VI, 21) et de « La Matrone d'Éphèse » (XII, 26). C'est par le biais de ces plaintes féminines que nous entrerons dans les *Fables*, c'est-à-dire, un peu paradoxalement, par le biais de plaintes dont le fabuliste exploite les virtualités *comiques*. Ces plaintes, en effet, sont les mieux à même de montrer le risque toujours couru par la plainte de se dégrader en *bruit* – et, pour les femmes et leurs plaintes, de faire « trop » de bruit.

¹ D'après l'exemple que Furetière donne à sa définition de « glorieux, euse » : « La *glorieuse* Vierge Marie ».

² Hélène Merlin-Kajman, « Sentir, ressentir : émotion privée, langage public », art. cit., p. 338. Nous soulignons.

³ « Le Bûcheron et Mercure », V, 1, v. 27.

4.1 – « La Jeune Veuve » : de la consolation à la plainte

Une veuve trop vite consolée ?

« La Jeune Veuve » est la dernière fable du premier recueil des *Fables* :

LA JEUNE VEUVE

La perte d'un Époux ne va point sans soupirs.
On fait beaucoup de bruit, et puis on se console.
Sur les ailes du Temps la Tristesse s'envole ;
Le Temps ramène les plaisirs.
5 Entre la Veuve d'une année
 Et la Veuve d'une journée
La différence est grande : on ne croirait jamais
 Que ce fût la même personne.
L'une fait fuir les gens, et l'autre a mille attraits.
10 Aux soupirs vrais ou faux celle-là s'abandonne ;
C'est toujours même note, et pareil entretien :
 On dit qu'on est inconsolable ;
 On le dit, mais il n'en est rien,
 Comme on verra par cette fable,
15 Ou plutôt par la vérité.
 L'Époux d'une jeune Beauté
Partait pour l'autre monde. À ses côtés, sa Femme
Lui criait : Attends-moi, je te suis ; et mon âme,
Aussi bien que la tienne, est prête à s'envoler.
20 Le Mari fait seul le voyage.
La Belle avait un Père, homme prudent et sage :
 Il laissa le torrent couler.
 À la fin, pour la consoler,
Ma fille, lui dit-il, c'est trop verser de larmes :
25 Qu'a besoin le Défunt que vous noyiez vos charmes ?
Puisqu'il est des vivants, ne songez plus aux morts.
 Je ne dis pas que tout à l'heure
 Une condition meilleure
 Change en des noces ces transports ;
30 Mais après certain temps souffrez qu'on vous propose
Un époux beau, bien fait, jeune, et tout autre chose
 Que le Défunt. Ah ! dit-elle aussitôt,
 Un cloître est l'époux qu'il me faut.

Le Père lui laissa digérer sa disgrâce.
 35 Un mois de la sorte se passe.
 L'autre mois, on l'emploie à changer tous les jours
 Quelque chose à l'habit, au linge, à la coiffure.
 Le deuil enfin sert de parure,
 En attendant d'autres atours.
 40 Toute la bande des Amours
 Revient au colombier : les Jeux, les Ris, la Danse,
 Ont aussi leur tour à la fin.
 On se plonge soir et matin
 Dans La Fontaine de Jouvence.
 45 Le Père ne craint plus ce Défunt tant chéri ;
 Mais comme il ne parlait de rien à notre Belle :
 Où donc est le jeune mari
 Que vous m'avez promis ? dit-elle.

« La perte d'un Époux ne va point sans soupirs » : la fable s'ouvre par une maxime sur la mort d'un proche, objet exemplaire d'affliction. Mais les caractéristiques de l'énoncé à valeur générale et le choix d'une négative « de trop¹ », qui donne à la maxime des allures de concession et suggère qu'il faut aller contre l'idée partagée que le veuvage d'une jeune femme ne donne lieu à aucune affliction, n'envisagent cette affliction que pour y couper court. Le second vers confirme cette impression, par la spectaculaire contraction du temps qu'il figure en faisant se succéder, au sein d'un même alexandrin, la consolation au « bruit », c'est-à-dire à la plainte.

Il convient donc, dans un premier temps, d'identifier ce que cette fable d'une « mâle gaieté² », d'après les termes de Marc Fumaroli, emprunte à une veine satirique misogyne et, plus précisément, comment s'y trouvent caractérisées affliction et plaintes en tant qu'il s'agit de l'affliction et des plaintes d'une femme.

Pour le dire à la façon du fabuliste dans « L'Amour et la Folie » (VII, 14)³ : jeune et veuve, il suffit au lecteur pour juger, en régime de fable, que le deuil ne fera pas longtemps obstacle au retour du plaisir, et pour reconnaître la veine des *Contes* de La Fontaine. En convoquant ces derniers, on a à l'esprit que le personnage de la veuve est, dans la tradition comique, au mieux sensuel et libre, au pire inconstant et cupide. Le mariage appartient au

¹ C'est-à-dire une double négation. Molière, *Les Femmes savantes* : « c'est trop d'une négative ». II, 6, v. 483.

² *Fables*, Marc Fumaroli (éd.), p. 869.

³ « Femme et mère, il suffit pour juger de ses cris », v. 19.

domaine comique, et, quand on songe à l'image dont il bénéficie dans des fables comme « La Discorde » (VI, 20), « Le Mal Marié » (VII, 2), « Le Mari, la Femme et le Voleur » (IX, 15) ou « Belphégor » (XII, 27), qui succède à « La Matrone d'Éphèse », on ne peut trop vite écarter une lecture railleuse du premier vers de « La Jeune Veuve ». En outre, la veuve du titre est « jeune » et son mari est mort, ce qui suggère, pour le moins, un mariage mal assorti et la perspective pour la veuve de substituer au vieux mari un jeune amant.

La convocation de la fable d'Abstemius qui constitue l'une des sources de « La Jeune Veuve », intitulée « La Femme qui pleurait son mari mourant, et son père qui la consolait », va dans le sens d'une telle lecture. La morale, « très platement misogyne¹ », en est la suivante : « La fable montre avec quelle rapidité l'amour d'un mari défunt s'éloigne d'ordinaire de l'esprit des femmes ». « La Matrone d'Éphèse », enfin, autre inconsolable consolée des *Fables*, est souvent alléguée comme « chef-d'œuvre de la littérature satirique dirigée contre les femmes² ». Ainsi, esquisser les traits d'un tel contexte de lecture contribue à déterminer la part de l'interprétable dans les deux fables dont il va être question, en les distinguant de leurs hypotextes.

Le préambule de « La Jeune Veuve », qui tient un discours à valeur générale sur les veuves dont la « jeune Beauté » de la fable ne sera qu'un exemple particulier, joue sans aucun doute quelques notes de cette partition satirique misogyne. Les plaintes du premier vers ne semblent être concédées que dans un sourire, et la contraction du temps au sein du suivant peut traduire l'infidélité féminine et faire place, en tous les cas, à un doute sur la sincérité de l'affliction initiale. On peut en dire autant du parallèle qui s'établit entre la « Veuve d'une année » et celle « d'une journée », l'une qui rit et l'autre qui pleure, parallèle qui, même s'il considère la même personne saisie à deux points différents du temps, suggère l'idée d'une duplicité. Ce soupçon est confirmé par l'alternative laissée ouverte par le fabuliste entre soupirs « vrais » et soupirs « faux » – il n'en faut pas davantage pour insinuer la possibilité de ces derniers – et l'anaphore du « on le dit », auquel succède le démenti « mais il n'en est rien ». Enfin, les plaintes de la veuve « d'une journée » sont d'emblée décrites comme autant de « bruit ».

Or, s'il est bien de la plainte de se manifester par des signes extérieurs au langage articulé, « soupirs », cris ou « torrent » de larmes³, le « bruit » se caractérise plus

¹ *Fables*, Marc Fumaroli (éd.), p. 869.

² Jean-Pierre Collinet, *OC*, p. 1307.

³ D'après cet exemple que Furetière donne à sa définition de « torrent » : « Cette veuve à la mort de son mari jetait un *torrent* de larmes. »

spécifiquement par son excès, sa confusion et son effet désagréable sur autrui. Ainsi, l'excès de la plainte de la veuve jette-t-il le doute sur la sincérité de son affliction et résonne-t-il en vacarme de comédie. Mais le « bruit » est aussi ce qui attire l'attention à soi et fonde une réputation, bonne ou mauvaise : on dit d'une femme qui n'a pas bonne réputation qu'elle n'a « pas bon *bruit* », d'après l'exemple donné par Furetière. On retrouve l'idée d'une inconvenance de l'attention publique qu'une femme sollicite ou suscite, mais aussi de la plainte elle-même quand elle est désignée comme du « bruit » : spectacle importun et trop spectaculaire qui fait douter de la sincérité de l'émotion exprimée. Enfin, une telle façon de caractériser les plaintes d'une jeune veuve est peu propre à susciter la compassion, ce à quoi ne prétend pas ce préambule : les plaintes de la veuve « d'une journée » font « *fuir* les gens¹ ». S'agit-il, alors, d'une fable de la légèreté, de la duplicité des femmes et de l'affliction feinte ?

Un billet de La Fontaine à Maucroix, qui aurait figuré au dos d'une copie autographe de « La Jeune Veuve », vient soutenir l'idée que la question de la sincérité était effectivement en jeu dans la lecture de ses contemporains :

En voici encore, et je n'y trouve plus rien à changer. Il ne me semble pas que je doive me rendre à tes scrupules ; ma veuve est également sincère dans ses deux états. Adieu².

Quels ont pu être les « scrupules » de Maucroix ? On peut imaginer qu'il a souligné l'écart (trop) vite comblé entre les pleurs et les « ris » de la veuve pour suggérer que l'affliction de la veuve paraissait jouée et que la fin de la fable paraissait révéler la duplicité de son début. Mais les « scrupules » de Maucroix tendent aussi à prouver qu'il n'a pas reçu, lu et commenté « La Jeune Veuve » comme une fable de l'inconstance féminine : sans quoi, ces « scrupules » n'auraient pas eu de raison d'être.

Les éléments qui viennent d'être décrits invitent à une lecture qui prêtera attention, dans cette fable, au dialogue de la plainte et de la consolation, déjouant l'« herméneutique du soupçon » que semble encourager la maxime de La Rochefoucauld.

Une consolation en régime de fable

La veuve dont traite le préambule, qui vaut *a priori* pour toutes les autres, ne bénéficie du statut de sujet de la prédication qu'au deuxième vers, sous la forme du pronom « on ». La

¹ Nous soulignons.

² *OD*, p. 587.

spécificité de ce pronom est que son référent est « vague¹ » : il peut référer « aussi bien à une personne précise qu'à un générique, à un collectif clairement identifiable qu'à un groupe de personnes à l'étendue et aux limites vagues » ; et peut « inclure ou exclure le locuteur, renvoyer aussi bien aux interlocuteurs qu'à de tierces personnes »². Son emploi soulève par conséquent des problèmes de référentialité. Or, dans « La Jeune Veuve », La Fontaine fait un emploi singulier du « on », dont les effets sont ceux de l'énallage et qui contribue, par la distance qu'il instaure, à apparenter la fable à la mise en œuvre poétique d'un art de la consolation.

Un relevé des variations référentielles du pronom « on » au sein de la fable permet de développer cette hypothèse :

On fait beaucoup de bruit, et puis on se console. (v. 2)

Le pronom désigne les veuves voire les « jeunes » veuves, emploi générique propre à énoncer une loi générale à propos d'un ensemble de personnes dont il semble que le locuteur s'exclue : mais telle est l'ambiguïté référentielle du « on » que celui qui l'emploie peut ou non s'y trouver associé. On pourra rétorquer que le fabuliste est un homme et même un « mal marié », comme le suggèrent certaines lectures autobiographiques, mais cela exclurait la possibilité de lire cette fable seule, fable qui ne contient aucune intervention en première personne du fabuliste et, par conséquent, aucune marque de « genre » pour caractériser son locuteur.

La différence est grande : on ne croirait jamais (v. 7)

« On » est invité à s'étonner de la métamorphose qui s'opère entre « Veuve d'une année » et « Veuve d'une journée », qui se trouvent désormais les objets de l'attention conjointe du fabuliste et du lecteur, mais également des « gens » qu'a fait fuir la veuve « d'une journée » :

On dit qu'on est inconsolable ;
On le dit, mais il n'en est rien,
Comme on verra par cette fable, (v. 12-14)

Les deux premiers « on » font entendre les plaintes de la « Veuve d'une journée », mais le troisième fait également de cette dernière la destinataire de la fable en même temps que le

¹ Frédéric Landragin et Noalig Tanguy, « Référence et coréférence du pronom indéfini *on* », *Langages*, n°195, 2014, p. 110.

² *Ibid.*, p. 99.

lecteur lui-même, et inclut le fabuliste qui s'apprête à livrer son récit. À partir du vers 16, dans une transition propre au fonctionnement de l'apologue, une référence claire et singulière vient se substituer au « on » de « la » veuve : « une jeune Beauté », « sa Femme », « La Belle ».

Mais après certain temps souffrez qu'on vous propose (v. 30)

Dans son discours à sa fille, le père se désigne ainsi que sa maison.

L'autre mois, on l'emploie à changer tous les jours (v. 36)

On se plonge soir et matin (v. 43)

Cette fois, le référent ne peut être que la jeune veuve du récit : pourquoi, alors, employer de nouveau le pronom de la « référence floue » ? Car il ne s'agit pas, dans ces deux vers, d'en revenir au niveau de généralité du préambule, puisqu'ils portent précisément sur l'exemple particulier censé l'illustrer. Les « on » des vers 36 et 43 se substituent au « elle » attendu au sein du récit. Or, ces énallages produisent deux effets non exclusifs, traçant deux lignes interprétatives qui ne sont pas sans influence sur la lecture qui peut être faite des « on » qui précèdent.

D'une part, quand il se substitue à l'emploi d'une troisième personne anaphorique, l'emploi de « on » peut marquer « une distance, parfois ironique¹ », avec le référent du pronom attendu. On pourra lire de la sorte, à rebours, les pronoms des v. 2, 12, 13 et même 14, comme porteurs d'une telle distance, si ce n'est « ironique », du moins comique, distance de celui qui connaît les veuves et ce que valent les protestations de leur affliction et l'éclat de leurs plaintes. Mais une telle lecture de l'énallage pourra paraître, à juste titre, difficile à soutenir, ne serait-ce que parce que les vers 3 et 4 (« Sur les ailes du Temps la Tristesse s'envole ; / Le Temps ramène les plaisirs »), dont le déploiement lyrique tranche avec ceux qui précèdent, établissent que la consolation apportée par le temps sera la loi qu'illustrera la fable, et que celle-ci concernera tous les hommes. Ainsi le choix du « on », s'il marque une distance, a également et simultanément pour effet d'associer le lecteur comme le fabuliste à l'expérience de la jeune veuve, et la fable fait, dès le deuxième vers, le choix d'une inclusion toujours possible, plutôt que d'un regard extérieur porté sur l'objet d'une – très légère – satire.

¹ Jean-Christophe Pellat, Martin Riegel et René Rioul, *Grammaire méthodique du français* [1994], Paris, Presses Universitaires de France, 2014, p. 365.

En outre, l'énallage est également caractéristique de la façon de s'adresser du parent à l'enfant. Quand la mère s'adresse à son enfant en disant « on », cela lui permet d'« évite[r] de s'adresser directement à lui¹ » et donc de *s'inclure* dans ce qu'elle dit que fait ou doit faire l'enfant, par exemple, en estompant la séparation. Dans « La Jeune Veuve », c'est le père qui joue un rôle de consolateur auprès de sa fille. Ainsi, l'un des effets de l'emploi du « on » dans « La Jeune Veuve » pourrait être d'offrir des « vertus adoucissantes² » propres à l'énallage et de contribuer à rétablir le lien de l'endeuillée au monde des vivants, c'est-à-dire à la consoler. Le titre de l'apologue d'Abstemius soulignait déjà l'importance de la consolation, mais alors celle-ci prouvait l'inconstance féminine. Dans « La Jeune Veuve », il est question de la consolation apportée par le « Temps », mais également par l'homme d'expérience vertueux tel qu'il se présente dans la fable sous les traits du père de la jeune femme, décrit comme « homme prudent et sage ». Le fait de porter attention aux effets d'énallage qui caractérisent cette fable nous a ainsi conduit de l'hypothèse d'une lecture plaisamment satirique à la considération d'un art de consoler dans une fable entrée en poésie. L'une des spécificités de cette entrée en poésie étant, précisément, de ne pas substituer la consolation à la plainte, mais de les faire résonner ensemble.

Le père de la jeune femme maîtrise l'art de la consolation, à n'en pas douter, et son discours « à la fois plein de sentiment, de douceur et de raison³ », mais également ses silences, contribuent de façon décisive au retour de la jeune veuve du côté des vivants. La « Présentation » de Claudie Martin-Ulrich du volume d'*Exercices de rhétorique* consacré à la consolation⁴ permet d'en donner les traits les plus caractéristiques. Le père sait qu'il doit intervenir « au bon moment⁵ », c'est-à-dire « À la fin », après que les pleurs ont coulé, mais il sait aussi quand il ne doit pas intervenir et laisser agir le temps et, plus précisément, permettre à ses paroles d'avoir l'effet escompté : celui d'offrir une issue à l'endeuillée.

En s'adressant à elle (« Ma fille »), il la rappelle au lien qui les unit et manifeste son empathie, mais pour l'exhorter à se « reprendre⁶ » et à « modérer [s]es larmes⁷ » (« c'est trop

¹ Aliyah Morgenstern, *Un JE en construction : genèse de l'auto-désignation chez le jeune enfant*, Paris, Ophrys, 2006, p. 35.

² Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Rhétorique et pragmatique : les figures revisitées », dans « Les figures de rhétorique et leur actualité en linguistique », *Langue française*, n°101, 1994, p. 68.

³ Sébastien-Roch Nicolas de Chamfort, *Les Trois Fabulistes : Ésope, Phèdre et La Fontaine*, t. IV, 1796, p. 253.

⁴ Claudie Martin-Ulrich, « Présentation : consolation et rhétorique », dans « Sur la consolation », *Exercices de rhétorique*, n°9, 2017. URL : <http://rhetorique.revues.org/543>. Page consultée le 1^{er} septembre 2022.

⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁶ *Ibid.*, p. 3.

⁷ *Ibid.*, p. 5.

verser de larmes »). Il s'assure ses « bonnes grâces » en la flattant (« vos charmes ») ce qui est aussi, dans ce cas précis, manière de la ramener à l'idée d'un désir de plaire et donc de se tourner vers les vivants. Comme tout consolateur, il s'appuie sur une philosophie qui considère et réfléchit aux liens des morts aux vivants (« Puisqu'il est des vivants, ne songez plus aux morts »). Il prend en compte la jeunesse et la beauté de celle à qui il s'adresse et lui fait un portrait propre à lui correspondre, en soulignant par là ce qui faisait défaut au défunt (« et tout autre chose / Que le Défunt ») ou, ce qui revient au même, ce qui lui fait forcément défaut à présent qu'il est mort. Enfin, la consolation n'est pas « frontale ». C'est par le biais d'une prétériorité (« Je ne dis pas que ») que le père suggère l'idée des « noces », il n'ordonne pas (« souffrez qu'on vous propose ») et n'exige pas de changement immédiat. Ainsi ne parle-t-il pas « trop tôt », comme l'écrit Jean-Pierre Collinet, mais de sorte que son discours s'inscrive adéquatement dans le temps, qui seul pourra permettre d'en délivrer les effets. Jusqu'à ce que, au terme de la fable, elle reprenne elle-même les termes de la proposition qui lui a été faite (« Où donc est le jeune mari / Que vous m'avez promis ? »).

L'homme « de bon conseil¹ », pour reprendre les termes de Walter Benjamin, qui est lié affectivement à l'endeuillée de la fable, se présente ainsi comme l'un des seuls consolateurs sincères et efficaces des *Fables*, bien différent, par exemple, de la « multitude importune » (v. 4) des consolateurs de la fable du « Cerf malade » (XII, 6). La possibilité que la veuve « d'une journée » pousse des soupirs « faux » n'est pas exploitée dans la suite de la fable et, bien au contraire, rien ne permet de douter de l'affliction sincère de la jeune veuve pour le « défunt tant chéri ». Sa plainte cesse avec son affliction et le personnage du père garantit la vertu de la jeune femme.

La voix de la plainte

Mais alors, « La Jeune Veuve » est-elle une fable de la plainte ou de la consolation ? Quoique les traités de rhétorique identifient, à côté du discours très réglé de la consolation, un discours de lamentation qui lui est proche, voire qu'il tend à inclure, Claudie Martin-Ulrich invite à « dissocier deux formes que l'on a tendance à amalgamer, la plainte et la consolation² », et esquisse un parallèle entre ces deux discours :

¹ Walter Benjamin, « Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » [1936], Maurice de Gandillac (trad.), dans *Œuvres*, III, Paris, Gallimard, 2000, p. 119.

² Claudie Martin-Ulrich, « Présentation : consolation et rhétorique », art. cit., p. 8.

Sur le plan thématique, ces deux types de discours ont pour principal objet la douleur, mais là où la lamentation produit une forme de stase lyrique, un contrepoint pathétique qui emporte tout sur son passage, suspend le temps tel, en musique, le grand solo du chanteur lyrique, la consolation se rapporte plus à la danse et plus précisément au pas de deux. En régime épistolaire tout particulièrement, le consolateur dialogue avec son interlocuteur affligé, se rapproche de lui tout d'abord pour mieux, dans un second mouvement, lui faire la leçon et l'entraîner sur son propre terrain, celui de la raison et du devoir. La lamentation par contre est dominée par une seule voix qui se détache de son contexte et fait oublier toute idée de temporalité pour créer un moment de pur lyrisme, c'est pourquoi les monologues de plainte forment des extraits de texte facilement repérables¹.

À la lamentation sont associés la musique, les émotions pathétiques, c'est-à-dire violentes, un temps redondant voire suspendu, et la forme du monologue. À la consolation, la danse, les émotions éthiques – que nous avons auparavant trouvées associées à l'élégiaque –, un temps qui progresse et une forme dialogique : « la consolation remet [...] *les pieds sur terre*. Soit, pour reprendre le classement très éclairant des traités : la lamentation relève de l'épidictique, et la consolation, du délibératif et donc de l'action² ».

À cette première distinction entre plainte et consolation se superpose une autre, entre poésie et rhétorique. Claudie Martin-Ulrich le formule clairement en ces termes, affirmant de la lamentation qu'elle a une « dimension spectaculaire » et appartient de ce fait « à la poétique », et de la consolation qu'elle est « [p]orteuse d'une intention et d'un mobile », et relève ainsi « de la rhétorique »³. On se rappelle l'assimilation soulignée par François Cornilliat, dans son analyse du conflit entre Aneau et Du Bellay, entre élégie et poésie, c'est-à-dire entre plainte poétique et poésie elle-même, pensées contre la rhétorique, toutes deux menacées d'une forme d'inconvenance du fait qu'« une voix attire l'attention sur elle-même d'une manière qu'on peut juger gratuite, excessive, déplacée ».

Assimiler la fable au récit d'une consolation consiste à dire que plainte et consolation finissent par s'accorder, ou que l'une succède à l'autre et lui apporte une résolution. C'est ce que, dans le cadre d'une étude stylistique sur les figures de l'ironie et de l'antithèse dans « La Jeune Veuve », Gérard Montbertrand formule ainsi : « il ne s'agit pas dans cette fable d'assumer la contradiction, mais bien au contraire de la faire disparaître par résorption du pôle négatif⁴ ». Une autre lecture consiste, au contraire, à souligner la figuration, dans la fable, de

¹ *Ibid.*, p. 4-5.

² *Ibid.*, p. 5. Nous soulignons.

³ Claudie Martin-Ulrich, « Présentation : consolation et rhétorique », art. cit., p. 5.

⁴ Gérard Montbertrand, « Les Jeux des figures de l'antithèse et de l'ironie dans "La Jeune Veuve" de La Fontaine », *French Literature Series*, n°14, 1987, p. 17.

deux langages hétérogènes, celui de la plainte et celui de la consolation, mais également, peut-être, celui de la poésie et celui de la rhétorique. Gro Bjørnerud Mo en a fourni le modèle sur le cas de Malherbe :

Le consolateur, même parfaitement conscient de l'échec de son projet, continue cependant à s'adresser à la plainte, cherchant à établir ou garder le contact avec les personnes en deuil. Mais celui qui se plaint et celui qui veut consoler ne parlent pas le même langage, leurs voix récalcitrantes ne peuvent être harmonisées. Dans ce sens il s'agit d'un différend, car comme le souligne Jean-François Lyotard : « Le différend est l'état instable et l'instant du langage où quelque chose qui doit pouvoir être mis en phrases ne peut pas l'être encore »¹.

La fable de La Fontaine superposerait, dans cette perspective, des temps et des voix inconciliables – « Veuve d'une année » et « Veuve d'une journée », voix de la fille et voix du père et, surtout, voix de la fille saisie à différents endroits du temps – sans qu'il n'y ait plus de soupçon de duplicité à l'égard de son personnage. Il en découlerait peut-être aussi que la « vérité » (v. 15) démontrée par la fable serait d'ordre poétique, c'est-à-dire impossible à replier sur un discours unique.

4.2 – « La Matrone d'Éphèse » : l'inconvenance de la plainte

La Fontaine s'inspire d'un récit du *Satiricon* de Pétrone pour écrire « La Matrone d'Éphèse » (XII, 26), en soulignant en préambule de sa fable le statut de « conte usé, commun, et rebattu » de sa source et la liberté qu'il a prise de l'« accomode[r] à [s]a guise ». À cet égard, il se propose de « rajeunir » le conte, reprenant à un niveau métalittéraire l'isotopie de l'âge qui parcourt les deux fables : comme le désir agit à la façon d'une « fontaine de Jouvence » sur la jeune veuve du livre VI, l'arrachant au monde des morts pour la restituer à celui des vivants, l'idée d'une nouvelle jeunesse doit éveiller chez le lecteur un désir nouveau pour un conte ancien. On se trouve donc pour la seconde fois au sein des *Fables* face à une inconsolable consolée, mais l'affliction et les plaintes de celle-ci sont, pour ainsi dire, déjà *notoires*, inscrites dans la mémoire du lecteur, qui s'attend à lire le récit d'une scandaleuse et joyeuse consolation.

Or, chez Pétrone, les plaintes de la jeune inconsolable devaient venir renforcer l'écart comique entre affliction et consolation afin d'illustrer la légèreté des femmes. La Fontaine, quant à lui, déplace l'intérêt du conte sur les plaintes elles-mêmes, consacrant deux

¹ Gro Bjørnerud Mo, « Plaintes et prosodies : François de Malherbe et les échecs de la consolation », art. cit., p. 74. Gro Bjørnerud Mo cite *Le Différend* de Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 29.

développements importants à la description de celles-ci et les plaçant au cœur de la morale de sa fable (« Cette Veuve n'eut tort qu'au bruit qu'on lui vit faire », v. 190, nous soulignons). Nous proposerons ainsi une lecture de cette fable qui prêterait attention au traitement qu'y reçoivent les plaintes, comique sinon satirique, soit que la description des plaintes soutienne les éléments d'une satire misogyne, soit que les plaintes, féminines « par essence », attirent de façon privilégiée la satire à elles. Une telle entrée en matière permet de mettre au jour les traits de la plainte qui favorise son traitement burlesque et, plus généralement, l'inconvenance qui menace toujours l'expression publique des émotions, surtout des émotions « féminines » – si, dans une certaine mesure, elles ne le sont pas *toutes* en tant qu'elles relèvent du domaine de l'intime.

C'est nous préparer aussi à envisager que certaines plaintes, quand elles ne présentent pas ces traits, puissent être prises au sérieux dans les *Fables*. La Fontaine souligne dans son préambule qu'il a déplacé les lieux de l'étonnement et de l'exemplarité du conte de Pétrone : un détour par ce dernier, d'une veine misogyne assumée, est donc à présent nécessaire.

Les plaintes de la « dame d'Éphèse » de Pétrone : de la légèreté des femmes

Dans le *Satiricon*, l'histoire de la dame d'Éphèse est racontée par Eumolpe « pris de vin » lors d'un banquet¹. Ce dernier a déjà lancé une première « série de blagues » et craint que les rires ne retombent : c'est pourquoi il entreprend de « lancer mille facéties sur la légèreté des femmes » (« muliebrem levitatem »), leur « facilité à tomber amoureuses » (« quam facile adamarent »), leur « empressement à oublier jusqu'à leurs fils » (« quam cito etiam filiorum obliviscerentur »), récit réjouissant dont l'effet programmé est le rire. Eumolpe précise encore qu'il n'en appellera pas « aux tragédies classiques ni aux héroïnes dont les siècles ont transmis les noms » (« Nec se tragoedias veteres curare aut nomina saeculis nota ») mais qu'il s'agira d'une « histoire vécue » (« rem facta ») qu'il a « en sa mémoire » (« sua memoria »). Il garantit ainsi la véracité de son récit mais également son absence de grandeur : paradoxe d'un récit mémorable à propos de ce qui ne devrait pas l'être, puisque c'est nécessairement par sa « légèreté » que la femme dont il va être question est entrée dans la légende. C'est donc d'emblée sous le signe de l'écart burlesque que se placent le conte et son personnage.

La dame d'Éphèse de Pétrone, « réputée pour sa vertu », se présente comme un modèle pour les autres femmes, qui viennent la voir (« ad spectaculum sui evocaret ») comme on vient voir

¹ En latin, « matrona, ae » signifie « femme mariée, dame, matrone ». Dans son édition du *Satiricon*, que nous citons dans les pages qui suivent, Olivier Sers choisit de traduire « matrona » par « dame ». Pétrone, *Satiricon*, Olivier Sers (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2001.

de ses yeux un fait rare. À ce titre, on peut dire qu'elle bénéficie d'une forme d'éclat public qui ne peut être que mis à l'épreuve et faillir, d'après la contradiction initiale déjà soulignée entre les vertus réputées féminines et leur publication. Aussi, à la mort de son mari ne se contente-t-elle pas de se livrer aux manifestations de deuil rituelles attendues et nécessairement publiques, « suivre le convoi de son mari cheveux dénoués ou de frapper sa poitrine nue sous le regard des foules » (« non contenta vulgari more funus passis prosequi crinibus aut nudatum pectus in conspectu frequentiae plangere »), mais s'illustre-t-elle par sa résistance opiniâtre à toute forme de consolation et par sa résolution héroïque de se laisser mourir de faim dans le caveau de son époux. Le résultat est qu'elle bénéficie d'un grand *bruit*, « toute la ville en parlait » (« in tota civitate fabula erat »), et que l'admiration qui lui est portée grandit d'autant, la mort de l'époux ayant constitué la dernière épreuve à laquelle aura été soumise sa vertu conjugale. Il faut souligner que la sincérité de l'affliction de la dame n'est pas mise en cause, puisqu'il s'agit précisément d'illustrer l'inconstance des femmes, c'est-à-dire leur propension à passer d'un état à un autre en tout point opposé.

Le premier personnage qui entreprend de la consoler (« consolatione ») est un soldat, qui met en œuvre une consolation dans les règles, l'exhortant à mesurer son chagrin et à considérer le sort commun à tous les mortels. Cette consolation est rapidement évacuée par un résumé au discours narrativisé, « et autres considérations propres à guérir les cœurs en peine » (« et cetera quibus exulceratae mentes ad sanitatem revocantur »). Elle ne produit, en effet, qu'un résultat exactement inverse à celui qui était escompté : la dame redouble les manifestations physiques de son affliction. Chez Pétrone comme chez La Fontaine, on retrouve l'idée, même si elle apparaît ici en un contexte comique, que la consolation court toujours le risque d'être « surcroît d'affliction¹ », mais aussi que la plainte ne peut, en quelque sorte, se passer de spectateurs.

La consolation empruntera donc une autre voie. La servante de la dame, après avoir cédé elle-même à la nourriture offerte par le soldat, se joint aux efforts de ce dernier pour la dissuader de « s'enterrer vivante » (« te vivam sepelieris ») et, pour ce faire, entreprend de citer l'*Énéide* : « Croyez-vous que la cendre ou les Mânes s'émeuvent ? » (« Id cinerem aut manes credis sentire sepultos ? »²) Elle reprend ainsi les paroles et le rôle d'Anne, la sœur de Didon, à laquelle cette dernière vient de confier son amour pour Énée et sa volonté de conserver sa fidélité à son époux mort. Surtout, elle convoque par deux fois Didon et emploie l'hexamètre dactylique, mêlant la grandeur de l'épopée au conte grivois, une fois encore pour seconder le

¹ « Les Obsèques de la Lionne », VIII, 14, v. 1-5 : « La femme du Lion mourut : / Aussitôt chacun accourut / Pour s'acquitter envers le Prince / De certains compliments de consolation, / Qui sont surcroît d'affliction. »

² Virgile, *Énéide*, IV, 34.

désir déjà manifeste de la veuve pour le soldat : « Combattras-tu même un cœur qui te plaît ? » La « sœur Anne » parle en entremetteuse... La discordance burlesque entre Didon et la matrone, l'épopée et le conte à rire, traduit l'amour propre de la veuve ; et le recours au poème épique, plus efficace qu'un discours de consolation, lui donne la possibilité de s'identifier à un modèle qu'elle juge digne d'elle, en répondant à son désir d'être une grande héroïne tragique, selon sa première résolution de mourir.

Telle est aussi la logique du conte d'Eumolpe, que de grandir exagérément pour préparer la chute et les rires qui la sanctionneront. Notons d'emblée, toutefois, que quoique les destins de la dame d'Éphèse et de Didon soient effectivement incomparables, le fait de convoquer l'exemple de cette dernière ne laisse pas de rappeler en contrepoint du conte le traitement sérieux, « haut », qui peut être fait de la fidélité aux morts et de la résolution de mourir. Le modèle offert par l'*Énéide* ouvre de fait à la veuve la voie d'un retour à la vie. À ce point du récit, une joyeuse ironie se déchaîne, la dame étant encore désignée comme « la très vertueuse épouse » (« pudicissimam uxorem ») « Non moins compatissante que vertueuse », (« Mulier non minus misericors quam pudica ») alors que le cadavre disparu met en péril la vie du soldat et que la faiblesse de sa supposée vertu permet de se faire une idée précise du véritable motif de sa compassion.

La réaction de l'auditoire d'Eumolpe sanctionne la réussite de son récit, puisque chacun rit. Un seul personnage, Lichas, condamne la veuve, mais le récit précise qu'il songe alors à un épisode qui lui est arrivé et qu'il s'applique personnellement le cas soulevé par le conte. Aussi est-il utile de rappeler que le conte de la dame d'Éphèse prend place au sein d'un banquet d'hommes où les appétits de tous ordres sont loin d'être condamnés. Reste que l'objet du rire est une femme à la légèreté exemplaire : voici qui fixe en partie l'horizon d'attente des lecteurs de la fable de La Fontaine même s'il faudrait, pour être exhaustif, parcourir les multiples versions qui ont été données de ce conte jusqu'à lui.

On comprend mieux que Marc Fumaroli convoque la « veine des *Contes* » qui « déferle enfin¹ » dans cette fable et que Jean-Pierre Collinet rappelle l'association de « La Matrone » au conte de La Fontaine « Joconde » et donc à la « littérature satirique dirigée contre les femmes² ». Chez Pétrone, en effet, les plaintes de la veuve sont un ressort du comique car elles prouvent son inconstance, mais également par leur excès en soi, qui révèle le modèle héroïque qu'elle se donne et qui ne correspond pas à son statut de « simple » femme, *c'est-à-dire* de

¹ *Fables*, Marc Fumaroli (éd.), p. 1007.

² *OC*, p. 1307.

femme « légère ». Or, si le conte de Pétrone repousse toute finalité morale, on retrouve ces deux éléments de l'inconstance et de l'excès dans la fable de La Fontaine au service d'une, ou plutôt de plusieurs morales.

Faire trop de « bruit » (comment doit s'exprimer la douleur ?)

Si le fabuliste souligne la notoriété et l'antiquité du conte de Pétrone dans le préambule de sa fable, il ne précise pas de quoi sa propre matrone sera exemplaire et n'en donne pas la morale :

LA MATRONE D'ÉPHÈSE

S'il est un conte usé, commun, et rebattu,
C'est celui qu'en ces vers j'accommode à ma guise.
 Et pourquoi donc le choisis-tu ?
 Qui t'engage à cette entreprise ?
N'a-t-elle point déjà produit assez d'écrits ?
 Quelle grâce aura ta Matrone
 Au prix de celle de Pétrone ?
Comment la rendras-tu nouvelle à nos esprits ?
Sans répondre aux censeurs, car c'est chose infinie,
Voyons si dans mes vers je l'aurai rajeunie. (v. 1-10)

En n'annonçant pas une démonstration de l'inconstance des femmes et en désignant le conte comme « vieilli », le fabuliste signale que son point d'intérêt et son sens se seront déplacés. Une certaine veine misogyne, d'ailleurs, ne semble-t-elle pas effectivement *vieillie* aux yeux du lectorat de La Fontaine ? Comme pour lire « La Jeune Veuve », il faut pourtant commencer par considérer ce qui a été repris, modulé et peut-être même accentué de la partition satirique de Pétrone, en particulier parce qu'elle nourrit une certaine représentation de l'affliction féminine.

Le titre de la fable de La Fontaine doit rappeler le conte de Pétrone à la mémoire des lecteurs. En outre, faire le choix de conserver le mot « matrone », c'est, au XVII^e siècle, convoquer d'emblée la question de l'exemplarité morale, comme le montre la définition que Furetière donne de « matrone », qui confirme la notoriété du conte de Pétrone :

MATRONE. subst. fem.

Femme sage et vertueuse, qui gouverne honnêtement sa famille, sous la conduite de laquelle on peut confier de [*sic.*] jeunes filles. Les *matrones* grecques et romaines ont donné de grands exemples de vertu, de chasteté, de constance, d'amour de la patrie. Pétrone a inventé un conte qu'on appelle « de la *Matrone* d'Éphèse ».

MATRONE, s'est dit aussi chez les Romains, des femmes prudes et chastes, dès qu'elles étaient mariées. En France on n'y considère que la sagesse qui vient avec l'âge.

Le terme « matrone » contient une appréciation de la vertu féminine par excellence, la chasteté¹. La fin de la définition suggère qu'il y a d'emblée comme une contradiction chez la matrone de La Fontaine : déjà vieille au regard de la littérature, celle-ci ne peut être une « matrone » quant à la vertu, si « on n'y considère que la sagesse qui vient avec *l'âge* ». Pétrone ne fait pas allusion à l'âge de sa dame, tandis que celle de La Fontaine est qualifiée de « [j]eune et belle » (v. 146) au moment où elle tombe sous l'emprise de l'amour.

La matrone de La Fontaine n'a pas l'âge d'être une matrone : elle se trouve ainsi justifiée de céder à l'amour, comme l'était la jeune veuve de la fable éponyme. Ainsi, la morale qui s'adresse aux « prudes », à la fin de la fable, n'est pas sans faire penser au portrait satirique que Dorine, au début du *Tartuffe*, esquisse d'Orante, prude « à son corps défendant » (I, 1, v. 122) du fait de son âge.

Pendant de « La Jeune Veuve » du sixième livre, « La Matrone d'Éphèse » a les proportions d'un conte, et le soupçon d'affectation qui pèse sur les plaintes de la veuve y paraît d'emblée plus grand :

15 Dans Éphèse il fut autrefois
Une dame en sagesse et vertus sans égale,
Et selon la commune voix
Ayant su raffiner sur l'amour conjugale.
Il n'était bruit que d'elle et de sa chasteté :
On l'allait voir par rareté ;
C'était l'honneur du sexe : heureuse sa patrie !
Chaque mère à sa bru l'alléguait pour patron ;
Chaque époux la prônait à sa femme chérie ;
20 D'elle descendent ceux de la Prudoterie,
Antique et célèbre maison.

¹ D'après la définition que Furetière donne d'« honneur » : « s'applique plus particulièrement à deux sortes de vertus, à la vaillance pour les hommes, et à la chasteté pour les femmes. »

Son mari l'aimait d'amour folle.
 Il mourut. De dire comment,
 Ce serait un détail frivole ;
 25 Il mourut, et son testament
 N'était plein que de legs qui l'auraient consolée,
 Si les biens réparaient la perte d'un mari
 Amoureux autant que chéri.
 Mainte veuve pourtant fait la déchevelée,
 30 Qui n'abandonne pas le soin du demeurant,
 Et du bien qu'elle aura fait le compte en pleurant.
 Celle-ci par ses cris mettait tout en alarme ;
 Celle-ci faisait un vacarme,
 Un bruit, et des regrets à percer tous les cœurs ;
 35 Bien qu'on sache qu'en ces malheurs
 De quelque désespoir qu'une âme soit atteinte,
 La douleur est toujours moins forte que la plainte,
 Toujours un peu de faste entre parmi les pleurs.
 Chacun fit son devoir de dire à l'affligée
 40 Que tout a sa mesure, et que de tels regrets
 Pourraient pécher par leur excès :
 Chacun rendit par là sa douleur rengrégée.
 Enfin ne voulant plus jouir de la clarté
 Que son Époux avait perdue,
 45 Elle entre dans sa tombe, en ferme volonté
 D'accompagner cette ombre aux enfers descendue.
 Et voyez ce que peut l'excessive amitié
 (Ce mouvement aussi va jusqu'à la folie) :
 Une esclave en ce lieu la suivit par pitié,
 50 Prête à mourir de compagnie.
 Prête, je m'entends bien ; c'est-à-dire en un mot
 N'ayant examiné qu'à demi ce complot,
 Et jusques à l'effet courageuse et hardie.
 L'Esclave avec la Dame avait été nourrie.
 55 Toutes deux s'entr'aimaient, et cette passion
 Était crue avec l'âge au cœur des deux femelles :
 Le monde entier à peine eût fourni deux modèles
 D'une telle inclination.

Contrairement à « La Jeune Veuve », « La Matrone d'Éphèse » exploite les virtualités comiques d'une cupidité supposée de la veuve, en précisant que le mari laisse du bien en mourant et en mettant en scène l'affliction feinte de « mainte veuve » que console un héritage. L'émotion qui paraît dissimule alors l'inconvenance du contentement : comme dans la maxime de La Rochefoucauld, la veuve cupide « fait la déchevelée », c'est-à-dire qu'elle joue un personnage. Sa duplicité se manifeste par la simultanéité au vers 31 (« Et du bien qu'elle aura fait le compte en pleurant ») de deux actes émotionnellement incompatibles, calcul d'un gain et plainte causée par une perte. La maxime implicite du vers 27 (« Si les biens réparaient la perte d'un mari »), plutôt que d'éloigner l'hypothèse de la consolation par les biens, contribue à la confirmer, puisqu'il faut y ajouter la condition du vers suivant (« Amoureux autant que chéri »). La critique a rapproché ces vers de « La Matrone d'Éphèse » du récit épistolaire que fait La Fontaine à son épouse concernant la Barigny dans sa *Relation d'un voyage de Paris en Limousin*, et notamment de ce passage :

À la nouvelle de cette mort, mademoiselle Barigny dit les choses du monde les plus pitoyables, protesta qu'elle se laisserait mourir tôt ou tard, et en attendant recueillit le legs que son amant lui avait fait¹.

On retrouve la simultanéité de deux actions incompatibles, l'une jetant le soupçon sur la sincérité de l'autre. Or, plus qu'un modèle « réel » à la veuve « déchevelée » de la fable, c'est l'histoire de la Barigny elle-même que La Fontaine écrit à la manière d'un conte satirique, propre à divertir la ou les destinataires de sa lettre. La scène décrite rappelle également qu'une certaine dose « d'expression publique de cette émotion privée pourrait être *convenable* sinon conventionnelle² », ou, dans les termes de La Rochefoucauld, qu'il est important d'« éviter la honte de ne pleurer pas³ ». Ici, l'affliction simulée soutient la mise en scène d'une petite comédie satirique de la duplicité et de la cupidité de « mainte veuve ». Mais cette comédie ressortit encore à la question du déchiffrement des émotions qui paraissent en public, surtout lorsque, comme la plainte, elles ont pour effet ou devraient avoir pour effet d'émouvoir en retour, d'attendrir, de féminiser, peut-être.

¹ *Relation d'un voyage de Paris en Limousin (1663)*, *op. cit.*, p. 79.

² Hélène Merlin-Kajman, « Sentir, ressentir : émotion privée, langage public », art. cit., p. 337.

³ Voir la fin de la maxime 233 : « Il y a encore une autre espèce de larmes qui n'ont que de petites sources qui coulent et se tarissent facilement : on pleure pour avoir la réputation d'être tendre, on pleure pour être plaint, on pleure pour être pleuré ; enfin on pleure pour éviter la honte de ne pleurer pas. »

Or, dans la fable de La Fontaine, le type de la veuve cupide n'est convoqué que pour en distinguer la matrone et renforcer son exemplarité, quoiqu'il ne laisse pas d'inscrire ses propres plaintes dans un cadre comique. L'ostentation des plaintes ne dissimule donc pas une émotion absente. Dès le préambule, qui rappelle son statut de modèle littéraire, et avant même son veuvage, la dame d'Éphèse se distingue par son éclat public. Elle est objet de la « commune voix » et il n'est « bruit que d'elle et de sa chasteté », vertu réputée féminine par excellence. On retrouve ici le « bruit » qui désigne la réputation, et il y a donc en soi déjà une contradiction dans le fait que la chasteté de la dame soit pour ainsi dire *de notoriété publique* et serve sa renommée, discordance comique que souligne la fable en associant la matrone à la lignée comique de la « Prudoterie¹ », reprise à Molière. La fable qui précède, en outre, a donné le vrai modèle de l'amour conjugal dans le couple que forment Philémon et Baucis, loin de l'« or » et du désir de la « grandeur » (« Philémon et Baucis », XII, 25, v. 1). Du côté de la matrone, au contraire, tout est grand, jusqu'à l'amitié qui la lie à son esclave et sœur de lait, « jusqu'à la folie », les apparentant toutes deux à de nouveaux Achille et Patrocle ou Énée et Achate : « Le monde entier à peine eût fourni deux modèles / D'une telle inclination ».

Ainsi la dame, à la mort de son époux, ne fait-elle en somme que continuer de se tromper de « scène » en faisant éclater sa douleur aux yeux de tous, c'est-à-dire en donnant à son affliction un « sens public, extraordinaire, mémorable »². Ses plaintes sont décrites dans les termes de l'excès : « cris », « alarme », « vacarme », « bruit » et « regrets », et l'on retrouve tout ce qui de la plainte est de l'ordre de l'inarticulé, mais surtout de la nuisance sonore, du désagrément pour autrui. L'affliction *doit* paraître mais dans les bornes d'une certaine mesure : l'effet que devrait susciter la plainte, « percer tous les cœurs », est, par conséquent, aussitôt nuancé par une concession qui signale que chacun a reconnu « un peu de faste » dans les démonstrations d'affliction de la veuve. Cette concession s'énonce sous la forme d'une maxime qui porte sur l'articulation entre douleur et plainte et qui se présente aussi comme une maxime définitoire de la plainte au-delà du contexte de cette fable particulière :

Bien qu'on sache qu'en ces malheurs
De quelque désespoir qu'une âme soit atteinte,
La douleur est toujours moins forte que la plainte,
Toujours un peu de faste entre parmi les pleurs. (v. 35-38)

¹ Molière, *George Dandin* [1668], acte I, scène 4. C'est Madame de Sotenville qui affirme qu'elle est issue de la maison « de la Prudoterie ».

² Hélène Merlin-Kajman, « Sentir, ressentir : émotion privée, langage public », art. cit., p. 338.

Il est du fonctionnement de la maxime d'être porteuse d'un sens en contexte mais de pouvoir, voire de devoir, aussi en être détaché : ainsi du premier « on », qui désigne à la fois tous les hommes et ceux qui, au sein du récit, assistent aux plaintes de la veuve et en reconnaissent l'excès. La maxime contribue donc dans un premier temps à caractériser les pleurs de la matrone d'Éphèse, dans lesquels entre « un peu de faste ». À un deuxième niveau, la maxime caractérise les plaintes féminines ou, tout du moins, celles des jeunes veuves, comme un ultime trait de coquetterie duquel participe la modestie du « un peu ».

À un niveau de généralité supérieur, ces vers délivrent un savoir sur l'affliction et sa publication proche de celui de la maxime de La Rochefoucauld : le « faste », c'est l'orgueil qui éclate aux yeux de tous, et l'on retrouve l'idée de l'amour propre et de la gloire personnelle poursuivie au moyen d'une plainte mémorable. La maxime de La Fontaine expose un savoir général de la plainte, une réflexion sur l'émotion qui paraît. La question n'est plus celle de la sincérité et de l'hypocrisie, mais celle de l'écart irréductible entre l'affliction et son apparence, la plainte. La maxime, enfin, rappelle également le fait que la plainte est nécessairement adressée. Aussi n'est-ce pas sa publication elle-même qui est mise en question mais son inadéquation en un sens ou en un autre : soit qu'elle ne coïncide pas avec l'émotion intime dont elle devrait être l'image fidèle, soit qu'elle ne paraisse pas sur la bonne « scène », relativement à qui l'exprime et à qui elle est adressée. Il y a, en somme, nécessairement spectacle, mais celui-ci peut vite tourner de l'élégie à la comédie.

L'absence de mesure des plaintes des hommes est souvent sanctionnée dans les *Fables*, comme dans « La Lionne et l'Ourse » (X, 12), fable qui s'achève par une violente condamnation des « plaintes frivoles » (v. 24) des hommes, qui se plaignent du sort commun en victimes tragiques. C'est ce que traduit cette nouvelle description des plaintes de la veuve, alors qu'elle a choisi de se donner la mort par le chemin le plus long – mais aussi le moins sûr – , l'inanition :

Un jour se passe, et deux sans autre nourriture
Que ses profonds soupirs, que ses fréquents hélas,
 Qu'un inutile et long murmure
Contre les Dieux, le sort, et toute la nature.
 Enfin sa douleur n'omit rien,
Si la douleur doit s'exprimer si bien. (v. 75-80)

Outre que c'est un autre trait définitoire de la plainte que d'être inutile, la concessive (« Si la douleur doit s'exprimer si bien ») est un nouveau jugement porté sur les plaintes de la veuve, trop ostentatoires : le déontique (« doit »), en emploi ironique, en souligne ici la comique inconvenance.

Morale de la plainte : des vertus de l'infidélité

Un résumé succinct de l'épisode de la consolation réussie de la veuve est nécessaire avant de se tourner vers la ou plutôt les morales que La Fontaine donne à sa fable. Comme chez Pétrone, un soldat trouve la dame et son esclave dans le tombeau du mari et entreprend de l'arracher à sa funeste résolution, non tant par un discours de consolation en bonne et due forme, car le soldat est « mauvais orateur », qu'en arrivant au bon moment (« Le temps avait agi », v. 116), en montrant l'exemple (« Voyez-moi manger seulement », v. 118), et en devenant bientôt lui-même objet du désir de la veuve : il fait ainsi concevoir aux deux femmes « ce que c'est que la vie » (v. 112). Comme la servante du *Satiricon*, l'esclave se joint aux efforts du soldat en tenant à la veuve un « discours flatteur » à propos des « trésors » que celle-ci s'apprête à enterrer. La coquetterie est communément trait de la satire des femmes, travers qui fait soupçonner leur peu de fidélité. Mais on aurait peut-être tort de ne la prendre que par là. Marivaux, au siècle suivant, comparera les compétences développées par la coquette à celles du philosophe, leur prêtant la capacité commune de poser sur soi, dans le souci de plaire, un regard étranger¹. C'est cette forme de réflexivité qui « éveill[e] » la veuve comme d'une absence à soi, du sommeil ou de la mort, avant qu'elle ne le soit par son désir pour autrui. On notera enfin le soin accordé à faire progresser la scène « par degrés », la consolation et l'érotisme nécessitant tous deux que le temps les seconde en « prenant son temps » (« Le Dieu qui fait aimer prit son temps », v. 143). Ainsi le deuil finit-il encore par « servir de parure », comme l'illustre la maxime galante sur la beauté des larmes (« une belle, alors qu'elle est en larmes, / En est plus belle de moitié », v. 152).

C'est ici que le fabuliste intervient à la première personne pour la première fois depuis le préambule : « Et toujours par degrés, comme l'on peut penser, / De l'un à l'autre il fait cette femme passer, / Je ne le trouve pas étrange » (v. 160-162), invitant à ne pas être surpris, c'est-à-dire à ne pas être surpris *narrativement*, le conte de Pétrone et tout conte érotique devant se résoudre ainsi. Mais il invite aussi à ne pas être surpris *moralement*, c'est-à-dire à ne pas se

¹ Voir Marivaux, *Le Spectateur français*, « Première feuille » [29 mai 1721], dans *Journaux et œuvres diverses*, Frédéric Deloffre et Michel Gilot, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 114-118.

scandaliser. Un premier jugement est ainsi porté sur la conduite de la veuve, qui peut encore participer d'une satire misogyne : il n'y a pas de quoi être surpris de voir une femme infidèle. C'est, enfin, l'esclave et non pas la dame qui propose d'échanger les morts, ce qui diminue un peu le scandale moral de ce « bon tour » sacrilège, mais qui permet également que soit formulée une première morale, sous la forme d'une loi générale sur les femmes :

[...] Ô volages femelles !
La femme est toujours femme ; il en est qui sont belles,
Il en est qui ne le sont pas.
S'il en était d'assez fidèles,
Elles auraient assez d'appas. (v. 177-181)

L'exemple de la matrone et de son esclave prouve l'infidélité des femmes : morale « platement misogyne ». La tautologie « La femme est toujours femme » peut ainsi se traduire dans les termes de l'antanaclase suivante : « La femme est toujours femme » *c'est-à-dire* créature sensuelle et légère, l'exclamation initiale (« Ô volages femelles ! ») exprimant un point de vue *plaintif* strictement masculin. Cette morale se ressent, cependant, du tour archaïque que La Fontaine a donné à sa fable, comme pour mieux coller à sa source tout en soulignant la distance prise avec elle. Le choix du mot « matrone », repris au latin, celui de nommer la servante une « esclave », et les termes « mainte » ou « femelle »¹ confirment son statut de conte « usé ». Par ailleurs, cette première morale entre en contradiction avec celles qui lui succèdent, comme si la première était le fait du conte source, et les autres prises en charge par le fabuliste :

Prudes vous vous devez défier de vos forces.
Ne vous vantez de rien. Si votre intention
Est de résister aux amorces,
La nôtre est bonne aussi ; mais l'exécution
Nous trompe également ; témoin cette Matrone. (v. 182-186)

Cette morale « aux Prudes » est morale libertine, avertissement dans le registre de la chasse d'un « nous » masculin donnant l'assaut à un « vous » féminin, « menace » érotique qui est en même temps une invitation à céder aux « amorces » du désir et à ne pas prétendre, comme la matrone d'Éphèse, se comporter en héroïne tragique ou vivre à contretemps de son âge. Le

¹ D'après Furetière, « maint, ainte » « ne se dit plus guère qu'en burlesque » ; et « femelle » est employé pour railler : « On dit en raillerie, qu'une femme rusée est une fine *femelle*, une fausse *femelle*. Hors de là on le dit peu des femmes. »

lecteur qui a en mémoire la lignée de la « Prudoterie » perçoit alors plus d'affectation que de vertu dans la chasteté de celles que l'on apostrophe. Cette morale peut également être qualifiée d'« épicurienne », puisqu'à l'affrontement amoureux succède la réunion du « vous » et du « nous » dans un « nous » également soumis aux lois du désir : l'exemple de la matrone est preuve (« témoin ») de ce que le désir triomphe *de tous* par les voies les plus imprévues. Mais le déchiffrement de sa fable par le fabuliste se poursuit :

Et n'en déplaise au bon Pétrone,
Ce n'était pas un fait tellement merveilleux
Qu'il en dût proposer l'exemple à nos neveux.
Cette Veuve n'eut tort qu'au bruit qu'on lui vit faire ;
Qu'au dessein de mourir, mal conçu, mal formé ;
Car de mettre au patibulaire,
Le corps d'un mari tant aimé,
Ce n'était pas peut-être une si grande affaire.
Cela lui sauvait l'autre ; et tout considéré,
Mieux vaut Goujat debout qu'Empereur enterré. (v. 187-196)

La Fontaine revient à son modèle, Pétrone, mais pour contester la valeur exemplaire de son conte et l'intérêt de le transmettre. Or, le fabuliste vient lui-même d'accorder une nouvelle jeunesse à ce dernier : il faut donc comprendre que le même récit aura changé de sens et qu'une même fable, au sens de trame narrative, est passible de plusieurs lectures, mais également que le commentaire qui l'accompagne participe pleinement de son sens. En outre, ce fait « pas [...] tellement merveilleux », cette « affaire » peut-être pas « si grande » et qui déçoit, le fabuliste, plutôt que de la passer sous silence pour en souligner l'insignifiance au moment de tirer la morale de sa fable, la rappelle encore en un résumé succinct de deux octosyllabes (« Car de mettre au patibulaire, / Le corps d'un mari tant aimé ») qui en concentre les effets et en renforce comiquement le scandale, augmentant le désir de savoir de quoi le « bon tour » de la veuve devra désormais être exemplaire, si ce n'est, comme chez Pétrone, de la « légèreté » des femmes.

Le vers 190 (« Cette Veuve n'eut tort qu'au bruit qu'on lui vit faire ») prouve néanmoins que le déchiffrement de la fable passera bien par le fait de déterminer le « tort » de la veuve, sur quoi devra porter un jugement moral. Or, ce jugement porte, dans un premier temps, sur le « bruit qu'on lui vit faire », c'est-à-dire sur ses *plaintes*. La veuve a fait *trop* de « bruit » et l'ostentation de ses plaintes a révélé ce qui, de ces dernières, ressortissait au souci de sa gloire, du modèle trop haut qu'elle se donnait. L'affliction doit paraître, mais dans une mesure qui,

une fois passée, la rend inconvenante. Trop de « bruit » autour d'une femme, enfin, lui fait pareillement courir le risque de la dégradation. Il faut, surtout, lier ce vers au suivant (« Qu'au dessein de mourir, mal conçu, mal formé ») : d'une part, la matrone n'emprunte pas, comme Didon, la voie la plus sûre vers la mort, et la mort glorieuse n'est qu'à l'épopée ou à la tragédie, aux hommes, d'autre part et surtout, la jeunesse n'appartient pas au caveau et, plus généralement, leçon qui parcourt l'ensemble des *Fables*, la vie vaut toujours mieux que la mort. Le dernier vers de « La Matrone » (« Mieux vaut Goujat debout qu'Empereur enterré ») délivre ainsi la dernière de ses morales sous la forme d'une maxime qui départage clairement entre morts et vivants, mort au regard de laquelle s'abolissent toutes les dignités humaines, comme dans le préambule de « La Mort et le Mourant » (VIII, 1, v. 1-19).

La fable opère, enfin, à tout niveau, un déplacement de la valeur de la *fidélité*, sur laquelle portait aussi le conte de Pétrone. C'est le personnage de la matrone se montrant fidèle ou infidèle à son défunt mari, mais également La Fontaine se montrant fidèle et infidèle à son modèle, en une manière d'art poétique. Les *Fables* posent exemplairement cette dernière question en tant qu'elles sont des traductions ou des réécritures : en l'occurrence, *que* transmettre ou *comment* transmettre un conte satirique misogyne ? Mais encore, si la veuve a « tort » au « bruit » qu'on la voit faire, c'est aussi parce que ses plaintes excessives la *lient* à un destin héroïque et funeste dont elle n'a pas la mesure, et l'y engagent devant témoins. Comme dans « La Jeune Veuve », l'une des questions majeures que pose le traitement qui est fait de l'affliction est, à notre sens, celle de savoir *ce que l'on doit craindre* (« Le Père ne craint plus ce Défunt tant chéri », v. 45) ou non des défunts, ou plutôt de la fidélité des vivants aux morts. Ainsi la plainte ne se présente pas seulement comme la preuve, le reflet de l'affliction intérieure, mais participe également de cette fidélité aux morts, dans la mesure où elle engage celui qui se plaint aux yeux d'autrui, comme c'est le cas pour la veuve.

« [C]e que "peut" ce qu'on sent »

Dans sa réputation d'inutilité, la plainte a pu apparaître comme contraire à toute efficacité rhétorique et – donc – politique : trop personnelle, superflue, arrêtant le temps, monologuant, n'en appelant pas à une résolution et faisant du « bruit » autour de ce qui ne devrait pas retenir l'attention *publique*. Elle risque, de ce fait, l'inconvenance, traduite par le choix du style burlesque comme ce qui mêle ce qui ne devrait pas l'être selon un axe vertical et hiérarchique.

À cet égard, on peut lier ensemble la plainte, le féminin et une certaine définition de la poésie elle-même, tous trois courant de façon privilégiée le risque de cette inconvenance.

Nous avons vu que cette mesure de la valeur pouvait se traduire dans les termes d'un « partage du sensible » au sens de Jacques Rancière, indissociablement politique et esthétique. Au sein des deux fables, les plaintes se traduisent par le terme de « bruit » ou encore de « vacarme ». Furetière définit ce dernier comme « [b]ruit, querelle, émotion entre gens du peuple » : c'est chez les « filles de joie » qu'il y a du vacarme, mais encore, les « vacarmes » sont des « émotions populaires ». Avec les femmes et le peuple, on retrouve ceux qui sont *a priori* exclus du *logos* et donc de l'action politique. La plainte permet ainsi de poser avec une acuité particulière la question de ce partage, en tant qu'elle tient ensemble dans sa définition, et qu'elle mêle peut-être, signes infra-linguistiques et rhétorique judiciaire, bruit et ordre d'un discours articulé¹.

Dans son article sur la publication des émotions, Hélène Merlin-Kajman donne ainsi l'exemple de deux « sensibilité[s]² » ou économies affectives traduites, conduites par deux « styles » différents, l'un signalant une impassibilité, l'impossibilité de *sentir avec*, celui de Mme de La Guette dans ses *Mémoires*, et l'autre une économie affective fondée sur un « lien entre passibles³ », chez Viau, révélant « l'exigence morale, sociale et émotionnelle » du poète. Le commentaire qu'Hélène Merlin-Kajman donne des *Mémoires* de Mme de La Guette entre en résonance avec nos analyses des plaintes dans les fables des deux veuves. D'une part, parce que, pour Mme de La Guette, se plaindre c'est bien « faire la femme », c'est-à-dire être émue par ce qui est privé donc bas⁴ ; d'autre part, parce qu'Hélène Merlin-Kajman établit alors le rire burlesque comme ce qui protègerait de l'« émotion intime » et interdirait de « sentir avec ».

L'émotion peut donc être absente. Dans un texte où il commente l'adage du « *suave, mari magno* » de Lucrèce repris par Montaigne⁵, François Cornilliat rappelle les positions de l'« idéal stoïque » sur la compassion : le sage ne s'apitoie pas, il vient « au secours de ceux qui pleurent, mais sans pleurer avec eux ». François Cornilliat fait alors le lien avec La Rochefoucauld se peignant lui-même comme « peu sensible à la pitié ». Pour ce dernier, il

¹ Voir partie IV, chapitre 13 de ce travail.

² Hélène Merlin-Kajman, « Sentir, ressentir : émotion privée, langage public », art. cit., p. 350.

³ *Ibidem*. Hélène Merlin-Kajman cite ici Patrice Loraux : « Les disparus », *L'Art et la mémoire des camps : représenter, exterminer*, Jean-Luc Nancy (éd.), Paris, Seuil, 2001, p. 48.

⁴ Hélène Merlin-Kajman évoque alors « la misogynie satirique qui voit, dans le *spectacle* des émotions féminines, une « mollesse » ridicule. » *Ibid.*, p. 348.

⁵ François Cornilliat, « Jours inhabituels », Site du mouvement *Transitions*, 2020. URL : <http://mouvement-transitions.fr/index.php/exergues/dialogues/dialogue-n-2-f-cornilliat-jours-inhabituels>. Page consultée le 1^{er} septembre 2022.

faut se garder d'avoir de la compassion pour les maux d'autrui, passion qui « ne sert qu'à affaiblir le cœur ». La compassion est propre au « peuple », que guident ses passions et non sa raison, et elle est toujours mue par l'amour-propre et l'intérêt de chacun. La « décision de faire le bien » doit, enfin, se refuser à « quelque sentiment que ce soit ». Ce refus d'appuyer l'action vertueuse sur un sentiment, trop peu sûr, trop peu ferme, doit précisément en garantir l'efficacité.

L'enjeu de la réflexion de François Cornilliat est l'action morale et le « caractère universel de l'homme ». Il élargit ainsi la perspective, définissant l'« obligation mutuelle » au sein du contrat républicain :

[...] [L]enjeu de l'empathie et de l'« obligation » qu'elle porte est supposé s'étendre, [...] depuis le XVIII^e siècle au moins, à l'ensemble du corps social, aux « valeurs de la République », qu'il s'agit – si la République existe – de ressentir et de pratiquer, de vivre en les partageant démocratiquement : entre tous.

Ressentir et pratiquer, ressentir *pour* pratiquer en commun des valeurs démocratiques : tel est, rien de moins, l'un des enjeux de l'aptitude à la plainte. Il faut, cependant, s'arrêter sur la précision de François Cornilliat : « depuis le XVIII^e siècle au moins ». L'idée d'une égalité naturelle entre les hommes est étrangère au XVII^e siècle et il n'y est pas question, en France, de « république » au sens de régime politique républicain. Ce que décrit François Cornilliat, cependant, c'est le développement d'une sensibilité ou d'une économie affective, dont il décrit les effets politiques. Or, la locution adverbiale « au moins » suggère que l'on peut en repérer des manifestations avant le XVIII^e siècle.

Chez La Rochefoucauld, on trouve plutôt la confirmation d'une « socialité classique », pour reprendre l'expression de Jean-Michel Maulpoix, qui assimile tout entière la pitié à une satisfaction de l'amour-propre. Les choses, cependant, ne sont pas aussi simples, et ce, au moins depuis le XVI^e siècle, comme le précise François Cornilliat en rappelant que la morale chrétienne contestait alors cette opposition entre compassion et secours, et défendait la miséricorde. En outre, il montre comment Montaigne proposait, un siècle avant les *Maximes*, de sortir de l'alternative entre pitié véritable et désir de gloire :

[...] [L]e fait qu'il subsiste de la « gloire » dans ou à côté de [la compassion] relève d'une évidence des plus banales – qui ne menace en rien son sentiment, sa certitude, quant à ce que « peut » en lui la pitié [...]. La « gloire » est là, on n'en sort pas ; il faut la soupeser à chaque instant, lui accorder sa part afin de la réduire. Mais c'est lui faire trop d'honneur – par une

autre forme d'orgueil – que d'en tirer une pure amertume, en lui abandonnant d'avance, comme un fruit corrompu, tout ce que « peut » ce qu'on sent.

La formule deux fois employée par François Cornilliat, d'abord pour décrire la position de Montaigne (« ce que “peut” en lui la pitié »), puis une capacité partagée entre François Cornilliat lui-même et son lecteur (« tout ce que “peut” ce qu'on sent »), attribue une action, ou un potentiel d'action, efficace à un sentiment et, plus précisément, à l'aptitude à sentir *avec* autrui, aptitude à laquelle en appelle la plainte, qui invite à plaindre en retour. À cet égard, la position de Montaigne rend, en même temps, toute « herméneutique du soupçon » appliquée à la publication des émotions, non pas fausse, mais stérile, éthiquement et politiquement. C'est à dire comment « ce que “peut” ce qu'on sent » tire ses formes de plaintes écrites que s'attachera la suite de ce travail.

Chapitre 5

Rhétorique et poétique de la plainte (le procès de Foucquet : Foucquet, Pellisson, Sévigné et Scudéry)

On ne se plaint pas de la même façon selon que l'on est poète, haut personnage, que l'on se plaint pour soi-même ou pour un autre, que l'on est un homme ou une femme. Surtout, la plainte change de « scène de destination », et donc d'effets, quand elle est plainte poétique.

Un réseau de plaintes autour de la disgrâce et du procès de Foucquet permet de préciser et d'étayer ces distinctions. Il s'agit des discours de défense de Foucquet et de Pellisson pour Foucquet, dans le dispositif éloquent desquels la tension entre justice et malheur, au cœur de la plainte, est mise en scène, autour de la question de savoir quelle doit être la *voix* de l'innocence. Et surtout de poèmes et de lettres : les styles choisis et les jugements portés sur ces styles, d'ordres éthique et esthétique, par des contemporains et des lecteurs des siècles suivants, programment une transmission et des effets différents des plaintes qui s'y donnent à entendre.

5.1 – Parler ou se taire : rhétorique judiciaire de la plainte

En prison, Foucquet écrit ses propres *Défenses*. On admire ensuite son éloquence quand il comparaît devant ses juges. Mais un poète plaide aussi la cause du surintendant, puis sa propre cause, en prose et en vers. Il s'agit de Paul Pellisson, figure majeure de l'esthétique « galante » associée à Vaux, reçu à l'Académie française en 1653 et membre fidèle du salon de Madeleine de Scudéry. Premier commis de Foucquet, il est arrêté à Nantes le 5 septembre 1661 en même temps que lui, emprisonné dans le château d'Angers puis incarcéré à la Bastille fin décembre 1661, où il écrit des mémoires au roi pour plaider la cause du surintendant, mais aussi de la poésie. Au début de l'année 1662, ses *Défenses* sont imprimées clandestinement et circulent dans le public. En avril 1663, l'instruction de Foucquet est achevée et il n'est plus question pour Pellisson de prendre la défense de ce dernier¹.

¹ Pour ce qui concerne le procès de Foucquet et ses principaux acteurs, nous nous appuyons ici, entre autres, sur *Absolutisme et Lumières, 1652-1783* de Joël Cornette [1993], Paris, Hachette, 2016, p. 13 ; et sur les lettres que Madame de Sévigné adressa au marquis de Pomponne pour lui faire le récit du procès de Foucquet. Le procès se

De témoin dans le procès du surintendant, Pellisson devient prisonnier du roi. Il plaint alors son propre sort et plaide sa propre cause. Ses *Œuvres diverses* sont publiées en 1735 et l'éditeur y invite le lecteur à les lire du point de vue de la prison et à entendre ainsi la voix de l'innocence opprimée par l'arbitraire royal, dans une volonté, comme l'écrit Michèle Rosellini, « de donner à lire les poèmes de prison à la fois comme une expression lyrique de la souffrance et un acte de résistance à l'oppression¹ » : comme des plaintes. Pellisson y mêle pourtant la plainte à la « gaieté », comme nous y reviendrons, alléguant cette dernière comme preuve de son innocence, et offre avec insistance ses services – poétiques – au roi.

Deux femmes de lettres s'impliquent également dans « l'affaire ». Madame de Sévigné, dans des lettres à son ami Simon Arnauld d'Andilly, marquis de Pomponne, se peint en rapporteuse affectée et affligée du déroulement du procès de Fouquet puis témoigne des « adoucissements » que ses amis espèrent encore pour lui après que le verdict a été rendu. Les lettres de Madeleine de Scudéry à Huet plaignent le sort de son ami Pellisson, tandis que ses lettres au roi et à Colbert réclament pour lui une prison « un peu plus douce² ». Ces deux correspondances, alors semi-privées, ont rapidement été et sont aujourd'hui publiées et diffusées en recueils et prennent en charge la part de la plainte déplorative des réactions à la chute de Fouquet. Les variations de la gaieté et de la déploration autour du sort de Fouquet dessinent un arrière-plan fécond pour comprendre non seulement la relation de La Fontaine à son ami et bienfaiteur, mais peut-être aussi la façon dont les plaintes trouvent dans sa poésie un relais sans équivalent.

Le procès de Nicolas Fouquet

L'instruction du procès de Nicolas Fouquet dure plus de trois ans. Il comparaît pour la première fois devant ses juges le 14 novembre 1664, à l'Arsenal, où il est conduit depuis la Bastille. L'arrêt de la Chambre de justice est rendu le 20 décembre 1664 : on redoutait une

tenait à huis clos mais Sévigné se tenait informée par le biais d'Olivier d'Ormesson, rapporteur du procès. Nos propres informations viennent donc à la fois des lettres de la marquise et du très riche appareil de notes dont Roger Duchêne les accompagne dans son édition de la *Correspondance* : Marie de Rabutin-Chantal, marquise de Sévigné, *Correspondance*, Roger Duchêne (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972. Pour les citations suivantes, nous n'indiquerons que la date et le destinataire de la lettre, ainsi que la page correspondante dans l'édition de Roger Duchêne. Concernant les œuvres carcérales de Pellisson, notre principale source est l'article de Michèle Rosellini « Pourquoi écrire des poèmes en prison ? Le cas de Paul Pellisson à la Bastille », dans « Écrire en prison, écrire la prison (XVII^e-XX^e siècles) », Éric Méchoulan, Michèle Rosellini et Jean-Pierre Cavaillé (dir.), *Les Dossiers du Grihl* [en ligne], n°5, 2011. URL : <https://journals.openedition.org/dossiersgrihl/4993>. Page consultée le 1^{er} septembre 2022. Dans son article, Michèle Rosellini a rétabli la chronologie des œuvres de Pellisson, que l'éditeur du XVIII^e siècle des *Œuvres diverses* de Pellisson avait regroupées sous les catégories suivantes : « Poésies », « Discours » et « Mémoires ».

¹ Michèle Rosellini, « Pourquoi écrire des poèmes en prison ? Le cas de Paul Pellisson à la Bastille », art. cit., p. 3.

² Lettre de Madeleine de Scudéry à Colbert : voir ci-après.

condamnation à mort et l'accusé est condamné au bannissement à perpétuité et à la confiscation de ses biens. D'Ormesson, rapporteur du procès, relate la joie publique qui salue cette sentence et qui semble bien témoigner d'un « retournement de l'opinion » en faveur de l'ex-surintendant¹. Le roi commue le bannissement en prison à vie. Il s'agit là d'une aggravation de la peine : on considère que le roi voulait une condamnation à mort². Fouquet sera détenu dans la forteresse de Pignerol jusqu'à sa mort, en 1680.

Du point de vue d'un ennemi de Fouquet, Chapelain, qui écrit à Sévigné pour lui faire part de sa sollicitude dans l'affaire de la « cassette des poulets³ », on peut résumer ainsi les principaux chefs d'accusation contre Fouquet :

[...] ruiner l'État et rendre le Roi odieux à ses peuples, par les charges énormes dont ils étaient accablés, et [...] tourner toutes ses finances en dépenses impudentes et en acquisitions insolentes, qui ne regardaient ni son honneur ni son service et au contraire qui allaient se fortifier contre lui et à lui débaucher ses sujets et ses domestiques⁴ [...].

On accuse Fouquet de péculat ou « Malversations en l'administration des finances », comme il l'écrit dans ses *Défenses*, c'est-à-dire de détournement de fonds publics. On l'interroge notamment sur ses dépenses. Mais on l'accuse aussi de crimes d'État. Cette accusation prend appui sur les fortifications qu'il a entreprises à Belle-Île et sur un « projet de résistance » retrouvé derrière une glace dans son domaine de Saint-Mandé⁵ :

[...] où il ordonnait de tout ce que ses amis devaient faire en cas qu'il fût arrêté. Ce qu'il voulait qui servît à le sauver servit à le convaincre de son crime ; et comme ce qu'il demandait

¹ Roger Duchêne cite le *Journal* d'Ormesson : « Tout Paris attendait cette nouvelle avec impatience ; elle fut répandue en même temps partout et reçue avec une joie extrême, même par les plus petites gens des boutiques, chacun donnant mille bénédictions à mon nom, sans me connaître. Ainsi M. Fouquet, qui avait été en horreur lors de sa prison, et que tout Paris aurait eût vu exécuté avec joie incontinent après son procès commencé, est devenu le sujet de la douleur et de la commisération publiques par la haine que tout le monde a dans le cœur contre le gouvernement présent », p. 917.

² Commentaire de Roger Duchêne : « Le Roi marquait surtout sa colère de n'avoir pas été obéi ; il voulait une condamnation à mort », p. 918.

³ Allusion à une cassette qui aurait été trouvée après l'arrestation du surintendant, contenant des lettres compromettantes que lui auraient adressées des femmes. Les premières lettres de Sévigné évoquant la chute de Fouquet témoignent de son inquiétude quant à une rumeur disant que l'on aurait trouvé de ses lettres dans cette cassette. Roger Duchêne précise : « selon Mme de Montausier et la Reine, il n'y avait pas de lettres d'elle dans la cassette. [...] Où est la vérité ? La thèse soutenue par Chapelain est loin d'être aussi favorable à son amie qu'il le croit, puisque l'on sait que le Roi supprima la plupart des lettres compromettantes... Même aujourd'hui, il vaudrait mieux pouvoir juger sur pièces », p. 885.

⁴ Lettre de Chapelain du 3 octobre 1661, p. 48. D'après Roger Duchêne, Chapelain était « la créature de Colbert » et tentait, par cette lettre, de rallier la marquise à son parti. P. 880-881.

⁵ Il s'agit d'un « projet » retrouvé le 14 décembre 1661 à Saint-Mandé, derrière une glace. Il fut élaboré en juin 1657, quand Fouquet craignait que Mazarin le fit arrêter, mais repris et complété en décembre 1658 ou janvier 1659, après l'acquisition et la fortification de Belle-Isle. Roger Duchêne, p. 906.

d'eux était des crimes de lèse-majesté, il les mit tous en état d'avoir besoin de la clémence du Roi, qui pouvait croire qu'il n'avait pas fait cet écrit sans leur en avoir fait part¹.

Foucquet parle, lui, d'un « commencement de projet » élaboré dans la crainte du tempérament jaloux de Mazarin, et cite encore dans ses *Défenses* les noms des amis auxquels son « projet » en appelait². Plusieurs juges justifèrent le verdict capital par ce « projet », dont le chancelier Séguier, qui y trouva l'occasion d'ironiser sur la « grande passion pour l'État³ » de Foucquet. Ce dernier clame au contraire avec insistance sa fidélité à un roi qui aurait été mal conseillé par ses ennemis, et retourne l'accusation contre ses adversaires, au premier rang desquels Séguier, qui a pris le parti des Princes pendant la Fronde, et Colbert lui-même.

L'instruction du procès se caractérise par de nombreuses irrégularités, dont la mise au jour a contribué au retournement de l'opinion en faveur de Foucquet et à lui éviter la peine de mort. Foucquet refusera d'ailleurs de reconnaître la compétence du tribunal qui l'interroge et donc de prêter serment. Il comparait effectivement devant une chambre de Justice exceptionnelle dont les membres sont nommés par commissions, plutôt que devant le Parlement, seul tribunal devant lequel il est justiciable d'après son « Privilège⁴ ». Dans ses *Défenses*, Foucquet ne cesse de rappeler qu'il ne se trouve pas devant ses juges « naturels », de même que Pellisson, qui accuse les juges de Foucquet d'incompétence eu égard à sa dignité, mais aussi d'être « suspects », c'est-à-dire partiaux et donc récusables⁵. À cet égard, il donne Henri IV en exemple à Louis XIV, non pour sa clémence, comme le fait l'*Élégie* de La Fontaine, mais par rapport à la légalité de la procédure entamée contre Foucquet⁶.

La procédure se fait donc par écrit, « comme pour un muet ». Pellisson proteste aussi sur ce point, alléguant le fait que Foucquet ne doit pas être traité en muet ni en contumace car il est présent et il « offre expressément de répondre, et de se défendre par-devant ses juges

¹ Cette citation est de Mme de Motteville, citée par Roger Duchêne p. 906.

² Nicolas Foucquet, *Défenses sur tous les points de mon procès que j'aurais à proposer si j'étais devant mes juges naturels*, 1662-1664, p. 4-9.

³ Lettre à Pomponne, 4 décembre 1664, p. 68.

⁴ « À cause de mon Privilège, de ne pouvoir être poursuivi criminellement qu'au Parlement [...] ». *Défenses*, *op. cit.*, p. 3.

⁵ « Après la question du Juge compétent, vient celle du Juge suspect. [...] il n'y a point de Parlement dans tout le Royaume dont on ne dût évoquer un procès, sur autant de Juges notoirement récusables qu'il y en a dans la Chambre de Justice à l'égard de M. Foucquet. » Paul Pellisson, *Considérations sommaires sur le procès de M. Foucquet*, dans *Œuvres diverses de Monsieur Pellisson de l'Académie française*, Paris, Didot, 1735, t. I, p. 20-21.

⁶ D'après Pellisson, Henri IV « ne fit jamais faire le procès par Commissaires à qui que ce soit, quoiqu'il en eût plusieurs occasions, et quoique cette voie lui eût été souvent proposée ». *Discours au Roi, par un de ses fidèles sujets, sur le procès de M. Foucquet*, dans *Œuvres diverses de Monsieur Pellisson de l'Académie française*, Paris, Didot, 1735, t. I, p. 22.

naturels, comme étant seuls compétents pour connaître de son procès¹ ». La situation est complexe car, de fait, Foucquet répond et ses juges l'entendent.

Éloquence et « voix » de l'innocence

En plaidant la cause de Foucquet, Foucquet et Pellisson mettent en scène, dans leurs discours, un affrontement entre deux conceptions de l'éloquence : l'une qui l'appuie sur la raison et la vérité, l'autre qui y voit un répertoire de techniques visant à l'emporter. Du point de vue de la seconde, affirmer la vérité comme fondement de l'éloquence est encore une manière d'assurer la réussite de son propre discours.

Les définitions de l'éloquence données par les discours de Foucquet et de Pellisson sont prises dans des stratégies de défense. Elles varient selon qu'il s'agit de désigner les discours des accusateurs de Foucquet ou de souligner l'*évidence* de son innocence. Ainsi de cet exorde de Foucquet, dans lequel il réagit aux attaques du procureur-général Talon :

Si les procès criminels se devaient juger sur l'éloquence de l'accusateur, et que la vie et l'honneur des hommes fût en proie aux ennemis qui trouveraient un avocat bien disert, et un véhément orateur : j'aurais beaucoup à craindre dans le temps que je dois le plus espérer ; et sur le point de remporter un avantage, qui n'est dû qu'à l'Innocence et à la Vérité ; je me trouverais réduit à appréhender les efforts de l'artifice, et de la calomnie².

Foucquet procède à un renversement : ce qui pouvait apparaître comme une qualité concédée à Talon devient preuve de son iniquité. L'éloquence est discours trompeur. « [A]rtifice » destiné à masquer et à compenser l'injustice de Talon, elle est au service de la « calomnie ». L'abondance de mots (« bien disert ») est inversement proportionnelle à la vérité du propos et la « véhémence » de l'orateur elle-même ne traduit que la passion qui l'emporte, au service du mensonge. Tout cela révèle que l'éloquence de Talon ne dissimule que du vide, soit l'absence de culpabilité de Foucquet. Inversement, celui-ci n'allègue pas sa propre éloquence mais son innocence, c'est-à-dire la vérité. Il ne caractérise pas sa propre défense, et n'a qu'à apparaître pour ce qu'il est : c'est, en somme, *l'innocence* qui parle, plutôt que le sujet orateur.

Cette conception de l'éloquence comme discours non indexé sur la vérité, Pellisson la dénonce chez les adversaires de Foucquet :

¹ Paul Pellisson, *Considérations sommaires sur le procès de M. Foucquet*, op. cit., p. 63.

² *Réponse de Mr Fouquet à la Réplique de Mr Talon*, Tome quatrième, 1665, p. 1.

Maintenant que je me suis un peu confirmé, ce me semble, contre cette première et juste terreur du nom Royal, je repousserai avec moins de crainte cette armée d'ennemis divers en langage, mais unis en intentions. Commençons par ceux qui nous flattent pour nous combattre. Je suis le premier sans doute qui s'est fâché d'être appelé éloquent, trop heureux d'acquiescer avec si peu de mérite un titre si rare et si précieux, si M. Foucquet n'était pas plutôt trop malheureux pour qui la raison même n'est pas raison, et ne se peut appeler qu'éloquence¹.

Le « compliment » que constitue le fait d'être qualifié d'« éloquent » est dénoncé comme une flatterie qui se retourne contre ceux à qui elle est adressée. « [F]âché d'être appelé éloquent » d'après la définition de l'éloquence dévoyée par les ennemis, Pellisson se défend de mériter un « titre si rare et si précieux » quand il s'appuie sur la conception de l'éloquence qu'il défend et développe dans le reste du passage : une éloquence qui n'est pas un « vain bruit » mais qui est fondée en raison et en vérité². Le bonheur se retourne donc en malheur (« heureux », « malheureux ») : Pellisson plaint Foucquet de ce que ses « ennemis » ne puissent estimer dans ses discours de défense qu'un spectacle virtuose, sans pouvoir entendre, ni la raison qui les fonde, ni les raisons déployées pour justifier Foucquet³.

Les partis de la défense et de l'accusation discutent aussi de la voix qui devrait être celle de Foucquet. Et cette voix ne désigne pas seulement un style ou l'*actio* d'une rhétorique : elle est dotée d'une valeur *judiciaire*, en donnant à reconnaître ou non l'innocence de l'accusé. Talon affirme ainsi de Foucquet que « *dans le commencement il n'avait point d'autre voix que celle de la dépréciation* » – c'est-à-dire de l'humble prière –, puis qu'il aurait pris une « *contenance plus assurée*⁴ », que le procureur donne pour preuve de « l'évidence de son crime ». Foucquet se défend en précisant que ses « dépréciations si humbles [...] s'adressaient au roi ». L'affrontement s'engage donc autour de la question de savoir comment l'innocence doit se défendre. Foucquet cite Talon puis lui répond :

¹ *Discours au Roi, par un de ses fidèles sujets, sur le procès de M. Foucquet, op. cit.*, p. 82.

² « Qu'ils sachent donc, ces mauvais juges de la solidité et de l'éloquence, qu'ils ne connaissent ni l'une ni l'autre, quand par une conséquence ridicule ils veulent faire passer pour incompatibles et séparer si cruellement deux choses que le Ciel et que la nature ont jointes ensemble : qu'on ne touche presque point sans instruire ; que l'éloquence n'est elle-même qu'une solide et forte raison tellement accommodée au sens général et aux divers goûts des hommes, qu'elle entre dans les esprits malgré qu'on en ait. » *Ibid.*, p. 82-83.

³ Nous remercions Michèle Rosellini pour l'aide précieuse qu'elle nous a apportée dans l'interprétation de ce passage.

⁴ *Réponse de Mr Fouquet à la Réplique de Mr Talon, op. cit.*, p. 3.

Mais il ne s'est peut-être jamais vu une personne si coupable qui se soit échappée dans sa défense avec tant de licence et d'excès : et c'est mal connaître l'innocence, de croire qu'elle doive être défendue par ces sortes d'emportements : elle est toute modeste, et toute paisible, quand elle est assurée, et il n'y a que la douleur de la conviction que l'on puisse excuser, quand la croyance de n'avoir plus rien à ménager, la précipite dans l'aveuglement, et lui fait perdre toute sorte de retenue.

Mais c'est mal connaître l'innocence, de croire qu'elle se doive laisser opprimer et se taire, qu'elle doive avoir une honteuse complaisance pour ses calomniateurs, ou une lâche timidité, qui l'empêche de les nommer de tous les noms qui leur conviennent, et les dépendre de toutes les couleurs qui leur sont propres¹.

On retrouve d'abord l'idée qu'une éloquence trop véhémence révèle la culpabilité. Talon esquisse ensuite une éthopée de l'innocence, qui se reconnaît à sa modestie et son calme. Sévigné donnera justement à admirer la tranquillité de l'accusé et de sa famille hors de la Chambre de justice². Mais Talon ajoute une concession : les « emportements » de l'innocence sont excusables face à la « douleur de la conviction ». Il s'agit là d'un tour de force rhétorique : les seuls « emportements » qui conviennent à l'innocence surviennent quand elle est convaincue de sa culpabilité et donc dévoilée comme coupable³. Foucquet reprend alors les termes exacts de son adversaire, mais pour inverser le sens de sa proposition : c'est la timidité, la crainte, qui révèlent la culpabilité. Il peut ainsi alléguer un juste emportement qui prouve son innocence, et souligner l'oppression dont il est l'objet.

La voix, comme composante de l'*actio*, fait pleinement partie du domaine de la rhétorique. La *Rhétorique à Herennius* lui attribue, par exemple, une importance considérable dans la persuasion et délivre des conseils sur le ton que l'orateur doit adopter selon la partie du discours concernée ou l'effet visé sur l'auditoire. La plainte a ainsi une voix qui lui convient : « Pour le pathétique il faudra une voix affaiblie, un ton grave, de fréquentes interruptions, de longues pauses, des inflexions marquées⁴ ». Talon et Foucquet, cependant, ne se trouvent pas dans la position de débattre d'un point de convenance rhétorique. Il ne s'agit pas pour eux de

¹ *Ibid.*, p. 6-7. En italique, Foucquet cite Talon.

² Voir : sous-partie 5.3 de ce chapitre.

³ Nous remercions, une fois de plus, Michèle Rosellini pour l'aide précieuse qu'elle nous a apportée dans l'interprétation de ce passage.

⁴ *Rhétorique à Herennius*, Guy Achard (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 111. « [I]n conquestione », que Guy Achard traduit par « [p]our le pathétique », peut être traduit par « dans la plainte ». « Conquestio, onis, f. » signifie « se plaindre », « déplorer », ou encore, peut désigner un « cri plaintif ».

déterminer *comment* Foucquet devrait se plaindre, mais si la manière dont il le fait révèle son innocence ou bien sa culpabilité, et d'en persuader les juges.

Ce détour par la rhétorique judiciaire met en lumière des différences avec la poésie des *Fables*, d'autant plus notables que certaines fables sont souvent interprétées à l'aune des procès et des plaidoiries. Sur le point précis de la voix de l'innocence, qui nous intéresse ici, le cas Foucquet est riche d'enseignements. Nombre de plaidoyers ou de plaintes dans les *Fables* échouent à sauver la vie de ceux qui les prononcent. On peut les réunir sous l'égide du vers « Chacun dit ce qu'il peut pour défendre sa vie », du « Loup et le Chien maigre » (IX, 10, v. 9). Ces fables sont souvent convoquées pour illustrer les échecs et – quelques – réussites de la rhétorique et ses mérites comparés avec ceux de la fable et, plus généralement, de la poésie. Selon les lectures qui en sont faites, la poésie du XVII^e siècle serait rhétorique, ou la rhétorique entrée en poésie. Une façon d'aborder la question différemment est d'attirer l'attention sur le fait que ces fables où un faible argumente, chante, ruse ou se plaint face à un fort, mettent en scène une tension propre à la plainte entre appel à la justice et demande de grâce, discours articulé et voix. Or, cette voix, dans les *Fables*, est proférée par des corps animaux et soulignée comme telle¹. Dans « Le Cygne et le Cuisinier » (III, 12), elle est un chant et une plainte :

LE CYGNE ET LE CUISINIER

Dans une ménagerie
De volatiles remplie,
Vivaient le Cygne et l'Oison :

5 Celui-là destiné pour les regards du Maître,
 Celui-ci pour son goût ; l'un qui se piquait d'être
 Commensal du jardin, l'autre de la maison.
 Des fossés du château faisant leurs galeries,
 Tantôt on les eût vus côte à côte nager,
 Tantôt courir sur l'onde, et tantôt se plonger,
10 Sans pouvoir satisfaire à leurs vaines envies.
 Un jour le Cuisinier, ayant trop bu d'un coup,
 Prit pour Oison le Cygne, et le tenant au cou,
 Il allait l'égorger, puis le mettre en potage.
 L'Oiseau, prêt à mourir, se plaint en son ramage.
15 Le Cuisinier fut fort surpris,
 Et vit bien qu'il s'était mépris.

¹ Voir : partie IV, chapitre 13 de ce travail.

Quoi ? je mettrais, dit-il, un tel Chanteur en soupe !
 Non, non, ne plaise aux Dieux que jamais ma main coupe
 La gorge à qui s'en sert si bien.
 Ainsi, dans les dangers qui nous suivent en croupe
 Le doux parler ne nuit de rien.

La critique a lu dans « Le Cygne et le Cuisinier » un éloge du chant et, partant, de la poésie – le chant du cygne à l'agonie étant réputé le plus mélodieux –, mais aussi un éloge de l'éloquence elle-même, parmi d'autres fables dans lesquelles l'art oratoire se révélerait moins efficace. On y a vu, enfin, une image de La Fontaine lui-même plaidant la cause de l'innocence opprimée¹. Or, il n'y a, dans « Le Cygne et le Cuisinier », ni procès ni faux procès. Il ne s'agit pas de juger de l'innocence ou de la culpabilité du cygne, comme le font le loup avec l'agneau dans « Le Loup et l'Agneau » (I, 10) ou l'homme avec la couleuvre dans « L'Homme et la Couleuvre » (X, 1) quoique tous deux habillent leur force de justice. Surtout, il n'y a pas de justification de la part du cygne, mais une « plainte », qui est « ramage », chant et « doux parler ». Il ne plaide ni n'argumente : son seul chant met au jour la méprise, en le révélant pour *ce qu'il est*.

Comme le souligne Michel Jourde, il y a, en effet, simple méprise du côté du cuisinier, dont le désir initial est de mettre un oison « en soupe » et non un cygne² : renversant la formule proverbiale, le cuisinier « fait d'un cygne un oison »³. Dans la plainte du cygne, c'est la « primauté du dire sur le dit⁴ » qui est salvatrice, « le fait même de parler », à la condition paradoxale que « ne lui soit associ[é] aucune parole »⁵. La « voix des bêtes » entretiendrait donc des affinités particulières avec le « dire sans dit » de la plainte et serait propre à figurer un « différend⁶ » entre la voix et le discours. Ces observations permettent de caractériser

¹ On se souvient de la comparaison de Marc Fumaroli entre La Fontaine et le cygne : « au cœur du péril et de l'angoisse, il a su trouver dans sa gorge, comme le cygne de la fable, le “ramage” hardi et mélodieux qui pouvait le mieux, sans l'offenser, attendrir si possible la colère du monarque ». *Le Poète et le roi*, *op. cit.*, p. 65.

² Michel Jourde établit une comparaison entre « Le Cygne et le Cuisinier » et « Le Milan et le Rossignol » : « Dans la première fable, le cuisinier veut manger un oison et non un cygne, et, “ayant trop bu d'un coup”, il se trompe de volatile. Dans la seconde, le milan ne commet pas d'erreur : sa nature est de tirer profit de tout, de menacer sans nuance l'ensemble des espèces. À cette différence dans la nature de la menace, correspond bien sûr une différence dans la manière d'y faire face. Le cygne aura seulement besoin de détromper le cuisinier en lui montrant qu'il est un cygne et non un oison. Le rossignol a la partie plus difficile : faire savoir qui il est, ou isoler, comme la chauve-souris, un aspect de sa personnalité à mettre en avant, ne sauraient suffire ; il doit persuader. » Michel Jourde, « La voix des oiseaux et l'éloquence des hommes : sens et fonction des manifestations sonores de l'oiseau dans la littérature française des XVI^e et XVII^e siècles », thèse de doctorat sous la direction de M. Claude-Gilbert Dubois, Université de Bordeaux 3, 1998, p. 676.

³ Voir la définition de « cygne » dans le *Dictionnaire* de Trévoux : « On dit proverbialement, faire un cygne d'un oison, c'est-à-dire, louer quelque chose excessivement. »

⁴ Michel Jourde, « La voix des oiseaux et l'éloquence des hommes : sens et fonction des manifestations sonores de l'oiseau dans la littérature française des XVI^e et XVII^e siècles », *op. cit.*, p. 679.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibid.*, p. 62.

l'éloquence des hommes dans les *Fables*, comme le suppose Michel Jourde, mais aussi et plus précisément la plainte, comme objet qui ne serait pas pleinement rhétorique. On le voit, une certaine voix de l'innocence semble pouvoir se faire entendre dans les *Fables* dans le seul chant des animaux – dans le « ramage » non verbal du cygne. Gardons à l'esprit, à ce stade de notre enquête, ce registre d'énonciation si particulier où se déploie la plainte des innocents. Et continuons à tisser l'arrière-plan du cas Foucquet.

La justice supérieure de la grâce

Domaine de la justice et domaine du malheur ne se recouvrent pas. Quand il s'appuie sur ce dernier pour solliciter la grâce de Foucquet, Pellisson prend soin de préciser qu'il ne s'adresse plus à la justice du roi mais à sa clémence :

Jusqu'ici, Sire, je n'ai parlé qu'à la justice de V. M. Que cette justice même me permette maintenant de m'adresser à ses autres vertus, à sa bonté, à sa clémence, à sa sagesse. Si j'ai défendu M. Foucquet comme innocent, que je parle encore pour lui comme coupable, en faisant faire à V. M. certaines réflexions générales, mais importantes, qui le supposant même coupable demandent son salut et sa grâce à un Prince tel que V. M¹.

Le paradoxe qui consiste à parler « pour » Foucquet « comme coupable » doit frapper en persuadant que, de quelque côté qu'on la prenne, la défense de Foucquet ne peut manquer de porter. L'appel à la clémence substitue en effet à la question de l'innocence ou de la culpabilité celle du malheur – et sert de mesure à l'humanité de celui qui reçoit la plainte.

Pellisson implore ainsi régulièrement le roi et les juges de ne pas se montrer inhumains ou barbares, mais sensibles à une humanité commune qui devrait les inciter à la compassion. Il ne faut pas en conclure trop vite qu'il s'appuie sur une conception de l'humanité comme égalisatrice de toutes les conditions. Comme le rappellent Fanny Cosandey et Robert Descimon dans *L'Absolutisme en France* : « [A]u contraire de l'Église, la société d'Ancien Régime et la royauté française avaient du mal à concevoir des droits qui résulteraient de l'appartenance à la simple humanité² ». L'appel à la clémence s'adresse au roi en tant que chrétien. Et il est une épreuve politique :

¹ *Discours au Roi, par un de ses fidèles sujets, sur le procès de M. Foucquet, op. cit.*, p. 57.

² Fanny Cosandey et Robert Descimon, *L'Absolutisme en France : histoire et historiographie*, Paris, Seuil, 2002, p. 270.

Encore que ses accusations soient incessamment aux oreilles de V. M. et que ses défenses n'y soient qu'un moment, [...] je ne me rebute point, car je ne veux point douter auprès d'elle s'il est coupable. Mais je ne saurais douter s'il est malheureux. Je ne veux point savoir ce qu'on dira s'il est puni ; mais j'entends déjà avec espérance, avec joie, ce que tout le monde doit dire de V. M. si elle fait grâce¹.

Le malheur ne *prouve* pas l'innocence, mais sa reconnaissance se substitue à la justice, et la grâce à la punition. La symétrie est cependant imparfaite : c'est bien cette fois du roi que l'« on » dira quelque chose, et sur lui que rejailliront, ou plutôt que *rejailliraient*, les éloges ou le blâme, d'après la logique rhétorique de l'éloge conditionnel.

Pellisson en appelle ainsi à la pitié, celle du roi mais aussi la « pitié publique », qu'il présente comme déjà acquise mais dont il souligne surtout pathétiquement l'inutilité² tant que manque celle des « Juges et des Magistrats, et celle du Prince même ». Il est demandé, en somme, au roi d'être *moins juste*, paradoxe fondé sur le fait que les « Lois de Justice » émanent de lui, de même que la « sainte Loi de clémence », entre lesquelles Pellisson établit une nette hiérarchie en faveur de la dernière. Les lois, « toutes insensibles, toutes inexorables », se « réjouissent » d'être « fléchies » par la main du roi : c'est le passage contenant cette image frappante que l'éditeur de 1735 cite dans son introduction comme ayant particulièrement « ému » le monarque³.

Il peut sembler évident que la grâce, encore qualifiée de droit « régalien » sous la Cinquième République, outrepassse les jugements rendus par la justice. Elle se présente pourtant au XVII^e siècle à la fois comme ce qui échappe à la loi et comme la loi souveraine par excellence. Les droits des sujets, en régime absolutiste, étaient en effet « *juridiquement* fondés sur la grâce royale⁴ » et « pensés en forme de privilèges⁵ ». La demande de grâce est donc demande de justice supérieure, par laquelle le souverain deviendra ce qu'il est, pleinement souverain.

¹ *Discours au Roi, par un de ses fidèles sujets, sur le procès de M. Fouquet, op. cit.*, p. 193-194.

² Une « pitié qui redouble nos maux, ou du moins nos larmes en les consolant ; pitié douce, mais inutile ». *Ibid.*, p. 176.

³ Voir la préface de l'éditeur des *Œuvres diverses* : « Le Roi lut ces mêmes défenses, il admira les talents, la fermeté, la reconnaissance de M. Pellisson. Il en fut touché, mais il fut ému surtout à ce bel endroit où en s'adressant au Roi lui-même, M.P. dit : "il n'est pas jusqu'aux lois, Sire, qui toutes insensibles, toutes inexorables qu'elles sont de leur nature, ne (xxxiv) se réjouissent, lorsque ne pouvant se fléchir elles-mêmes, elles se laissent fléchir par une main plus puissante, telle que la main de Votre Majesté, en faveur des hommes dont elles cherchent toujours le salut, lors même qu'elles semblent demander leur ruine. Le plus sage, le plus juste même des Rois crie encore à V.M. comme à tous les Rois de la terre : ne soyez point si justes..." » *Op. cit.*, p. xxxiii-xxxiv.

⁴ Fanny Cosandey et Robert Descimon, *L'Absolutisme en France : histoire et historiographie, op. cit.*, p. 269. Nous soulignons.

⁵ *Ibid.*, p. 270.

Les *Défenses* de Pellisson s'achèvent sur deux figures d'innocents persécutés, l'une païenne et l'autre chrétienne, convoquées pour justifier le fait que Foucquet refuse de répondre à ses juges et défendre l'idée qu'il ne doit pas pour autant être jugé « en muet et en contumace ». Il s'agit de Socrate, figure tutélaire des *Fables*, qui n'a pas fui ses juges car il s'agissait de « ses Juges naturels et compétents », qui lui « avaient fait son procès suivant les formes et les lois de l'État »¹, et du Christ, qui « résolut de se laisser condamner sans répondre² », les « formes judiciaires » de son procès n'étant pas respectées. Pellisson conclut sa démonstration par ces mots :

Ferais-je bien de parler, ou de me taire ? Feraient-on bien de me traiter en muet et en contumace ? Non sans doute. Je ne ferai donc point à autrui, ce que je trouverais si mauvais, si on me le faisait à moi-même³.

Pellisson fait parler le surintendant dans une prosopopée. Sa péroraison ne met pas en jeu l'innocence ou la culpabilité de l'accusé, encore moins un éventuel indicible, mais les formes de la justice, « maîtresses absolues » des juges qui « distinguent seules l'autorité de l'attentat, et la punition d'avec l'homicide »⁴. Parler ou se taire, c'est répondre ou ne pas répondre à l'interpellation d'un dispositif injuste, à partir duquel l'arrêt rendu par la justice elle-même ne pourra que laisser subsister un tort. Les termes de la péroraison de Pellisson, et non sa « morale » assez plate (« Je ne ferai donc point à autrui »), rappellent la morale que La Fontaine donnera à la fable de « L'Homme et la Couleuvre » : « Parler de loin ; ou bien se taire » (v. 90). Cette fable, d'après Sophie Houdard et Hélène Merlin, interroge précisément ce qu'il en est du fait même de répondre, de « parler » ou de « se taire », soit d'être interpellé et pris dans un discours juridique et d'y enchaîner son propre discours⁵.

¹ *Considérations sommaires sur le procès de M. Foucquet, op. cit.*, p. 61.

² *Ibid.*, p. 62.

³ *Ibid.*, p. 67-68.

⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁵ Voir Sophie Houdard et Hélène Merlin, « Quand la force est sujette à dispute », *Poétique*, n°53, 1983, p. 48-59. Nous revenons plus précisément sur cette fable et sur cet article dans les chapitres 12 et 13 de la partie IV de ce travail.

5.2 – Paul Pellisson, de la défense à la plainte

En même temps puis après qu’il a achevé la rédaction de ses discours de défense, Paul Pellisson « fait sa plainte¹ » en poète, pour Foucquet et pour lui-même. En poète, c’est-à-dire en vers mais également en prose, offrant ses services au roi *en tant que* poète. Michèle Rosellini a toutefois souligné l’absence de plainte, et même la gaieté de cette poésie depuis la prison :

Ce qui peut nous surprendre dans cette forme de poésie, c’est son peu d’intensité subjective, son manque de « lyrisme » au sens qu’a donné la modernité à ce terme : la plainte sur soi y est quasi absente, relayée par l’aimable raillerie et l’autodérision. Ce n’est pas non plus, comme l’on pourrait l’attendre d’un poète persécuté, une poésie de résistance au pouvoir, mais une poésie de négociation avec le pouvoir².

Pellisson ne se plaint pas et ne porte pas plainte. Michèle Rosellini compare cette impassibilité à la « passibilité » qu’elle observe dans la poésie carcérale de Théophile de Viau et explique cette différence par la « position du lettré³ » sous le régime absolutiste de Louis XIV : la poésie de Pellisson est bien une poésie carcérale, pas par son lyrisme ou sa résistance au pouvoir, mais au contraire par le ton enjoué dont elle doit faire le choix pour négocier avec lui.

Les poèmes de prison de Pellisson ne sont pourtant pas exempts de plaintes et font régulièrement le choix de l’élégiaque. Ils se présentent à plusieurs reprises comme des placets adressés au roi, statut pragmatique que leur donnera très largement la critique et qui leur permettra paradoxalement d’être encore transmis au fil des siècles comme poésie. L’opposition que nous avons tracée entre rhétorique et élégie incite pourtant à inverser la perspective et à considérer ces poèmes, non comme des placets en forme de poésie – demandes qui se pareraient des ornements de la poésie –, mais comme des poèmes *en forme de placet*. Ce retournement ne fait pas une petite différence, puisqu’il pose à nouveaux frais les questions de la « scène de destination » et de la visée de ces textes.

Michèle Rosellini a rétabli la chronologie de ces textes pour les arracher à la « fonction apologétique » que leur avait donnée l’éditeur des *Œuvres diverses* de Pellisson au XVIII^e siècle⁴. Elle distingue une première période, durant laquelle Pellisson mettrait sa plume

¹ Paul Pellisson, *Requête à la Postérité*, dans *Œuvres diverses*, *op. cit.*, p. 202.

² Michèle Rosellini, « Pourquoi écrire des poèmes en prison ? Le cas de Paul Pellisson à la Bastille », art. cit., p. 12.

³ *Ibidem*.

⁴ L’article de Michèle Rosellini permet d’établir la chronologie suivante : en décembre 1661, Pellisson est incarcéré à la Bastille ; Foucquet y est transféré début mars 1662. De son arrivée à la Bastille jusqu’au printemps 1663, le régime carcéral qui est imposé à Pellisson est relativement clément. Il rédige alors ses lettres pour Madeleine de Scudéry ainsi que des mémoires au roi pour l’éclairer sur les activités de Foucquet. Ces *Défenses*

au service des « devoirs de l'amitié, privée et publique¹ ». Pendant le temps du procès, il écrit une élégie *Sur la disgrâce de M. Fouquet*, ainsi qu'un long poème épique, *Eurymédon*, composé à la Bastille, en l'honneur de Madeleine de Scudéry. Une seconde période voit ses écrits se consacrer à l'« impératif du service du roi² ». Après l'instruction de Fouquet, ses conditions de détention se dégradent et il se plaint pour lui-même. Sont écrits durant cette période la *Requête à la Postérité*, poème dans lequel Pellisson demande au roi, par le biais de « Nosseigneurs de la postérité », de lui rendre « Liberté, joie, honneur, repos et bien », des stances *Sur la mort d'une pigeonne qu'aimait Sapho, et qu'elle avait nommée Mignonne* et un *Placet au Roi* dit « de la pigeonne morte », qui s'intègrent dans les cycles poétiques des Samedis de Madeleine de Scudéry³.

Plaindre et se plaindre en poète

Dans une lettre qu'elle adresse à l'abbé Boisot après la mort de Pellisson, Scudéry trace une ligne de partage entre les discours de Pellisson et son élégie pour Fouquet : « L'Élégie est touchante et généreuse, mais le Discours au Roi est un chef-d'œuvre plein d'esprit, de jugement, de magnanimité et d'éloquence⁴ ». Les termes pour juger de ces deux œuvres correspondent aux attendus des genres auxquels elles appartiennent, et invitent à respecter la hiérarchie en faveur de la rhétorique. L'adjectif « généreuse », qui dit la noblesse et la grandeur d'âme, rehausse pourtant la dignité de l'élégie, en soulignant la dignité de celui qui l'a écrite : le jugement est bien toujours à la fois esthétique et éthique, et Pellisson n'aura pas demandé trop « basement » pour le surintendant, même dans un petit genre poétique et plaintif. Mais, pour reprendre les distinctions établies par la critique entre les différentes élégies de La Fontaine : l'élégie de Pellisson pour le surintendant est-elle vraiment *élégiaque* ?

Dans l'élégie *Sur la disgrâce de M. Fouquet*, le poète s'adresse aux muses afin qu'elles parlent au roi en faveur d'Oronte. Il s'adresse ensuite directement au monarque en lui faisant

son imprimées clandestinement et circulent dans le public début 1662. C'est également à cette période qu'il écrit des poèmes pour toucher le roi, dont son élégie *Sur la disgrâce de M. Fouquet*. En avril 1663, l'instruction de Fouquet étant achevée, Pellisson n'a plus ni plaidoyer ni placet à écrire pour la défense de l'ex-surintendant. De témoin, il devient prisonnier du roi. Sa situation d'incarcération se dégrade. Dans les œuvres qu'il produit, Pellisson intervient désormais pour lui-même. C'est de cette période que l'on peut dater, entre autres, sa *Requête à la Postérité*, les poèmes appartenant au « cycle de la Pigeonne » et sa « Lettres des libertés ». Voir ci-après.

¹ Michèle Rosellini, « Pourquoi écrire des poèmes en prison ? Le cas de Paul Pellisson à la Bastille », art. cit., p. 4.
² *Ibidem*.

³ Madeleine de Scudéry reçoit le samedi, réunion mondaine bientôt nommée le « Samedi ». Voir l'introduction d'Alain Niderst, Delphine Denis et Myriam Maître à leur édition des *Chroniques du Samedi, suivies de pièces diverses (1653-1654)*, Paris, Honoré Champion, 2002.

⁴ *Mademoiselle de Scudéry : sa vie et sa correspondance avec un choix de ses poésies*, Rathery et Boutron (éd.), Paris, Léon Techener, 1873, p. 367.

considérer le point de vue de la postérité, c'est-à-dire en lui présentant le beau portrait d'un roi clément et en soumettant ce portrait à la condition qu'il se montre tel vis-à-vis de Fouquet. Comme dans l'*Élégie pour M. F.* de La Fontaine, la description de la chute du surintendant emprunte à un motif tragique, et « l'allégorisation de la scène judiciaire¹ » qui marque le passage du discours à la poésie « euphémise² » les enjeux politiques de la situation. Mais le poème de Pellisson et celui de La Fontaine n'accordent pas la même part à la plainte déplorative et ne sont pas, en somme, également élégiaques.

La hauteur de ton de *Sur la disgrâce de M. Fouquet*, soutenue par la longueur du poème, est, en effet, incomparable avec l'*Élégie pour M. F.* S'il s'agit bien pour la première de « toucher³ » le roi en donnant un « portrait émouvant de l'accusé⁴ », c'est l'*éloge* de Fouquet qui domine, dans lequel ce dernier est dépeint en héros plus qu'humain. Noblesse, éclat, générosité – d'après le terme dont Scudéry qualifie le poème – plaident en faveur du surintendant. Comme Dieu, donné peu après en exemple au roi pour sa miséricorde, Fouquet est loué comme très miséricordieux. Alors que l'Oronte de La Fontaine se trouve comme justifié de son ambition par l'*hybris* commun aux hommes de cour, celui de Pellisson, au-dessus des « avars mortels », ne se voit précisément pas élever « d'autels » car il dédaigne les richesses. Ce dernier, enfin, aspire légitimement à « l'immortalité », et le poème s'achève sur la place réservée à son nom au « Temple de mémoire⁵ ».

En somme, quoique l'*élégie Sur la disgrâce de M. Fouquet* présente Fouquet en malheureux et en sujet fidèle et soumis au monarque⁶, c'est bien pour le surintendant dans tout l'éclat de sa gloire qu'elle réclame la clémence. Et, quand le poète s'y exprime à la première personne, ce n'est pas pour déplorer personnellement la perte de Fouquet, mais pour se proposer en poète et historiographe de Louis XIV⁷.

Cette hauteur de ton avec laquelle Pellisson plaide la cause de l'illustre prisonnier qu'est Fouquet contraste avec le style, ou plutôt les styles, qu'il emploie quand il réclame pour lui-même et se plaint de son propre sort, comme dans la *Requête à la Postérité*. Le titre du poème ne désigne pas son genre mais son statut pragmatique : une requête est une « demande qu'on

¹ Michèle Rosellini, « Pourquoi écrire des poèmes en prison ? Le cas de Paul Pellisson à la Bastille », art. cit., p. 4.

² *Ibid.*, p. 5.

³ *Ibid.*, p. 4.

⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁵ « Son nom environné d'un beau rayon de gloire / Conservera sa place au Temple de mémoire. »

⁶ « S'il a pu vous déplaire, Oronte est trop coupable. »

⁷ « Si je puis quelque jour, charmé de vos merveilles / Montrant à l'Univers, après de longues veilles, / Ce que peut un esprit nourri dans les beaux arts, / Égaler votre histoire à celle des Césars : / Ne me dérobez point ce beau trait de clémence ».

fait en justice » et plus généralement une « simple prière, demande et sollicitation »¹. La *Requête* est la plainte d'un homme qui n'est « plus que » le prisonnier du roi et qui s'adresse de manière détournée à ce dernier, en incitant les poètes de la postérité à le priver de sa renommée posthume s'il ne lui accorde par sa clémence. Le poème construit donc une scène judiciaire en s'appuyant sur le lieu commun de la postérité comme « véritable Chambre de Justice² ». Le poète s'y adresse aux « Seigneurs de la postérité » et leur expose un cas, esquisant un tableau pathétique de la situation du prisonnier :

Paul Pellisson dans une prison noire,
Manquant de tout, même d'une écritoire,
Comme il le peut, en son entendement
Vous fait sa plainte, et remontre humblement,
Qu'il a procès contre un Roi magnanime
Qui fut toujours l'objet de son estime. (v. 3-8)

« Paul Pellisson » est dissocié du sujet lyrique qui se plaint. L'incidente « Comme il le peut » décrit une parole difficile, empêchée, expliquée ici par les conditions de détention de Pellisson, qui ne lui permettent pas d'écrire (« Manquant de tout, même d'une écritoire »). Mais la question est plus généralement de savoir comment Pellisson *peut* se plaindre en poète au roi. Une première réponse est apportée plus loin par le vers « Il ne veut pas mettre en longue oraison / Les longs ennuis de la dure prison », qui revient à dire que Pellisson ne peut se plaindre qu'en ne se plaignant *pas*. Si le vers fonctionne comme une prétérition, en suggérant les souffrances du prisonnier, il signale surtout qu'un long poème plaintif court le risque d'être importun et de se transformer lui-même en « long ennui » pour celui qu'il sollicite.

Or, dans cette scène d'interlocution complexe, ce n'est pas « Paul Pellisson » qui se plaint. Le sujet lyrique est l'avocat d'un procès poétique, qui commence d'ailleurs par rappeler qu'en se mettant au service de Fouquet, Pellisson a travaillé pour le roi, se détournant pour ce faire de son métier de poète, et que ce sont à présent des « gens du Roi » qui le « diffame[nt] » en l'accusant de « rapine ». Le ton est accusateur et les accusations plutôt précises. Mais ce ton change quand le poème se tourne vers le roi, à qui il est bien demandé de rendre justice, sous peine qu'une autre justice ne s'applique à lui – mais une justice *poétique* cette fois :

¹ D'après les définitions que Furetière donne de « requête ».

² Paul Pellisson, *Seconde défense de Monsieur Fouquet*, dans *Œuvres diverses*, op. cit., p. 168.

Quant à Louis l'ornement de son âge ;
 Si dans six mois, un an, ou davantage,
 Il ne lui rend, sans y manquer en rien,
 Liberté, joie, honneur, repos, et bien ;
 75 Quoiqu'à la gloire il ait droit de prétendre,
 Plus qu'un César, et plus qu'un Alexandre ;
 Ce nonobstant, pour sa punition,
 Le déclarant égal à Scipion,
 À cet effet, d'ôter de son histoire,
 80 Sans que jamais il en soit fait mémoire,
 Quatre vertus, six grandes actions,
 Douze combats, soixante pensions,
 Faire défense aux échos du Parnasse
 De le nommer le plus grand de sa race ;
 85 À tous faiseurs de chants nobles et hauts,
 À tous Ronsards, Malherbes, et Bertauts,
 À tous faisans galantes écritures,
 À tous Marots, Brodeaux, Mellins, Voitures,
 À tous Arnauds, Sarasins, Pellissons,
 90 D'à l'avenir dans leurs doctes chansons,
 Passé mille ans, faire aucun sacrifice
 À son grand nom ; et vous ferez justice.

Si le roi ne rend pas justice à Pellisson, les « échos du Parnasse », c'est-à-dire les poètes, ne rendront pas justice à sa mémoire et soustrairont ses éloges à la postérité. On retrouve la logique de l'éloge conditionnel et de ce que Louis Marin, dans *Le Portrait du roi*¹, a décrit des rapports entre pouvoirs de la représentation et représentations du pouvoir : le poète dépend du roi, mais le roi dépend aussi du poète, car il ne peut se passer des arts de la représentation pour asseoir sa domination symbolique. Ce genre de menace se présente bien comme une négociation avec un tel besoin et désir du pouvoir.

La menace, cependant, prend la forme d'un arrêt de justice burlesque. Le roi devient le débiteur de Pellisson dans une affaire aux allures pécuniaires : il doit tout « rendre » « sans y manquer de rien ». Sa « punition », s'il ne le fait pas, s'énonce dans les termes d'une soustraction comptable (« Quatre vertus, six grandes actions ») qui ne peut être prise au sérieux. Le poème parodie le langage de la justice (« Ce nonobstant », « À cet effet ») jusque dans sa recherche de précision. Il désigne lui-même son style et le degré d'adhésion qu'il réclame de

¹ Louis Marin, *Le Portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981.

son lecteur : Pellisson inscrit en effet son nom dans la lignée poétique des « galantes écritures », dont Marot apparaît comme l'initiateur, et qui se distingue des « faiseurs de chants nobles et hauts ». C'est dire que le poète fait le choix d'un style hostile au pathétique et à la plainte, conformément à ce que le XVII^e siècle retient de la poésie de Marot.

Déterminer si ce style plaisant interdit de prendre au sérieux la plainte qui s'énonce ou s'il est le seul biais par lequel peut malgré tout se dire que le roi a ôté à Pellisson « Liberté, joie, honneur, repos et bien » apparaît comme un faux problème. La *Requête* ne vise pas à susciter la compassion et ne s'adresse pas directement au roi : l'adresse à la postérité et l'énumération de poètes qui, sous la forme d'antonomases (« À tous Ronsards, Malherbes, et Bertauts »), se dissocient de leurs seules existences biographiques pour incarner des styles destinés à se perpétuer, en détermine une réception d'emblée poétique. Le nom de « Paul Pellisson » se fond dans celui des « Pellissons » et devient le nom d'une pratique poétique et d'un style. Son temps touche à la fois au passé et à la postérité et fait de lui un poète déjà « classique », aux côtés de poètes morts et vivant¹.

Le « cycle de la Pigeonne » : le choix de la faiblesse

À deux reprises, Pellisson fait plaindre son sort et plaider sa cause par le biais d'une pigeonne. Ces deux poèmes font partie du « cycle de la Pigeonne », le dernier et le plus élégiaque des cycles poétiques sur des oiseaux des Samedis de Scudéry², poésie « à demi-collecti[ve]³ » du cercle qui se réunissait dans le Salon de Scudéry. Le « cycle de la Pigeonne » offre un tombeau poétique à la pigeonne de Sapho, Mignonne, tuée par son petit chien.

En 1873, Rathery et Boutron, éditeurs de *Mademoiselle de Scudéry : sa vie et sa correspondance avec un choix de ses poésies*, demandent au lecteur l'indulgence pour une poésie « de colombier et de volière » jugée légère, en alléguant son rôle dans la libération de Pellisson :

Pour être indulgent à ces vers, ainsi qu'à la plupart de ceux qui faisaient les délices de la société du Samedi, il faut se rappeler que ces fadeurs et ces puérités servaient d'organe à d'innocentes amitiés et parfois aux plus nobles sentiments. Ainsi ces interminables vers sur la fauvette, le roitelet, le pinçon, toute cette poésie de colombier et de volière qui met notre

¹ À l'époque de la rédaction de la *Requête*, tous sont morts sauf Arnaud d'Andilly.

² Le plus connu de ces cycles poétiques est le « cycle de la Fauvette ».

³ Elisa Biancardi, « De Madeleine de Scudéry à madame d'Aulnoy : esthétique galante et merveilleux », dans *Madeleine de Scudéry : une femme de lettres au XVII^e siècle*, Delphine Denis et Anne-Élisabeth Spica (dir.), Arras, Artois Presses Université, 2002, p. 6.

patience à une si rude épreuve en parcourant le recueil de la Suze et de Pellisson, trouvent presque grâce à nos yeux, quand nous savons que c'est sur un Placet en vers, présenté au Roi par Pellisson au nom de la pigeonne de Sapho, que celui-ci obtint enfin sa liberté¹.

La poésie des Samedis risque d'impatienter le lecteur de la fin du XIX^e siècle par son manque d'intensité lyrique et la gratuité de ces jeux. On retrouvera ce jugement chez Flaubert à propos de l'élégiaque Lamartine². Il s'agit donc d'une poésie dont la publication et la transmission en tant que poésie nécessitent d'être *justifiées*, en l'occurrence en faisant remplir au *Placet* en vers « de la pigeonne morte » le rôle d'un placet en prose « sérieux » : celui d'avoir convaincu le roi, à qui le placet aurait été « présenté », de rendre sa liberté à Pellisson.

La situation de Pellisson quand il écrit ces poèmes et leur adresse explicite au roi justifient qu'ils se soient transmis comme des placets « présenté[s] » à ce dernier depuis, au moins, les *Œuvres diverses* du XVIII^e siècle³. Mais avant de revenir sur la visée propre de ces poèmes, il faut souligner le fait que l'on se trouve, si l'on suit la logique des justifications données à cette poésie par la critique, face à des plaintes poétiques dont la réussite tiendrait au fait qu'elles ne puissent pas toucher, et dont la transmission ne serait possible qu'au prix du rappel de distances multiples avec elles. Les cycles poétiques des Samedis faisant parler des animaux, à l'époque même de la rédaction des *Fables*, ont par exemple suscité cette défense d'Alain Niderst en 1976 : « Il est bien ridicule de railler les métaphores et les paraboles de la poésie qui naquit autour de Sapho et de Pellisson ; ce n'était là que badinage, humour⁴ ». Il faudrait donc se garder de chercher ici la réalisation du « pari » propre à l'élégiaque :

Le trait dominant de toute cette génération, telle qu'elle s'exprime dans la poésie, c'est une sorte de détachement vis-à-vis des sentiments, des thèmes et même de la forme, une sorte de raillerie, de *distançiation*, pourrions-nous dire, presque permanentes⁵...

On trouve bien les traits décrits par Michèle Rosellini à propos de la poésie carcérale de Pellisson : la raillerie et le détachement, en l'occurrence vis-à-vis de ses propres souffrances de prisonnier, qu'elle lie au contexte absolutiste.

¹ *Mademoiselle de Scudéry : sa vie et sa correspondance avec un choix de ses poésies*, Rathery et Boutron (éd.), *op. cit.*, p. 78.

² Voir : partie III, chapitre 7 de ce travail.

³ À propos du *Placet au roi*, l'éditeur des *Œuvres diverses* de Pellisson précise que « M. Pellisson étant à la Bastille fit présenter ce Placet au nom de la Pigeonne de Sapho. » *Placet au roi*, *Œuvres diverses*, *op. cit.*, p. 147. Nous soulignons.

⁴ Dans *Madeleine de Scudéry, Paul Pellisson et leur monde*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, p. 108-109.

⁵ *Ibid.*, p. 109.

En 1995, Elisa Biancardi propose le même type de « réhabilitation » nuancée qu'Alain Niderst de poèmes « plutôt fades¹ » mais non pas sans valeur, notamment « pour leur indéniable valeur documentaire² », par exemple quant au goût de la personnification animale qui les caractérise, qui sera le trait distinctif des *Fables*. Pour juger ces poèmes avec justice, il faut, selon elle, commencer par reconnaître qu'ils ne visent pas à faire *sentir* quelque chose mais, au contraire, à « répondre au besoin de dédramatiser, et de mieux maîtriser, par distanciation, les difficultés d'une existence souvent problématique malgré tout³ ». Alain Niderst alléguait aussi la « distanciation », dans une acception presque brechtienne, comme distance prise par rapport à une représentation qui se donne comme représentation. Dans un autre article, les « petits êtres humanisés de ces cycles » apparaissent « souvent comme le truchement dont [les habitués du cercle scudérien] se servent pour exprimer allusivement, par des voies détournées, leurs sentiments et leurs inquiétudes les plus authentiques⁴ ». Elisa Biancardi donne en exemple de l'expression d'un « désir matériel » par le biais de cette poésie Pellisson demandant au roi une « réduction de sa peine » dans le « cycle de la Pigeonne »⁵.

Ce qui est d'abord présenté comme les limites de cette poésie, voire une *limitation* de la poésie elle-même, devient condition de sa réussite propre. Cette poésie apparaît comme difficile voire impossible à penser hors de son contexte de production et d'une socialité « d'époque » sur lesquels elle offre des connaissances d'ordre historique et sociologique. L'économie affective de la génération poétique des Samedis est décrite comme hostile au pathétique, la valeur de sa poésie est de ne pas se donner de valeur, c'est-à-dire de ne pas se prendre au sérieux, les affects qui s'y expriment doivent s'évaluer depuis leur atténuation manifeste. Il s'agit donc d'une poésie dont la plainte serait absente ou, pour le dire autrement, à déduire de son absence. L'élégiaque, dans sa légèreté, sa petitesse, son humilité assumée, n'y serait pas *vraiment* destiné à toucher.

Sur la mort d'une pigeonne se présente comme une ballade au refrain élégiaque : « Pleurez l'aimable Pigeonne ». Le poème réunit tous les signes d'une élégie, dans la visée qu'il se donne comme dans son style. Il s'agit en effet d'une invitation à pleurer la pigeonne de

¹ Elisa Biancardi, « Madeleine de Scudéry et son cercle : spécificité socioculturelle et créativité littéraire », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n°43, 1995, p. 423.

² *Ibid.*, p. 426.

³ *Ibid.*, p. 427.

⁴ Elisa Biancardi, « De Madeleine de Scudéry à madame d'Aulnoy : esthétique galante et merveilleux », art. cit., p. 6.

⁵ « Tout, même les désirs de liberté matérielle, au besoin : vers 1665, à l'époque de son emprisonnement à la suite de l'affaire Fouquet, Pellisson se servit du *cycle de la Pigeonne* pour demander au roi une réduction de sa peine ». *Ibid.*, p. 17.

Sapho, relayée par les figures de Sapho elle-même, de poètes galants, de la fauvette des Samedis et de l'allégorie de la Tendresse. Adressé aux « Amours », le poème fait explicitement le choix d'un « tendre discours », de « doux accents » plutôt que de la hauteur d'une oraison funèbre. *L'Élégie pour M. F.* s'ouvre sur une telle invitation à pleurer.

Après son apothéose, la pigeonne ne se laisse pas éblouir par son nouvel éclat mais demeure fidèle au lien tendre qui l'unit à Sapho. Une prosopopée lui donne la parole pour se plaindre. Le poète s'adresse alors à l'oiseau :

Pigeonne console-toi.
Un Roi, mais le plus grand Roi
Qu'on puisse ou chérir, ou craindre,
Apollon s'en est vanté,
Louant ta fidélité
Trouvera ton sort à plaindre.

Le roi, ou une figure de roi, est indirectement interpellé par le poème, qui aspire à ce qu'il plaigne la pigeonne. La mention de la fidélité de l'oiseau suscite alors l'apparition de « jeunes Héros » briguant les mêmes louanges que la pigeonne, supports de strophes héroïques opposant troupes françaises et ottomanes. Cette rupture de ton est soulignée par le poète lui-même :

Muse, tu voles trop haut ;
Ce n'est pas là ce qu'il faut.
J'aime l'ardeur qui te presse ;
Je voudrais t'y convier.
Mais qui te fait oublier
Ta Pigeonne et sa faiblesse ?

En vain tu chéris mon Roi,
Le Laurier n'est pas pour toi.
C'est assez d'être galante ;
Et qu'après nos tristes jours
On dise : pleurez, Amours,
Pleurez l'amoureux Acante.

L'envolée héroïque qui conviendra au futur historiographe du roi est un oubli du « faibl[e] » objet de l'affliction à laquelle en appelle le poème. En rappelant sa muse à moins d'« ardeur »,

le poète met en scène son style comme un « reflux de l'élan épique¹ », définition que Jean-Michel Maulpoix donne de l'élégie, et son choix de la « faiblesse » : « C'est assez d'être galante ». Ces deux dernières strophes marquent enfin la première apparition d'un « je » dans le poème (« J'aime l'ardeur qui te presse ») puis d'un « nous » (« Et qu'après nos tristes jours »), qui en prépare la chute élégiaque : dans le refrain qui fait retour, « l'amoureux Acante », nom de Parnasse de Pellisson, se substitue à la pigeonne. Le poème ne dit rien de l'incarcération de Pellisson mais, adressé à l'amie, il tire sa dimension pathétique de la connaissance de ce contexte.

Sur la mort d'une pigeonne se caractérise par la multiplication des figures auxquelles s'identifie le sujet poétique. Qu'Acante soit qualifié d'« amoureux » paraît déterminé par le choix du style élégiaque. Mais ce n'est pas Acante qui parle directement : le sujet poétique s'adresse à et parle de la pigeonne morte, sa muse, et d'Acante, qu'il est et n'est pas à la fois. On peut par exemple comprendre que la « fidélité » de la pigeonne au roi est affirmation de la fidélité du poète lui-même. À cet égard, le trait le plus marquant du poème est le choix de donner à pleurer, mais aussi de faire parler une pigeonne morte, et, par conséquent, d'en faire indirectement et directement, le temps d'une prosopopée, la voix du sujet poétique. En substituant à la pigeonne Acante, dans le dernier vers du poème, le poète invite à le pleurer comme s'il était déjà mort.

Le *Placet au Roi* est un poème qui prend en charge une plainte de la pigeonne morte adressée au roi. Il est composé en heptasyllabes, vers réputé humble que La Fontaine emploiera, par exemple, dans « La Cigale et la Fourmi » (I, 1). C'est ce poème, désigné, comme la *Requête*, par son statut pragmatique, qui, présenté au roi, aurait contribué à la libération de Pellisson. Or, plus qu'un placet en forme de poème, il se présente plutôt comme un art poétique d'une poésie en forme de placet :

Sire, une pauvre Pigeonne,
Innocente, franche, et bonne,
Attend pour le moins de vous
Ce qu'obtiennent les Filous,
Quelque moment d'audience ;
Non pour demander vengeance.
Soumise aux ordres du Ciel,
Elle voit d'un cœur sans fiel

5

¹ Jean-Michel Maulpoix, *Une histoire de l'élégie*, op. cit., p. 90.

Le Jaloux, de qui l'envie
10 A su la priver de vie.
Elle ne vient point aussi,
D'un ambitieux souci,
Charmer toutes les oreilles
Du grand bruit de vos merveilles.
15 Un Cygne au bord du tombeau
N'a pas le chant assez beau ;
Et s'il voulait l'entreprendre,
Serait contraint de se rendre.
En un mot, Prince charmant,
20 On lui fait un monument.
Mais on est en grande attente
D'un homme qu'on nomme Acante ;
D'un homme à plusieurs métiers :
Très connu des Financiers,
25 Et très connu des Poètes,
Qui fait parler les Fauvettes ;
Qui peut l'immortaliser,
Qui peut, c'est beaucoup oser,
Je ne sais s'il le faut croire,
30 Ajouter à votre gloire.
On sait qu'il est détenu.
Jusqu'à ce qu'il soit venu,
Elle erre sans sépulture ;
Et de son petit murmure,
35 Pleine de témérité,
Trouble votre Majesté.
Sire, rendez-le, de grâce,
Aux vœux de tout le Parnasse.
Tout le règne des Oiseaux
40 En fera des chants nouveaux.
Cygnes, Rossignols, Fauvettes,
Dans leurs peines plus secrètes,
Après un si bon succès,
Vous donneront leurs placets.
45 Chantant jusque sous le Pôle
Cette agréable parole :
Aimons-le d'un cœur soumis.
Malheur à ses ennemis.

Les plus fiers oiseaux de proie,
 Moitié crainte, moitié joie,
 Aux placets auront recours.
 Même avant fort peu de jours,
 Nous y verrons venir, Sire,
 Jusqu'à l'Aigle de l'Empire.

Le *Placet* s'adresse cette fois directement au roi (« Sire ») mais de si bas et par le biais d'une énonciation si évidemment poétique – celle d'une pigeonne et d'une pigeonne morte –, qu'on peut de nouveau douter qu'il se soit agi d'un simple placet recouvert du « voile » de la poésie et ayant pour ambition d'agir directement sur une délibération royale.

Le poème suit le même parcours que *Sur la mort d'une pigeonne*, du sort de la « pauvre » pigeonne à celui d'Acante-Pellisson. Pour s'assurer l'« audience » de celui à qui il s'adresse, il commence par envisager et écarter autant de motifs de plainte importuns, preuve que les placets risquent fort d'importuner le roi : le *Placet* n'aura pas pour but de « demander vengeance » contre le petit chien de Sapho, ni de « Charmer toutes les oreilles » par ambition : ni requête judiciaire, ni vaine flatterie. L'éloge du roi est bien là, cependant, dans la mention du chant du cygne mourant qui ne peut rendre raison des « merveilles » accomplies. L'expression « En un mot », qui succède à ces diverses précautions, prouve enfin que le bon placet a le souci d'épargner le temps du roi.

Mais ni la pigeonne ni Acante ne plaident leur cause directement. Ce qui commence sous la forme d'une énonciation à la troisième personne devient, au vers 20 (« On lui fait un monument »), la demande d'un « on » : « On lui fait un monument », « on » attend le retour d'Acante, « On sait qu'il est détenu » et son retour répondrait aux « vœux de tout le Parnasse ». Ce « on » se présente donc comme le porte-parole du Parnasse porteur d'un désir de poésie, et programme une réception poétique du *Placet*. Le portrait qui est fait d'Acante rappelle qu'il a pratiqué « plusieurs métiers », notamment dans la proximité de « Financiers », mais s'oriente rapidement vers sa seule identité de poète. Acante est celui qui « fait parler les Fauvettes » dans la poésie des Samedis, qui pourrait « immortaliser » la pigeonne, mais aussi « ajouter à [la] gloire » du roi. Sa seule intervention à la première personne (« Je ne sais s'il le faut croire ») vient ajouter à l'éloge de ce dernier.

Le poème entend donc souligner le fait que ce n'est pas pour ses compétences publiques qu'Acante est attendu, comme secrétaire de l'ancien surintendant des Finances, mais en tant qu'il se nomme « Acante » : en tant que poète. Les « chants nouveaux » des oiseaux, images des poètes, dont il menaçait de priver le roi dans la *Requête*, seront la contrepartie de sa

libération. Plus précisément, les « Cygnes, Rossignols, Fauvettes », tous oiseaux aux chants réputés mélodieux, donneront au roi, « [d]ans leurs peines plus secrètes », des placets. Même les oiseaux de proie, c'est-à-dire les ennemis du royaume, se trouveront en position de *supplier* le roi. Le *Placet* s'achève donc sur l'éloge du roi en tant qu'il reçoit et entend les plaintes de ses sujets, ou plutôt leurs plaintes poétiques.

Car qui sont les « Filous » (v. 3) dont les plaintes, d'après la « pauvre Pigeonne » du *Placet au Roi*, ont su retenir l'attention du roi ? Il s'agit des protagonistes d'un cycle poétique datant également de 1664 que Rathery et Boutron désignent sous le nom d'« *Affaire des voleurs* »¹. Ce cycle rassemble des pièces poétiques comme la *Requête* ou *Placet des Amans contre les Filous* et la *Réponse des Filous à la Requête des Amans* de Scudéry, toutes deux adressées au roi. Dans la première, les amants demandent que la justice du roi s'exerce sur les voleurs qui rendent périlleuses les visites à leurs maîtresses, dans la seconde, les voleurs réclament auprès du roi contre la lâcheté des amants du temps :

Requête ou Placet des Amans contre les Filous

Prince, le plus aimable, et le plus grand des Rois,
Nous venons implorer le secours de vos lois :
Tout l'état amoureux vous adresse ses plaintes ;
Vous seul pouvez calmer nos soucis et nos craintes,
Vous seul pouvez nous faire un sort qui soit plus doux,
L'amour même ne peut nous rendre heureux sans vous².

Réponse des Filous à la Requête des Amans

Prince, dont le seul nom fait trembler tous les Rois,
Suspendez un moment la rigueur de vos lois ;
Souffrez que les voleurs vous demandent justice
Contre de faux amans tout remplis d'artifice³ [...]

¹ *Mademoiselle de Scudéry : sa vie et sa correspondance avec un choix de ses poésies, op. cit.* p. 102. Dans « Pourquoi écrire des poèmes en prison ? Le cas de Paul Pellisson à la Bastille », Michèle Rosellini propose de dater les deux poèmes de Pellisson appartenant au « cycle de la Pigeonne » de la fin 1664, « par leur allusion à l'offensive victorieuse du contingent français dépêché par Louis XIV pour soutenir l'Autriche contre la Turquie : “Le Bassa plein de valeur / S'abandonne à sa douleur ; / et le Visir pâle et blême/ Prêt d'attenter sur ses jours / Prend Mahomet pour recours, / Le réclame, & le blasphème” », art. cit., p. 15. Les vers qu'elle cite proviennent de *Sur la mort d'une Pigeonne, Œuvres complètes*, p. 146.

² *Ibid.*, p. 511.

³ *Ibid.*, p. 513.

La Réponse des Filous s'achève sur une demande au roi de « [p]rononce[r] un arrêt tout rempli de justice ». Or, les plaintes de « l'état amoureux », pas plus que celles des filous, qui s'inscrivent dans le même registre galant, ne doivent évidemment être prises au sérieux. Ces poèmes jouent avec la forme de la plainte comme déploration et comme demande de justice au roi, figure dont émane toute justice. Toutefois, ces plaintes poétiques et badines, auxquelles on peut associer celles de la « pigeonne » de Pellisson, ne laissent pas d'attirer l'attention sur le type de justice que réclame la poésie ; et sur les instances *littéraires* qu'elle sollicite.

Placets au roi : la « gaieté d'une bonne conscience » ?

Depuis sa prison, Pellisson adresse également des placets en prose au roi. Celui que l'on connaît à présent sous le nom de « Lettre des libertés » est écrit à la Bastille le 8 septembre 1665 :

PLACET AU ROI

SIRE,

Après avoir assuré Votre Majesté du plus profond respect, et de la plus parfaite vénération qu'on n'aura jamais pour Elle, je prendrai, si Elle me le permet un style plus propre à la divertir qu'à la fatiguer. Il y a ici une douzaine de libertés qui toutes ensemble ne valent pas la douzième partie d'une liberté entière. On les nomme liberté de la cour ; liberté de la terrasse ; liberté de s'y promener seul ; liberté de l'escalier ; liberté d'une fenêtre ; liberté d'écrire pour ses affaires ; liberté de voir quelqu'un avec un officier, liberté de le voir sans témoins ; liberté d'être malade ; liberté de s'ennuyer tant que l'on veut : les deux dernières ne sont refusées à personne.

De tant de libertés, Sire, je n'en ai encore demandé aucune ; mais j'ose demander très-instamment, et avec toute la soumission possible, la liberté de louer Votre Majesté, c'est-à-dire, de mettre sur le papier, et d'adresser à quelqu'un des beaux esprits d'aujourd'hui, je ne sais combien d'ouvrages divertissants qui pourraient enfin s'effacer de ma mémoire, et où j'ai tâché, dans les divers temps de ma longue prison, d'enfermer en mille manières différentes une partie des éloges infinis que Votre Majesté mérite. J'avais résolu de n'en parler jamais qu'au sortir d'ici ; mais comme je suis pressé depuis dix mois d'une fluxion sur le poumon, et contraint enfin d'entrer aujourd'hui dans les remèdes, qui, par l'aversion que j'en ay, me pourront aussitôt tuer, que le mal même, il me fâcherait, Sire, de mourir sans avoir laissé ce bon exemple aux sujets de Votre Majesté et ce léger témoignage, qu'en conservant jusques à la mort la gaieté d'une bonne conscience, j'ai su honorer et révéler Votre Majesté plus que personne ne le fera jamais. [...]

J'écris ce placet avec du crayon sur une feuille arrachée d'un de mes livres, pour éviter une négociation longue et peut-être inutile, si je demandais de l'encre et du papier. Je supplie très humblement Votre Majesté de croire que je saurai encore la louer et la bénir jusqu'à la fin, sans murmure, plaintes ni lamentations ; et que ceux qu'elle comble de ses faveurs ne peuvent faire de prières plus ardentes que moi pour la santé, la grandeur et la gloire de votre Majesté¹.

Michèle Rosellini a noté que cette lettre programmait « ce que les poèmes galants accomplissent déjà² » : une écriture à la louange du roi. Pellisson n'y demande pas sa libération mais de quoi écrire l'éloge du roi, et ne décrit qu'en passant ses conditions d'incarcération et son état de santé (« je suis pressé depuis dix mois d'une fluxion sur le poumon »), évoquant la perspective de sa mort. Le *Placet* n'a pas pour ambition d'émouvoir le roi mais de le *réjouir*, ce que signale clairement le choix d'un « style plus propre à [le] divertir qu'à [le] fatiguer ». Même les éléments relatifs à l'état physique de Pellisson peuvent ainsi être lus comme sources de comique.

Pellisson fait la liste de « libertés » qui n'en sont pas, mais bien plutôt des permissions de prisonnier, liste divertissante que l'on mettra en regard de celle qu'il établit en style sérieux quand il plaide la cause de Fouquet au début de ses *Considérations sommaires*³. Or, non seulement Pellisson dit n'avoir réclamé aucune de ces « libertés », mais celle qu'il réclame dans son placet n'en est pas davantage une, puisqu'il s'agit de la permission d'écrire à la louange du roi : une « offre » plus qu'une « demande », comme l'écrit Michèle Rosellini⁴. L'argument avancé, c'est que le poète *retient* des ouvrages à l'éloge du roi susceptibles de plaire : dans sa mémoire, menacée par la détérioration de sa santé, et en sa puissance, c'est-à-dire que ces ouvrages n'existent encore que virtuellement.

Le sujet souffrant s'efface derrière le service offert au roi. Il n'accuse personne de sa situation, se contentant d'en décrire le résultat, et ne manifeste pas de pitié pour lui-même. Il accomplit ainsi la promesse contenue dans son offre : il sera poète du roi « sans murmure, plaintes ni lamentations ». Le *Placet* ne prend fugacement un tour judiciaire que quand

¹ Paul Pellisson, *Œuvres diverses*, *op. cit.*, p. 385-386.

² Michèle Rosellini, « Pourquoi écrire des poèmes en prison ? Le cas de Paul Pellisson à la Bastille », art. cit., p. 10.

³ Après un préambule, les *Considérations sommaires sur le procès de M. Fouquet* commencent ainsi : « Tout accusé a d'ordinaire trois avantages, ou plutôt trois secours dans son infortune. 1. De se plaindre de l'incompétence du juge, non seulement à ce juge, mais aussi à son juge naturel. 2. D'ajouter aux considérations de l'incompétence les causes de soupçon. 3. De joindre à ses propres lumières celle d'un conseil habile & fidèle. Tout sera renversé à l'égard de M. Fouquet. » *Op. cit.*, p. 2.

⁴ Michèle Rosellini, « Pourquoi écrire des poèmes en prison ? Le cas de Paul Pellisson à la Bastille », art. cit., p. 10.

Pellisson allègue la « gaieté d'une bonne conscience ». D'après cette logique, la plainte apparaît comme une preuve de culpabilité. Telle est le type d'exemplarité apparemment promue par le *Placet*.

Une autre lecture de la « lettre » peut cependant mettre en valeur le *risque* de la plainte ou du pathétique régulièrement souligné comme tel par Pellisson. La plainte est partout présente sous la forme d'une prétériton. La convocation d'un autre placet de Pellisson au roi, que l'éditeur du XVIII^e siècle place à la suite de la « lettre des libertés », vient en effet nuancer le scrupule qui pèserait sur la présentation pitoyable de soi et l'importunité inhérente aux placets¹. Dans cet « Autre Placet au roi », non daté, Pellisson en appelle à la pitié du roi et lui soumet sa décision de faire cession de ses biens :

Je me vois réduit, si elle n'a pitié de moi, à lui faire la plus triste et la plus cruelle supplication du monde. C'est, Sire, d'agréer l'abandonnement que je lui ferai, et à mes créanciers de tout ce que j'ai de bien, et cela par un acte public².

Si l'« abandonnement » des biens est un acte juridique de cession des biens, il traduit également la situation d'*abandon* dans laquelle Pellisson se dépeint : abandon par le roi, mais surtout abandon à la volonté royale. Pellisson supplie en effet le roi de lui accorder l'exil s'il « ne lui [est] utile à rien », l'assurant qu'il fera son éloge en exil comme il a continué de le faire en prison. Le placet s'achève sur un autre genre d'exemplarité que celle de la « gaieté d'une bonne conscience » :

Mais, quoi qu'il en puisse arriver, pour le moins, Sire, par mon zèle inviolable, je deviendrai avec quelque consolation, et quelque honneur pour moi, l'exemple éternel des bons sujets malheureux³ [...].

¹ Le premier placet fait référence à la fête du roi, « la plus grande fête du monde » (381), un jour qui deviendra encore plus mémorable « si V. M. le signale par le pardon que j'ose encore lui demander pour le plus malheureux de ses sujets, et qui a le plus de regret de l'avoir offensée » (382). Pellisson y demande aussi la pitié pour lui-même : « Et pour accorder ma douleur avec une journée de joie comme celle-ci, je prie Dieu, Sire, qu'il rende pour jamais V. M. aussi heureuse, que je suis misérable » (382). Le second placet fait référence à l'anniversaire du roi, un jour « fait pour pardonner, et non pour punir » (383). Le début de ce placet illustre bien le caractère importun et se sachant importun des placets : « Votre majesté me voit encore à ses pieds : toujours des placets, toujours des larmes et des importunités. Je ne m'en laisserai point, que V. M. ne m'accorde le pardon du plus malheureux de ses sujets » (p. 382-383).

² Paul Pellisson, *Placet au Roi, Œuvres diverses, op. cit.*, p. 387.

³ *Ibid.*, p. 389.

Dans l'équation du « bo[n] » sujet « malheureux », l'injustice est introuvable. Elle n'est pas du côté du sujet au « zèle inviolable », tout entier sujet du roi, ni du côté du roi lui-même, vis-à-vis de qui la fidélité est réaffirmée. Pellisson ne se présente pas comme un innocent persécuté mais comme un « malheureux ». Dans ce placet au roi, c'est le langage du malheur qui s'impose, avec ce qu'il implique d'irresponsabilité – le malheur est un accident, un état de fait sans responsable –, mais aussi avec sa charge pathétique, quel que soit le risque qu'elle comporte d'importuner l'interlocuteur royal.

5.3 – Madame de Sévigné et Madeleine de Scudéry : générosité de la plainte

Le « style » héroïque de Fouquet dans les lettres de Madame de Sévigné

Dans leurs correspondances, deux femmes de lettres plaignent le sort de Fouquet et de Pellisson : il s'agit de Madame de Sévigné et de Madeleine de Scudéry. La comparaison est forcément limitée entre des discours adressés au roi ou aux juges, les poèmes d'un prisonnier et des lettres de Sévigné, par exemple, qui ne plaide ni ne supplie et dont la position n'est pas directement menacée par le sort de Fouquet. Ces lettres qui nouent ensemble scène judiciaire et plainte amicale contribuent pourtant à jeter une lumière nouvelle sur ce que peut la plainte littéraire au XVII^e siècle¹.

Dans la correspondance de Sévigné, la chute de Fouquet apparaît d'abord sous la forme d'une inquiétude dévorante au sujet de certaines de ses lettres qui auraient été trouvées dans la « cassette des poulets » du surintendant : sa réputation et son honneur sont attaqués. Elle n'oublie pas, cependant, les « malheureux² » que la disgrâce vient de frapper. Mais c'est surtout pendant la période où Fouquet comparaît devant ses juges, entre novembre et décembre 1664, que Sévigné se révèle être un témoin précieux du procès, par des lettres au marquis de Pomponne, son ami et celui de Fouquet, dans lesquelles elle lui rapporte chaque soir le déroulement des audiences.

¹ Nous ne discuterons pas ici de la « littérarité conditionnelle » ou de la « littérarité constitutive » de la correspondance de Sévigné, d'après la distinction élaborée par Gérard Genette et reprise par Marc Escola dans son compte rendu de l'ouvrage de Fritz Nies, *Les Lettres de Mme de Sévigné. Conventions du genre et sociologie des publics*, Michèle Creff (trad.), Paris, Honoré Champion, 2001. Dans cet ouvrage, Nies montre qu'une telle correspondance n'a jamais connu de circulation « strictement privée » et qu'une série de lettres de Sévigné fut publiée dès l'année de sa mort, dans les *Mémoires* et les *Lettres* de Bussy. Le succès des éditions des lettres ne s'est pas démenti depuis. Marc Escola, « Mme de Sévigné est-elle "l'auteur" de sa correspondance ? », *Acta fabula* [en ligne], vol. 3, n° 2, Automne 2002, URL : <http://www.fabula.org/lodel/acta/document11173.php>. Page consultée le 1^{er} septembre 2022.

² « Cependant je ne laisse pas de souhaiter de tout mon cœur du soulagement aux malheureux ». Lettre à Pomponne, 11 octobre 1661, p. 50-51.

Le point sur lequel insistent les lettres de la marquise, c'est que Foucquet n'a pas peur et qu'il ne se plaint pas. Cette noble constance le rend digne que ses amis le plaignent. Car ce qui parvient aux correspondants de l'épistolière et aux lecteurs des lettres de Sévigné des siècles suivants ne revêt pas les traits d'une morale de l'impassibilité face au malheur : le « style » de Foucquet parvient toujours déjà pris dans le « style » de Sévigné, qui constitue en objet d'admiration sa propre aptitude à la plainte déplorative.

Les lettres de Sévigné donnent d'abord à admirer les talents d'orateur de Foucquet et fondent sur eux ses espoirs et ceux de son ami Pomponne. Foucquet est celui qui plaide le mieux sa propre cause. Le jugement qui revient le plus souvent dans les lettres est qu'il répond et se défend « très bien¹ » – et pas « trop bassement », mais avec « chaleur et colère », par exemple sur le crime d'État dont il est accusé². Et même avec un peu trop de hauteur :

Aujourd'hui vendredi 21^e, on a interrogé M. Foucquet sur les cires et les sucres. Il s'est impatienté sur certaines objections qu'on lui faisait, et qui lui ont paru ridicules. Il l'a un peu trop témoigné, a répondu avec un air et une hauteur qui ont déplu. Il se corrigera, car cette manière n'est pas la bonne. Mais en vérité, la patience échappe ; il me semble que je ferais tout comme lui³.

On l'a interrogé sur les octrois ; il a été très mal attaqué, et il s'est très bien défendu. Ce n'est pas, entre nous, que ce ne soit un des endroits de son affaire le plus glissant. Je ne sais quel bon ange l'a averti qu'il avait été trop fier, mais il s'en est corrigé aujourd'hui, comme on s'est corrigé aussi de le saluer⁴.

La désapprobation de Sévigné quant au ton sur lequel le prend d'abord Foucquet a comme unique considération la réussite de ses plaidoyers. Elle ne le désapprouve pas en soi, mais Foucquet doit se montrer plus humble car telle est « la manière », l'attitude et le type d'éloquence à adopter, pour emporter l'opinion des juges. Elle justifie en revanche l'émotion

¹ Le même jugement revient sous diverses formes : « il s'est assis, et on a continué la pension des gabelles, où il a parfaitement répondu. S'il continue, ses interrogations lui seront bien avantageuses. » Lettre à Pomponne, 18 novembre 1664, p. 57-58. « L'extrême approbation que l'on donne à tout ce que répond M. Foucquet [...] » *Ibid.*, p. 58. « [...] il a été très mal attaqué, et il s'est très bien défendu. » Lettre à Pomponne, 22 novembre 1664, p. 60. « On l'a interrogé sur les octrois ; il a fort bien répondu. » Lettre à Pomponne, 26 novembre 1664, p. 62. « M. Foucquet s'est fort bien tiré d'affaire. » Lettre à Pomponne, 27 novembre 1664, p. 63.

² « M. Foucquet a très bien dit, mais avec chaleur et colère, parce que la lecture de ce projet l'avait extraordinairement touché ». Lettre à Pomponne, 4 décembre 1664, p. 69.

³ Lettre à Pomponne, 21 novembre 1664, p. 59.

⁴ Lettre à Pomponne, 22 novembre 1664, p. 60.

qui s'empare de lui et qui prouve encore et l'incompétence des juges, et le juste orgueil du surintendant.

Mais ce que Sévigné donne le plus à admirer, ce sont la « tranquillité », la « résignation » et la « fermeté »¹ de Foucquet, qui sont « chose divine² » et qui se communiquent à sa famille et à certains de ses amis, comme Scudéry³. Dans son article « Peur, rire et outrage : la face sombre de la “culture carnavalesque” », Hélène Merlin-Kajman rappelle qu'au XVII^e siècle, « [l]a peur est un signe *éthique* avant d'être une affection intérieure subie, car celui qui l'éprouve accepte de perdre la maîtrise de son corps⁴ ». Dans son *Dictionnaire*, Furetière oppose par exemple régulièrement le « rappel de la constance des martyrs » à « la terreur des criminels suppliciés⁵ » : l'absence de peur de Foucquet *prouve* sa piété et protège sa dignité. Les partisans de Foucquet considèrent d'ailleurs qu'il reçoit la protection de Dieu, au cœur d'un procès auquel miracles et punitions divines prennent part. Dans ce contexte, les seuls à ne pas se laisser troubler par des signes contradictoires sont donc Foucquet et sa famille. Face à eux, Sévigné confie son inquiétude extrême – mêlée, toutefois, d'un « petit brin de confiance⁶ » qui ne peut avoir d'autre source que l'inébranlable foi qui lui est donnée en exemple.

Foucquet, enfin, ne se départit pas de son « esprit » et de sa « gaieté ». La marquise rapporte qu'il suscite l'envie de rire des juges aux dépens du chancelier Séguier, en retournant l'accusation de crime d'État contre ce dernier de façon spirituelle et « plaisant[e] », forçant l'admiration de tous⁷. Le rire trouve plusieurs fois sa place pendant les comparutions de

¹ Par exemple : « On parle fort à Paris de son admirable esprit et de sa fermeté. » Lettre à Pomponne, 18 novembre 1664, p. 58.

² « Mais c'est une chose divine que la résignation et la fermeté de notre cher malheureux. » Lettre à Pomponne, 17 décembre 1664, p. 76-77.

³ « Nous sommes dans des inquiétudes qu'il n'y a que vous qui puissiez comprendre, car pour toute la famille du malheureux, la tranquillité et l'espérance y règnent. » Lettre à Pomponne, 1^{er} décembre 1664, p. 66. « Je vous assure que ces jours-ci sont bien longs à passer, et que l'incertitude est une épouvantable chose. C'est un mal que toute la famille du pauvre prisonnier ne connaît point ; je les ai vus, je les ai admirés. Il semble qu'ils n'aient jamais su ni lu ce qui est arrivé dans les temps passés. Ce qui m'étonne encore plus, c'est que *Sapho* est tout de même, elle dont l'esprit et la pénétration n'a point de bornes. » Lettre à Pomponne, 9 décembre 1664, p. 70.

⁴ Hélène Merlin-Kajman, « Peur, rire et outrage : la face sombre de la “culture carnavalesque” », art. cit., p. 182. Nous soulignons.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Lettre à Pomponne, 9 décembre 1664, p. 71.

⁷ Voici la réponse de Foucquet en question : « Je supplie ces messieurs, dit-il en se tournant vers les juges, de trouver bon que j'explique ce que c'est qu'un crime d'État ; ce n'est pas qu'ils ne soient plus habiles que moi, mais j'ai eu plus de loisir qu'eux pour l'examiner. Un crime d'État, c'est quand on est dans une charge principale, qu'on a le secret du prince, et que tout d'un coup on se met à la tête du conseil de ses ennemis, qu'on engage toute sa famille dans les mêmes intérêts, qu'on fait ouvrir les portes des villes dont on est gouverneur à l'armée des ennemis, et qu'on les ferme à son véritable maître, qu'on porte dans le parti tous les secrets de l'État : voilà, messieurs, ce qui s'appelle un crime d'État. » Lettre à Pomponne, 9 décembre 1664, p. 71.

Foucquet. Sa gaieté se traduit également par un trait physique qui revient à deux reprises dans les lettres, sa « mine riante » :

L'abbé d'Effiat l'a salué en passant. Il lui a dit, en lui rendant son salut : « Monsieur, je suis votre très humble serviteur », avec cette mine *riante* et fine que nous connaissons. L'abbé d'Effiat en a été si saisi de tendresse qu'il n'en pouvait plus¹.

En repassant par l'Arsenal, à pied pour le [*sic.*] promener, il a demandé quels ouvriers il voyait ; on lui a dit que c'étaient des gens qui travaillaient à un bassin de fontaine. Il y est allé, et en a dit son avis, et puis s'est tourné en *riant* vers Artagnan, et lui a dit : « N'admirez-vous point de quoi je me mêle ? Mais c'est que j'ai été autrefois assez habile sur ces sortes de choses-là. » Ceux qui aiment M. Foucquet trouvent cette tranquillité admirable, je suis de ce nombre. Les autres disent que c'est une affectation ; voilà le monde².

Pour moi, quand je l'ai aperçu, les jambes m'ont tremblé, et le cœur m'a battu si fort que je n'en pouvais plus. En s'approchant de nous pour rentrer dans son trou, M. d'Artagnan l'a poussé, et lui a fait remarquer que nous étions là. Il nous a donc salués, et a pris cette mine *riante* que vous connaissez³.

Foucquet offre à ses amis un visage plaisant dans l'adversité. Dans le deuxième extrait, l'admiration qui relève d'abord d'un bon mot de sa part (« N'admirez-vous point de quoi je me mêle ? ») devient admiration véritable chez « [c]eux qui [l']aiment », mais « affectation » pour les autres, c'est-à-dire tranquillité trop ostentatoire, qui se destine à être vue et admirée. Amis et adversaires de Foucquet n'ont pas la même lecture des émotions qu'il fait paraître, qui peuvent être soupçonnées d'être stratégiques.

Bien après que le sort de Foucquet a été tranché, et alors que ses amis espèrent toujours « des adoucissements » pour lui, Sévigné se donne et donne en exemple à son ami Pomponne la gaieté de Foucquet : « Il faut suivre l'exemple de notre pauvre prisonnier. Il est gai et tranquille ; soyons-le aussi⁴ ». Cette gaieté, qui montre que Foucquet n'est pas sensible à son propre malheur et qu'il ne désire pas susciter la pitié, encourage ses amis à une noble émulation. Mis en scène par Sévigné, Foucquet apparaîtrait donc, ainsi que l'écrit Pierre Dostie, comme

¹ Lettre à Pomponne, 18 novembre 1664, p. 57. Nous soulignons. L'abbé logeait à l'Arsenal, ce qui explique sa rencontre avec l'accusé qu'on mène à la sellette.

² Lettre à Pomponne, 20 novembre 1664, p. 59. Nous soulignons.

³ Lettre à Pomponne, 27 novembre 1664, p. 64. Nous soulignons.

⁴ Lettre à Pomponne, 27 janvier 1665, p. 82.

« le dernier héros typiquement cornélien », un « nouveau Nicomède » dont l'héroïsme se prouverait par le fait que son malheur « *n'en saurait arracher une plainte* »¹.

Se plaindre « pour » Foucquet et Pellisson

Dans les extraits cités, cependant, la « mine riante » de Foucquet, sa tranquillité et sa gaieté, ne suscitent pas que l'admiration, mais aussi la *tendresse* de ceux qu'il croise, décrite comme un sentiment d'amour mêlé de pitié. L'émotion de l'abbé d'Effiat est dépeinte comme une émotion non-intentionnelle et contraste avec la maîtrise de celui qui la suscite : d'Effiat est « saisi » de tendresse, c'est-à-dire pris par surprise, *débordé* par une émotion qui ne peut être contenue. C'est ce que traduit l'expression « ne plus en pouvoir » que l'on retrouve dans la troisième anecdote, mettant cette fois en scène la marquise elle-même en proie à un état de trouble physique paroxystique. D'après Pierre Dostie, « [l]e surintendant [...] laisse à ses admirateurs le soin de s'attendrir de son sort² ». Mais l'admiration pour l'honnêteté et la civilité de Foucquet qui continuent de se manifester dans le malheur ne se confond pas avec la tendresse : celle-ci se déploie moins sur un axe vertical, du bas vers le haut, qu'elle ne déborde l'individu et entame, attendrit, la frontière individuelle qui le sépare d'autrui. Comme tel, elle est un sentiment étranger aux calculs qui président aux relations contraintes et maîtrisées de la cour³.

Si sa gaieté ne porte *a priori* pas à « sentir avec » Foucquet, puisqu'il n'y a, en somme, *rien* à sentir, il ne faut pas oublier que ce portrait est écrit par Sévigné, qui donne à admirer la tranquillité de Foucquet tout en rendant sensible l'attendrissement de ses amis. Foucquet ne s'abandonne pas au pathétique, mais c'est le cas des lettres de Sévigné, qui prennent en charge la part de la plainte déplorative, de l'inquiétude et de l'attendrissement⁴. On le voit dans cette

¹ Pierre Dostie, « Foucquet sur la sellette : le procès d'un héros cornélien dans la *Correspondance* de Mme de Sévigné », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XXII, n° 43, 1995, p. 587. La dernière citation est extraite de l'*Examen de Nicomède* de Pierre Corneille, dans les *Œuvres complètes*, Georges Couton (éd.), Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, t. II, p. 641-642. Soulignement de Pierre Dostie.

² *Ibid.*, p. 588.

³ « La plupart, suivant leur désir, se vont imaginant que la Reine prendra cette occasion pour demander au Roi la grâce de ce pauvre prisonnier ; mais pour moi, qui entends un peu parler des tendresses de ce pays-là, je n'en crois rien du tout. » Lettre à Pomponne, 20 novembre 1664, p. 59.

⁴ « Je vous assure que nous sommes tous à plaindre, j'entends vous et moi, et ceux qui en font leur affaire comme nous. Adieu, mon cher Monsieur, je suis si triste et si accablée ce soir que je n'en puis plus. » Lettre à Pomponne, 5 décembre 1664, p. 70. « En vérité, ce n'est pas vivre que d'être en l'état où nous sommes. » Lettre à Pomponne, 9 décembre 1664, p. 72. « Je ne saurais dire ce que je ferai si cela n'est pas [de bonnes nouvelles]. Je ne comprends <pas> moi-même ce que je deviendrai. » Lettre à Pomponne, 11 décembre 1664, p. 73-74. « Mon Dieu, que cette nouvelle vous a été sensible et douce, et que les moments qui délivrent tout d'un coup le cœur et l'esprit d'une si terrible peine font sentir un inconcevable plaisir ! » Lettre à Pomponne, 21 décembre 1664, p. 78.

anecdote édifiante d'après laquelle Foucquet aurait voulu savoir son « arrêt » par une voie officielle avant qu'on vienne le lui apprendre officiellement :

[...] ajoutant que pourvu qu'il ait une demi-heure à se préparer, il est capable de recevoir sans émotion tout le pis qu'on lui puisse apprendre. Cet endroit-là me fait pleurer, et je suis assurée qu'il vous serre le cœur¹.

L'absence d'émotion de Foucquet contraste de façon frappante avec les larmes de Sévigné et l'effet attendu de son propre récit sur son interlocuteur. Ce qui suscite les larmes de la marquise et doit « serre[r] le cœur » de Pomponne est le courage de Foucquet, mais aussi et surtout l'évocation de la perspective de sa mort, que le principal intéressé recevra « sans émotion », mais qui causera l'affliction de ses amis.

Il ne s'agit donc pas d'opposer la fermeté à la plainte. L'absence d'émotions pathétiques dont fait preuve Foucquet est d'emblée prise dans le prisme des émotions pathétiques que suscitent son sort et la gaieté même qu'il affiche chez son amie et l'ami auquel elle s'adresse. Ce dispositif passionnel excède ce moment particulier où Sévigné voit Foucquet de ses propres yeux, épisode dans lequel on a pu lire « l'aveu d'une passion ancienne² » et les prémises d'un style élégiaque tout à fait ponctuel dans la relation du procès³. Les lettres à Pomponne ont pour visée explicite, non seulement de tenir son interlocuteur informé, mais aussi d'apporter une *consolation* à celle qui les envoie, en s'adressant à quelqu'un qui s'intéresse autant qu'elle au sort du surintendant⁴.

Dans les lettres, la plainte peut circuler de cœur sensible à cœur sensible, cœur qui cause le malheur de celle qui le possède, tel que Sévigné décrit le sien bien avant Rousseau⁵. Les lettres de Sévigné prennent en charge le portrait de l'accusé en brillant orateur et martyr

¹ Lettre à Pomponne, 18 novembre 1664, p. 58.

² Pierre Dostie, « Foucquet sur la sellette : le procès d'un héros cornélien dans la *Correspondance* de Mme de Sévigné », art. cit., p. 592.

³ D'après Pierre Dostie, l'épisode de l'entrevue masquée ouvrirait une « fissure » dans les lettres de Sévigné, infléchissant son style du côté de Racine plutôt que de Corneille : « Cet épanchement du cœur, écrit comme un aveu, ne préfigure-t-il pas, sur un mode mineur, le trouble que ressentira Phèdre lorsqu'elle verra Hippolyte pour la première fois ? » ; « [...] sa sensibilité profonde s'accordera beaucoup plus avec l'œuvre de Racine. » *Ibid.*, p. 592-593.

⁴ « [...] j'ai une joie et une consolation sensibles de vous pouvoir entretenir d'une affaire où nous prenons tous deux tant d'intérêt. » Lettre à Pomponne, 18 novembre 1664, p. 57. « Croyez-vous que je ne trouve point de consolation en vous écrivant ? » Lettre à Pomponne, 24 novembre 1664, p. 61.

⁵ « Si vous saviez combien on est malheureuse quand on a le cœur fait comme je l'ai, je suis assurée que vous auriez pitié de moi ». Lettre à Pomponne, 27 novembre 1664, p. 64.

héroïque et l'affliction de ses amis. Sévigné est une spectatrice éblouie¹ et une spectatrice attendrie, affectée, qui ne cesse de donner à sentir son accablement et le point de rupture où elle se tient – en comparant à plusieurs reprises, par exemple, ce qu'elle éprouve avec ce que d'autres n'éprouvent pas ou ne montrent pas, comme un sujet d'étonnement et d'espoir, qui retourne le miroir vers la sensibilité inouïe de son propre cœur. Dans la relation du procès de Fouquet par Sévigné, ce n'est pas la constance de Fouquet qui est donnée en exemple et programmée par les lettres ni qui doit apporter une consolation à l'interlocuteur de la marquise, mais l'aptitude de l'épistolière à plaindre l'ami malheureux et à établir un lien ému fondé sur le partage supposé de cette plainte.

En 1873, les éditeurs de la correspondance de Madeleine de Scudéry insistent sur le rôle qu'elle aurait joué « d'abord pour adoucir [l]a captivité [de Pellisson], et ensuite pour la faire cesser » par « une série de démarches, d'écrits, de sollicitations, de ruses pieuses »². Dans la « notice » de leur édition, qui retrace les circonstances de l'arrestation de Fouquet et de Pellisson, ils associent à cet égard Scudéry et Sévigné, grâce auxquelles Pellisson aurait obtenu sa liberté³. Elles ont en commun d'être deux femmes, deux femmes de haut rang et deux femmes de lettres, dont les textes se voient reconnaître une valeur littéraire. Ainsi, Rathery et Boutron justifient la sélection qu'ils ont opérée entre les productions écrites de Scudéry par la « véritable valeur littéraire et historique » des lettres retenues, qui circulaient déjà dans des « Mémoires, Correspondances ou recueils du temps »⁴. Ces caractéristiques ne sont pas sans conséquences sur le style des plaintes des deux épistolières et les valeurs qu'elles lui associent.

Pour Rathery et Boutron, la poésie carcérale n'a pas seulement consolé la captivité de Pellisson, mais joué un rôle concret dans sa libération⁵. Dans leur notice, ils décrivent ainsi la pragmatique des lettres de Sévigné et de Scudéry :

¹ Nous reprenons l'expression à Jean Starobinski dans son essai *Sur Corneille*, qui souligne la nécessité pour le héros d'avoir le « secours du spectateur ébloui ». *L'Œil vivant, essai, Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal*, Paris, Gallimard, 1961, p. 67.

² *Mademoiselle de Scudéry : sa vie et sa correspondance avec un choix de ses poésies, op. cit.*, p. 74.

³ « [...] on aime à voir ces deux honnêtes femmes, Scudéry et Sévigné, protester contre les défaillances et les calomnies, se soutenir mutuellement, encourager les autres, et se donner la main dans cette œuvre de dévouement, jusqu'au moment où elles purent se présenter ainsi, avec leur ami libre grâce à elles, au courageux magistrat dont les conclusions avaient sauvé la vie à Fouquet. » *Ibid.*, p. 74-75. Le « courageux magistrat » désigne ici Olivier d'Ormesson.

⁴ *Ibid.*, p. IV-V.

⁵ « Cependant la poésie qui avait consolé la captivité devait jouer son rôle dans la délivrance. » *Ibid.*, p. 77.

En effet, tandis que l'une enrôlait à la cause du malheur ses correspondants séduits, entraînés par la magie de son style, Sapho espérant que le moment était venu où l'on allait se relâcher des premières rigueurs, écrivait à Colbert une lettre éloquentes pour le supplier d'adoucir la captivité du prisonnier, et de permettre qu'il pût être visité par quelques parents et amis¹ [...].

Sévigné « enrôl[e] à la cause du malheur » en employant un *style* qui charme plutôt qu'il ne convainc : ses lettres font plaindre le malheur de Foucquet par le biais de celui qu'il lui cause. « Sapho », pour sa part, s'adresse à Colbert, qui est en position d'agir sur le sort de Pellisson : sa lettre est donc décrite comme un placet et placée du côté d'une efficacité plus rhétorique.

Dans les lettres de Scudéry relatives à l'incarcération de Pellisson figurent effectivement une *Lettre de remerciement au Roi* que les éditeurs datent d'octobre 1663 et une lettre *À M. Colbert* qu'ils datent de décembre 1663 et qui « demande une grâce² » au nouvel intendant des finances : la visite régulière au prisonnier de quelques-uns de ses proches. Scudéry y prend toutes les précautions nécessaires pour réclamer un adoucissement du sort de son ami sans importuner celui qui a le pouvoir d'agir en sa faveur :

À M. Colbert

[Décembre 1663.]

Monsieur,

Quoique je n'aie presque pas l'honneur d'être connue de vous, je ne laisse pas d'espérer que vous ne trouverez point mauvais que je prenne non seulement la liberté de vous écrire, mais encore celle de vous demander une grâce ; et pour vous obliger à m'écouter favorablement, je vous protesterai d'abord que le Roi n'a point de sujette qui ait plus de passion ni plus de zèle que j'en ai toujours eu pour sa gloire, et que feu M. le Cardinal n'a jamais obligé personne qui ait eu plus d'estime pour ses grandes qualités ni plus de reconnaissance de ses bienfaits.

Après cela, Monsieur, j'ose vous conjurer très instamment, si vous le pouvez, comme je n'en doute point, de faire que la prison de M. de Pellisson soit un peu plus douce. Si sa vertu, sa probité, son zèle pour le service du Roi, et la considération que je sais qu'il a toujours eue pour vous, vous étaient bien connus, vous le regarderiez sans doute comme un homme dont l'innocence doit être protégée de vous. Je le dis d'autant plus hardiment, Monsieur, que j'espère que j'aurai quelque jour l'honneur de vous le faire voir clairement. Je vous conjure

¹ *Ibid.*, p. 75.

² *Ibid.*, p. 290.

donc, Monsieur, d'avoir la bonté de faire en sorte que la mère de M. de Pellisson, M. Rapin son beau-frère, M. Ménage et moi, ayons la liberté de le voir une fois ou deux la semaine.

J'ose vous dire encore, Monsieur, que si vous saviez bien les choses, vous connaissiez que je ne vous demande rien que de juste, lorsque je vous conjure d'adoucir la prison de mon ami. J'ose même vous assurer, Monsieur, que cette douceur sera glorieuse au Roi, pour le service duquel je suis assurée que M. de Pellisson voudrait donner toutes choses, jusques à sa propre vie, et je vous assure aussi que vous ne pouvez rien faire de plus juste ni de plus honnête. Je n'ose vous dire, Monsieur, que j'aurai une reconnaissance éternelle de cette grâce, si vous me l'accordez ; mais je vous assure que vous obligerez un nombre infini d'honnêtes gens en obligeant mon ami. Si j'eusse cru ne vous importuner pas, je vous aurais demandé un quart d'heure d'audience pour vous dire ce que je vous écris et peut-être quelque chose de plus ; mais n'ayant osé le faire, je me suis hasardée de vous écrire sans vouloir employer personne auprès de vous, quoique j'aie beaucoup d'amis par qui j'eusse pu vous faire prier ; mais j'ai mieux aimé ne devoir rien qu'à votre propre générosité. Voilà, Monsieur, quels sont les sentiments d'une personne qui aura beaucoup de joie si vous voulez bien qu'elle ait l'honneur d'être toute sa vie, Monsieur, votre très humble, très obligée et très obéissante servante,

Madeleine de Scudéry¹.

La lettre veut inciter Colbert à la « douceur » afin qu'il « adouci[sse] » les conditions d'incarcération de Pellisson. Elle porte donc toutes les marques de la supplique la plus pressante, tout en prenant en compte ce que la requête a toujours d'importun : la sollicitation pour le sort de l'ami doit masquer ou adoucir le plus possible l'*accusation* qu'elle porte en creux contre les décisions du ministre. La lettre vise donc à ce que Colbert *oblige* Scudéry, lui accorde une faveur, sans qu'il s'y sente *obligé*, mais en mettant tout en œuvre pour qu'il lui soit difficile de refuser.

Trait récurrent des plaintes, placets, requêtes et autres sollicitations, la lettre de Scudéry doit commencer par s'assurer une écoute favorable (« et pour vous obliger à m'écouter favorablement »). Solliciter un puissant demande une certaine audace, dont le rappel confirme la puissance de l'interlocuteur. La prise de parole de Scudéry se signale ainsi elle-même comme une quasi *parrésia* (« que je prenne non seulement la liberté [...] mais encore celle de », « j'ose », « Je le dis d'autant plus hardiment », « J'ose vous dire encore », « J'ose même »). Surtout, elle souligne le pouvoir, la puissance d'agir de Colbert (« si vous le pouvez, comme je n'en doute point ») et la seule ignorance qui l'empêche de libérer cette puissance : c'est uniquement parce que Colbert méconnaît ce qu'est Pellisson – un innocent et un homme dévoué

¹ *Ibid.*, p. 290-292.

au service du roi – qu’il n’a pas encore agi en sa faveur. D’après cette logique, Colbert ne s’est donc pas encore montré injuste : mais il le deviendra s’il retient son pouvoir après avoir lu la requête de Scudéry, notamment vis-à-vis du roi, en empêchant Pellisson de se donner tout entier à son service.

Scudéry n’est pas seule, enfin, à se soucier du sort du prisonnier, mais se présente comme l’ambassadrice d’un « nombre infini d’honnêtes gens », ses amis et ceux de Pellisson, présents dans l’entourage de Colbert lui-même (« quoique j’aie beaucoup d’amis par qui j’eusse pu vous faire prier »). Il reste à Colbert, en somme, à actualiser cette chaîne de l’honnêteté qui s’étend déjà jusqu’à lui. La hardiesse de Scudéry, qui n’a usé d’aucun intermédiaire pour faire parvenir sa prière à Colbert, devient une des conditions de l’éloge de celui-ci, s’il accorde la grâce demandée (« j’ai mieux aimé ne devoir rien qu’à votre propre générosité »).

Mais, en même temps qu’elle plaide auprès des puissants pour l’amélioration du sort de Pellisson, Scudéry confie son affliction et ses espoirs à son ami Huet. Ce sont ces lettres que l’on peut comparer à celles de Sévigné adressées à Pomponne. L’édition de Rathery et Boutron fait figurer deux lettres à Huet de septembre 1661 et fin 1661, juste après l’arrestation de Fouquet et Pellisson, une lettre de décembre 1663, dans laquelle l’épistolière se fait le relais de son ami pour remercier Huet « de la part que vous prenez à ce petit commencement de liberté qu’on lui a donné¹ », une de 1664 ou 1665 dans laquelle elle lui donne des nouvelles de « l’illustre prisonnier », et une de fin 1665 ou début 1666, « mélancolique », encore, mais qui pressent que la libération de Pellisson est proche.

Or, la manière dont les éditeurs de 1873 justifient leurs choix éditoriaux et ceux de leurs prédécesseurs dit quelque chose du type de jugements, axiologiques et esthétiques, qui ont accompagné, au moins depuis le XIX^e siècle, un style « précieux » ou « tendre » où s’élaborent de nouvelles modalités d’expression de l’affectivité au XVII^e siècle. Il n’est pas question de juger ici de la valeur de ces jugements eux-mêmes, où se joue la transmission des textes comme littéraires ou leur exclusion de la littérature. Cependant, comme l’ont montré les précautions critiques dont s’accompagnent encore actuellement les descriptions de la poésie des Samedis, ces jugements concernent le plus souvent la dimension *plaintive* des textes. En effet, seule cette dimension nécessite que soit précisé le type de distance avec laquelle elle doit être abordée, puisque la dimension plaisante ou comique des textes programme une telle distance. C’est donc le statut de la plainte littéraire qui est ici en jeu.

¹ *Ibid.*, p. 289.

Le risque de l'affectation

Dans leur « Avant-propos » à *Mademoiselle de Scudéry, Sa vie et sa correspondance avec un choix de ses poésies*, Rathery et Boutron commencent par s'autoriser de Victor Cousin, auteur de *La Société française au XVII^e siècle d'après le Grand Cyrus de Mlle de Scudéry*, publié en 1858, pour publier un recueil qui rassemble des vers et des lettres de Madeleine de Scudéry. L'intérêt de l'un et l'autre ouvrage est présenté comme d'ordre historique bien plus que littéraire. Pour Victor Cousin, il ne s'agit pas de « réhabiliter¹ » Scudéry, qui est « incapable de nous donner de trop vives émotions² » et n'a « rien à faire avec la littérature à la mode³ », mais de fournir au lecteur « des lumières nouvelles sur la plus belle époque de la société française⁴ ». Pour Rathery et Boutron, les textes de Scudéry témoignent des « pages brillantes de notre histoire » et permettent « l'étude de cette sociabilité française qui reste une de nos gloires les plus incontestées »⁵. La dimension patriotique de la démarche est très affirmée chez Cousin : il s'agit de donner le XVII^e siècle à admirer à la France de la seconde moitié du XIX^e siècle, afin de lui rappeler sa grandeur passée et de fonder sa grandeur présente et à venir, de ranimer « le respect et l'amour de la France », en passant par-dessus les turpitudes du XVIII^e siècle⁶. Les œuvres de Scudéry donnent en exemple une façon de faire société qui a été oubliée ou dégradée et dont « Sapho » est la « fleur » : la « société polie » du XVII^e siècle.

Ce tropisme historico-social s'accompagne de jugements esthétiques, puisqu'il s'agit de défendre l'intérêt de publier des œuvres qu'on juge plutôt fades⁷. Le style de Scudéry n'est plus au goût du lecteur du XIX^e siècle car elle « raffine » trop « sur les sentiments [et] sur le style⁸ » et qu'elle est trop « tendre » : trop d'analyses sentimentales font manquer à l'œuvre la grandeur littéraire. Ce reproche de petitesse est directement lié au référent social de cette littérature, qui en fournit le style : dans *Clélie*, Scudéry n'a pas peint « la haute société contemporaine » mais « sa propre société, c'est-à-dire une société inférieure et bourgeoise, incessamment occupée de

¹ Victor Cousin, *La Société française au XVII^e siècle d'après le Grand Cyrus de Mlle de Scudéry*, Paris, Didier, 1858, p. V.

² *Ibid.*, p. I.

³ *Ibid.*, p. VI.

⁴ *Ibid.*, p. VII.

⁵ *Mademoiselle de Scudéry : sa vie et sa correspondance avec un choix de ses poésies*, *op. cit.*, p. II.

⁶ Victor Cousin, *La Société française au XVII^e siècle d'après le Grand Cyrus de Mlle de Scudéry*, *op. cit.*, p. VIII.

⁷ Cousin évoque, par exemple, « les longueurs et les douceurs quelquefois un peu fades » du *Cyrus*. *Ibid.*, p. V. Nous soulignons. Plus loin : « Il y a déjà plus de fadeur qu'il n'en faudrait dans le *Cyrus*, mais dans la *Clélie* la fadeur est partout et passe la mesure », *ibid.*, p. 12-13.

⁸ *Mademoiselle de Scudéry : sa vie et sa correspondance avec un choix de ses poésies*, *op. cit.*, p. II.

petite galanterie, de *petite* poésie, de *petit* bel-esprit »¹. À une « petite » société correspond un style qui pousse le raffinement jusqu'à l'insignifiance – et une poésie circonstancielle dont on continuera longtemps d'interroger avec perplexité l'appartenance à la poésie.

Un jugement en particulier revient de façon récurrente, qui mesure un écart et dit un excès : il s'agit du jugement en *affectation*. Une note de Rathery et Boutron accompagne en effet la première des lettres à Huet qui suivent l'arrestation de Foucquet et Pellisson :

Cette lettre, et la plupart de celles qui suivront, adressées à Huet par Mlle de Scudéry, sont tirées des copies de Léchaudé d'Anisy, conservées à la Bibliothèque nationale. Ces originaux sont aujourd'hui perdus ou dispersés, et ces copies sans date, sans ordre, ont été exécutées dans un déplorable système de retranchements et d'arrangements, dont on pourra juger par l'avis suivant que le copiste a cru devoir mettre en tête :

« La nombreuse collection de lettres autographes de Mlle de Scudéry, que l'évêque d'Avranches avait reçues et avait rassemblées, aurait pu permettre d'étendre beaucoup cette correspondance, surtout si l'on y eût ajouté les diverses poésies qu'elle soumettait au jugement du savant prélat. Mais ses vers étant encore plus affectés que ses lettres familières, on a dû les supprimer totalement dans ce recueil et se borner au très petit nombre de ses lettres qui se ressentent le moins de ce style précieux et affecté qu'on reproche à Mlle de Scudéry, et qui était un des caractères distinctifs de son esprit. »

Ainsi, retrancher dans les lettres d'un écrivain ce qui était *un des caractères distinctifs de son esprit*, voilà le système avoué du transcripteur de la Correspondance de Huet².

Rathery et Boutron jugent en éditeurs des choix d'Amédée-Louis Léchaudé d'Anisy, qui publia certaines des lettres de Madeleine de Scudéry adressées à Huet. Ce dernier a estimé que les vers de Scudéry étaient « encore plus affectés » que ses « lettres familières » et a donc décidé de ne pas les inclure dans son recueil. Malgré leur indignation, Rathery et Boutron emploient le même adjectif dans leur « Avant-propos », dans un sens péjoratif³.

Sévigné rapportait des jugements en « affectation » qui faisaient de la tranquillité de Foucquet une attitude trop ostentatoire : d'après ses adversaires, le surintendant affiche *trop* de tranquillité pour qu'elle ne soit pas un spectacle destiné à faire effet sur autrui. Appliqué à un

¹ Victor Cousin, *La Société française au XVII^e siècle d'après le Grand Cyrus de Mlle de Scudéry*, op. cit., p. 12. Nous soulignons.

² *Mademoiselle de Scudéry : sa vie et sa correspondance avec un choix de ses poésies*, op. cit., p. 284-285.

³ Rathery et Boutron jugent que les lettres de Scudéry « malgré des taches provenant de la négligence, et, le plus souvent, de l'*affectation*, ont une véritable valeur littéraire et historique ». *Ibid.*, p. IV. Nous soulignons.

style d'écriture, ce jugement soulève des questions spécifiquement littéraires, puisqu'il dit la perception d'un écart, et plus précisément d'un excès de l'écriture – dans le cas des vers de Scudéry : une intentionnalité poétique manifeste qui fait manquer la poésie.

Les exemples par lesquels Furetière illustre le mot « affectation » portent aussi bien sur un style d'écriture que de comportement : « On a blâmé l'affectation des hyperboles et des figures extraordinaires des premières lettres de Balzac. Les femmes sont sujettes à de certaines affectations ou minauderies qui les rendent ridicules. » L'affectation s'applique au style de Guez de Balzac, qui inaugure l'entrée de la rhétorique en littérature par l'autonomie qu'y prend l'*elocutio*¹, et à un comportement exemplairement féminin, les femmes étant les sujets d'un désir de plaire trop manifeste et blâmé comme tel. Appliquée à la littérature, l'affectation condamne un style trop orné, c'est-à-dire qui se montre trop comme style et, par conséquent, trop *efféminé*.

Un bref parcours lexicographique dans des dictionnaires parus entre les XVII^e et XXI^e siècles donne à penser que l'« affectation » a fini par recouvrir des sens quasiment contraires : elle désigne un désir qui se montre trop, mais aussi un spectacle qui ne recouvre rien ou rien de *sincère*. Être « affecté » fait signe vers le « manque de naturel et parfois de sincérité », mais signifie aussi être touché, exemplairement « par un événement malheureux ou fâcheux »². Le premier exemple que le Littré donne d'« affecter » dans le sens de « feindre » est « affecter la douleur » : le témoignage d'émotion dont la sincérité est en priorité interrogée avec inquiétude est la plainte. Appliqués à la littérature, cette inquiétude ou ce soupçon supposent de préciser la nature et le lieu de la vérité dont texte et style seraient des manifestations extérieures.

On peut donc faire l'hypothèse que Léchaudé d'Anisy n'a pas jugé trop « affecté » le style des lettres de Scudéry à Huet, mais qu'il y a reconnu l'expression *vraie* de la douleur. Scudéry s'y plaint, demande à son interlocuteur de la plaindre et fait des réflexions sur la plainte elle-même. Dans une lettre datée de septembre 1661, juste après la double arrestation de Foucquet et de Pellisson, elle décrit le comble du malheur qui s'abat indirectement sur elle :

¹ Sur ce sujet, voir Christian Jouhaud, *La Main de Richelieu ou le pouvoir cardinal*, Paris, Gallimard, 1991 ; Hélène Merlin-Kajman, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, *op. cit.* ; Mathilde Bombart, *Guez de Balzac et la querelle des "Lettres" : écriture, polémique et critique dans la France du premier XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2007.

² *Trésor de la langue française*.

Quoique je ne sois pas ingrate, je souhaite pourtant de tout mon cœur de ne vous rendre jamais compassion pour compassion : cela veut dire, en un mot, que la fortune ne vous fasse jamais éprouver une douleur pareille à la mienne ; car enfin, Monsieur, en une même semaine j'ai vu un homme illustre qui me protégeait, dans le plus pitoyable état du monde, un fidèle et généreux ami en prison et un autre dans le tombeau. Je compte presque pour rien le renversement de la fortune de M. Pellisson et de la mienne en particulier, quoique ces deux choses s'y trouvent. Mon chagrin a une cause plus noble, et l'amitié toute seule fait toute l'amertume de ma douleur. Plaignez-moi donc, Monsieur, s'il est vrai que vous m'aimez un peu, et soyez assuré qu'il ne vous arrivera jamais ni joie, ni douleur que je ne partage avec vous¹.

La lettre s'ouvre sur un paradoxe qui appelle reformulation (« cela veut dire, en un mot »). Ce paradoxe plaisant montre que Scudéry ne perd pas son « esprit » dans l'affliction, mais il constitue surtout un seuil à partir duquel se déploie rapidement l'expression de la douleur la plus accablante, qui culmine avec l'énumération des malheurs qui ont frappé l'entourage de Scudéry, et donc Scudéry elle-même.

Après avoir donné à voir l'ampleur du désastre, la plainte prend en compte le soupçon qui pèse sur elle : l'épistolière se défend d'une affliction qui aurait *calculé* que la disgrâce du protecteur (« un homme illustre qui me protégeait ») était mauvaise pour ses propres intérêts, un « renversement de la fortune » pour Pellisson et pour elle-même. Scudéry attire l'attention sur cette dimension de son malheur, à laquelle il est impossible que Huet ne songe pas, mais pour affirmer la « cause plus noble » de son « chagrin » : « l'amitié toute seule ». La capacité de Scudéry à souffrir du sort de son ami est preuve de sa noblesse de cœur, et cette noblesse est supposée partagée avec son correspondant, qui répondra à cet appel en plaignant son amie à son tour.

Dans une lettre à Huet de fin 1661, Scudéry déplore cependant la vanité et l'inutilité de la plainte :

On se fait honneur en plaignant ses amis malheureux, et on profite de leur infortune en la partageant avec eux ; mais le mal est, Monsieur, qu'on ne les soulage guère en les plaignant ; et après tout, quand on fait ce qu'on peut, on fait ce qu'on doit, et l'on a toujours l'avantage de n'augmenter par leurs déplaisirs, par le chagrin qu'il y a d'apprendre qu'on a des amis ingrats : car j'appelle de ce nom-là ces âmes insensibles qui ne se laissent point toucher à la douleur, et qui ne prennent jamais de part qu'à la joie de ceux qu'ils aiment le mieux².

¹ *Mademoiselle de Scudéry : sa vie et sa correspondance avec un choix de ses poésies, op. cit.*, p. 284-285.

² *Ibid.*, p. 286.

La lettre s'ouvre par des sentences sans illusions sur la plainte, qui visent à en révéler les « profits » pour celui qui plaint et l'absence de profit pour celui qui est plaint. Plaindre « ses amis malheureux » « fait honneur » à celui qui plaint car il respecte ainsi les devoirs de l'amitié. La compassion manifestée fait donc profit d'une « infortune » : elle n'enlève rien à celui qui la donne, mais au contraire l'honore, tandis qu'elle se montre sans utilité du côté des malheureux (« on ne les soulage guère en les plaignant »). La plainte est profitable dans son ostentation potentielle, qui consiste à être vu rendant les devoirs de l'amitié par gros temps, mais aussi dans le secret du cœur : les maximes de Scudéry rendent des échos familiers avec l'anthropologie pessimiste de La Rochefoucauld, qui mettra l'amour-propre au centre des actions des hommes.

Mais l'écriture sentencieuse prend ici des accents pathétiques : dans sa plainte contre la plainte, Scudéry fait sentir sa douleur pour son ami. Son amitié pour Pellisson devient exemplaire de sa conception de l'amitié et de ses devoirs. Scudéry concède une efficacité négative à la plainte, qui consiste à ne pas aggraver la douleur par son absence (« l'on a toujours l'avantage de n'augmenter pas leurs déplaisirs ») et donc par le surcroît de douleur d'un défaut d'amitié¹. La plainte, enfin, est dirigée contre les « âmes insensibles » qui ne compatissent pas et dévaluent le titre d'ami, dont Scudéry s'exclut ainsi que son interlocuteur². Le malheur agit ainsi comme une mise à l'épreuve de la valeur de ceux qui se disent amis.

Après la mort de Pellisson, le 7 février 1693, et alors qu'elle se dresse contre la calomnie qui se réveille autour de la conversion au catholicisme de son ami, Scudéry revient sur l'épisode de son incarcération et peint, comme Sévigné, l'autoportrait d'un cœur exceptionnel, dont le courage est tout à l'amitié :

Je ne rejette pourtant que les louanges de mon esprit, et j'accepte hardiment celles qu'on donne à mon cœur et à mon amitié, parce que je suis persuadée qu'il est du devoir d'une personne raisonnable *d'avoir le cœur comme je l'ai*, et d'aimer ses amis comme j'aime les miens. Car, selon moi, quiconque n'est pas ainsi mérite d'être blâmé³.

¹ À ce titre, on peut rappeler que le défaut d'amitié dont témoigne l'absence de plainte pour l'ami est précisément le sujet de la *Plainte de Théophile à son ami Tircis*, écrite en prison par Théophile de Viau après sa condamnation à mort, en 1623. Sur ce sujet, voir Michèle Rosellini, « La *Plainte* de Théophile de Viau et ses répliques : Un cas d'activation politique de la consolation », dans « La plainte littéraire », *L'Esprit créateur*, op. cit., p. 44-62.

² « Pour vous, Monsieur, vous avez l'âme trop noble pour en user de cette sorte ». *Mademoiselle de Scudéry : sa vie et sa correspondance avec un choix de ses poésies*, op. cit., p. 286.

³ *Ibid.*, p. 365. Nous soulignons.

Le « cœur » dont il était question chez Sévigné n'était pas étranger aux devoirs de l'honneur. Mais la marquise le décrivait surtout comme un cœur sensible, *trop* sensible au malheur de son ami, et qui faisait donc son propre malheur. À cet égard, le vocabulaire qui entoure le « cœur » dans cette lettre de Scudéry peut surprendre : « devoir » d'une personne « raisonnable », le cœur n'est pas du côté des passions mais bien plutôt du côté de son premier sens, le courage et la fermeté de l'*èthos*. Cela se confirme quand elle revient sur le soutien apporté à Pellisson quand il était en prison :

Je suis fort aise, Monsieur, que vous ayez reçu les deux ouvrages de l'illustre mort et que vous les trouviez aussi beaux qu'ils sont. L'Élégie est touchante et généreuse, mais le Discours au Roi est un chef-d'œuvre plein d'esprit, de jugement, de magnanimité et d'éloquence ; et ce qui en redouble le prix est le temps et le lieu où tout cela a été fait : car les difficultés qui s'y rencontraient eussent paru insurmontables à tout autre qu'à moi. Mais l'amitié et le courage viennent à bout de tout¹...

Scudéry a surmonté une épreuve héroïque en contribuant à la publication et à la diffusion des ouvrages de son ami. C'est en fait dans ce même registre que Sévigné revient sur le soutien qu'elle a apporté aux amis « disgraciés », dans une lettre à son cousin Bussy-Rabutin du 26 juillet 1668 :

Mon cousin, apprenez donc de moi que ce n'est pas la mode de m'accuser de faiblesse pour mes amis. J'en ai beaucoup d'autres, comme dit Mme de Bouillon, mais je n'ai pas celle-là. Cette pensée n'est que dans votre tête, et *j'ai fait ici mes preuves de générosité sur le sujet des disgraciés*, qui m'ont mise en honneur dans beaucoup de bons lieux, que je vous dirais bien si je voulais².

Si l'on fait entrer les lettres de Sévigné dans les « preuves de générosité » apportées aux « disgraciés », on peut dire qu'effectivement « [o]n se fait honneur en plaignant ses amis malheureux ».

Il n'est pas anodin que ce soit deux femmes qui donnent ici une définition de l'honneur fondée sur l'amitié, qui se prouve notamment par leur aptitude à la plainte. On se rappelle la conduite fixée par La Fontaine aux nymphes de Vaux dans l'*Élégie pour M. F.* : « Vous pouvez

¹ *Ibid.*, p. 367.

² Les « disgraciés » désignent ici le cardinal de Retz, en exil après la Fronde, et Foucquet. Lettre à Bussy-Rabutin, 26 juillet 1668, p. 92.

donner cours à vos douleurs pressantes : / Chacun attend de vous ce devoir généreux ». Le « devoir généreux » est ici devoir de plaindre. Ainsi des « preuves de générosité » des deux épistolières : non seulement les placets et autres interventions auprès de puissants en mesure d’agir, mais aussi la place accordée à la plainte déplorative dans des lettres semi-publiques qui publient le lien privé et les valeurs qui y sont associées. Quand ces lettres sont publiées et transmises comme des textes littéraires, les destinataires à qui il est demandé de « plaindre avec » sont, enfin, aussi les lecteurs imprévus d’autres temps que celui de l’affliction des épistolières : le nôtre, par exemple.

Politique de l’élégiaque (2) : une « politique de la pitié » ?

Cette action ou ce pouvoir propre de la plainte littéraire peut être lu de façon fructueuse à la lumière de ce que Luc Boltanski définit comme une « politique de la pitié », dans *La Souffrance à distance*. Celle-ci s’appuie sur une parole qui dit la souffrance et qui « doit rapporter à autrui, d’un même mouvement, ce qui a été vu et la façon dont le spectateur s’en est trouvé personnellement affecté et concerné¹ ». Luc Boltanski donne l’exemple du « style émotif », qu’il reprend à Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov :

[...] le style émotif met l’accent, dans la relation entre le locuteur et la référence du discours, sur le locuteur. L’exemple le plus net est donné par les interjections : « Ah ! » n’évoque pas l’objet qui provoque l’étonnement mais cet étonnement même chez le locuteur².

« L’échange fait “partager une émotion”. La communication consiste en ce cas à coordonner des affects³ ». Les énoncés pris en charge par le style émotif ne peuvent pas donner lieu à une argumentation, mais leur caractéristique est de devoir circuler, être repris, transmis. Dans ce que Luc Boltanski nomme « topique du sentiment⁴ », pas de dénonciation ni d’accusation. La pitié éprouvée par le spectateur se spécifie en « attendrissement⁵ » et celui-ci *intéresse d’autres personnes aux souffrances du malheureux* :

¹ Luc Boltanski, *La Souffrance à distance : morale humanitaire, médias et politique ; suivi de La présence des absents* [1993], Paris, Gallimard, 2007, p. 16.

² Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 386-387. Cités par Luc Boltanski p. 88.

³ *Ibid.*, p. 89.

⁴ *Ibid.*, p. 147.

⁵ *Ibid.*, p. 148.

[...] qu'il *touche* à leur tour par l'évocation de ce qui l'a lui-même *touché*. Le rassemblement autour d'une cause, la configuration d'un collectif ne se fait donc pas, comme dans une topique de la dénonciation, par la convergence des *jugements*, mais par la contagion des émotions qui font circuler du *liant* d'intériorité à intériorité¹.

La description n'est pas sans rappeler le « pari » propre à l'élégiaque. Dans la topique du sentiment, celui qui parle n'est pas tenu de donner des preuves « objectives » : l'accès à la vérité y passe par le « dévoilement de l'intériorité dans l'extériorité² ». « L'émotion fait donc la vérité³ » et c'est la « qualité » de cette émotion, telle qu'elle est extériorisée, *publiée*, qui constitue « l'épreuve de réalité ».

Le XVII^e siècle, entendu au sens large, voit la naissance d'une nouvelle modélisation de l'intériorité, qui devient progressivement le lieu de la vérité. Les émotions ne cessent pas pour autant d'être interprétées comme des « signes intentionnels », qui courent donc le risque d'être soupçonnés d'hypocrisie. Avec la topique du sentiment, c'est la question insistante de la mesure de l'authenticité de la plainte qui revient, et cette question concerne la plainte *littéraire* : la circulation des textes littéraires elle-même peut être décrite comme une publication de ce qui se donne comme privé et qui circule « de cœur à cœur, d'intériorité à intériorité⁴ ».

Or, des contraintes spécifiques pèsent sur la topique du sentiment. Il faut, par exemple, pour se prouver, que l'émotion soit « *non intentionnelle*⁵ ». Son « mode d'apparition est de surgir⁶ », à la façon du chant du cygne dans « Le Cygne et le Cuisinier », qui n'argumente pas, mais se fait reconnaître pour ce qu'il est en se plaignant « en son ramage ». L'émotion se prouve notamment par les signes infra-linguistiques de la plainte, larmes, gémissements, soupirs, qui publient l'émotion intérieure. Tout dépend ensuite, précisément, de l'interprétation qui sera faite de ces signes comme signes *non stratégiques* : la première critique adressée à la topique du sentiment fait donc peser sur elle le soupçon d'être une rhétorique⁷. Le risque, c'est que l'émotion soit interprétée comme « signe conventionnel – c'est-à-dire, depuis cette topique, superficiel⁸ », question particulièrement problématique dans le cas d'un texte littéraire.

¹ *Ibid.*, p. 155.

² *Ibid.*, p. 156.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibid.*, p. 155.

⁵ *Ibid.*, p. 157.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Qualifier un discours d'« émouvant » revient alors à « dévoiler chez l'auteur l'intention d'émouvoir ». *Ibid.*, p. 158.

⁸ *Ibid.*, p. 187.

L'emploi d'un style qui se caractérise par la présence affectée d'un sujet de l'énonciation apparaît donc, dans la topique du sentiment, comme un impératif éthique et politique. En effet, le choix d'une forme et d'un style pour partager le spectacle de la souffrance se présente comme un choix politique, en tant qu'il détermine « la configuration d'un collectif » ou, pour en donner une autre formulation, la forme que prendra « la cristallisation d'un collectif formé par la trace déposée chez ceux qui communiquent selon ce mode¹ ». Pour poser les termes de ce problème politique, Luc Boltanski prend appui, entre autres, sur la *Théorie des sentiments moraux* d'Adam Smith. Celui-ci part du problème de « la convergence des jugements entre deux observateurs séparés qui *regardent* un même objet² » – un malheureux – pour poser une « question politique fondamentale puisqu'elle concerne la possibilité d'un accord ne reposant pas sur la force, entre des personnes inégalement *affectées* ou inégalement *concernées*³ », accord qui ne reposera pas non plus sur le seul « intérêt égoïste⁴ ».

Luc Boltanski précise que la proposition de Smith ne relève pas d'un sentimentalisme, c'est-à-dire qu'il n'est pas question ici de « transmission intuitionniste allant du sentiment au sentiment, de l'intériorité à l'intériorité, encore moins [...] celle d'une "contagion" ou d'une "infection" émotionnelle, et d'une identification avec autrui dans sa misère⁵ ». Pour surmonter la distance à l'égard du malheureux, les individus passeront en effet par la « médiation de l'imagination » et cette médiation engagera la formation d'un certain type de collectif qui ne reposera ni sur « l'identification communautaire » ni sur « la fusion édénique »⁶. La question est donc de savoir *comment* cette imagination liera les individus : par le biais de quelles ressources et pour dessiner quel type de lien entre eux.

L'imagination qui rend possible l'intérêt pris par un individu à un spectacle qui ne le concerne pas directement, mais encore des individus *entre eux* qui sont spectateurs de ce spectacle, devra être « *nourrie*⁷ ». Smith juge que pour cela, l'expérience personnelle ne suffit pas et qu'elle est difficile à partager, c'est pourquoi l'imagination de chacun devra plutôt se nourrir « à une même source⁸ ». Luc Boltanski donne des exemples de ces « sources » ou ressources pour l'imagination tout en en précisant le contenu :

¹ *Ibid.*, p. 216.

² *Ibid.*, p. 77.

³ *Ibid.*, p. 78.

⁴ *Ibid.*, p. 82.

⁵ *Ibid.*, p. 80-81.

⁶ *Ibid.*, p. 82.

⁷ *Ibid.*, p. 102.

⁸ *Ibid.*, p. 103.

Pour comprendre la capacité à imaginer ce qui est possible et pas seulement ce qui existe actuellement (ou ce qui a été directement expérimenté) [...], il faut introduire la ressource de « formes d'expression » – mythes, contes, récits historiques, romans, autobiographies, chansons, films, reportages ou fictions télévisuelles, etc. – dans lesquelles se trouvent normalement décrits les états intérieurs d'autres personnes, auxquels nous ne pouvons accéder directement, et qui sont par là à même de nourrir l'imagination de spectateurs lorsqu'ils sont confrontés à la souffrance à distance¹.

Les cinq premiers exemples de l'énumération peuvent avoir trait à la littérature². L'imagination dont il est question ne se contente pas de ce qui existe déjà, mais est une imagination « en avant », *créatrice*, et le contenu associé à ces formes, ce sont les « états intérieurs d'autres personnes » : on retrouve la publication du for intérieur, du « comme » une expérience personnelle, propre à la littérature, peut-être, et à l'élégiaque tel que les traits en ont été fixés entre les XVI^e et XVII^e siècles, certainement. En outre, la nécessité de « nourrir » l'imagination ne se trouve alors pas seulement du côté des textes littéraires, mais également de leur transmission. Un pont est enfin jeté entre ces formes et la scène politique :

En décrivant différentes façons de transmettre à autrui le spectacle de la souffrance, de mettre en commun les expériences émotionnelles qu'il a suscitées, de rendre sensible la façon dont on s'en est trouvé à la fois *affecté* et *concerné*, on voudrait suggérer que ces passages tracent, par leur rémanence, des frayages relativement stables. Ils dessinent des *sensibilités* communes sur lesquelles peuvent s'appuyer des accords préreflexifs – de l'ordre, si l'on veut, du préjugé, pour ne pas dire du préjugement – entre des personnes qui se reconnaissent sinon les mêmes valeurs éthiques, au moins une communauté de réactions [...]. C'est aussi sur une telle base que se sont formées [...] des sensibilités qui, projetées sur un espace politique, s'opposent comme la gauche à la droite³.

L'imagination se nourrit de formes qui dessineront des « *sensibilités* communes » chez les individus et détermineront ou favoriseront ainsi des positionnements politiques.

Il y a là une formulation possible de ce que peut la plainte littéraire : informer des sensibilités communes dessinant à leur tour des « communauté[s] de réactions », des formes de collectifs, c'est-à-dire un certain type de lien entre les lecteurs. La politique telle que la définit

¹ *Ibidem*.

² On peut en discuter chaque terme : roman et autobiographie sont les seuls à être d'emblée spécifiquement littéraires. Cependant, Luc Boltanski lui-même définit ses topiques comme prenant forme au travers de genres littéraires et sa démonstration prend essentiellement appui sur des exemples littéraires.

³ *Ibid.*, p. 108-109.

Luc Boltanski, cependant, est tournée vers l'urgence du présent. Les plaintes de Pellisson, Sévigné et Scudéry dont il vient d'être question s'inscrivent dans des temporalités échelonnées : celle des malheurs qui y sont décrits, celle de leur rédaction et de leur adresse à un ou plusieurs interlocuteurs, celle, enfin, de leur publication ultérieure ou de leurs rééditions à l'attention d'autres lecteurs, et pour des raisons sans rapport parfois avec l'effet qu'elles visaient initialement.

Chapitre 6

« Accoutumer à plaindre [les] malheurs »

À la lumière de la description de « ce que peut » la plainte littéraire comme « intéressant aux souffrances d'un malheureux » et informant ainsi des manières de sentir communes, nous reviendrons ici une dernière fois sur l'*Élégie pour M. F.*, sous deux angles : celui de sa dimension élégiaque, et celui de sa republication en 1671 dans le recueil des *Fables nouvelles*.

Il n'y a, en effet, rien d'évident dans le fait qu'une plainte poétique fasse le pari de l'élégiaque. En témoignent les corrections suggérées par Foucquet à propos de l'*Ode au Roi* et la réponse de La Fontaine, qui se justifie d'y avoir employé des termes « humbles », « pathétiques » et « pressants »¹. La présence et la part accordée à la plainte déplorative, mais aussi le choix de la poésie, dépendent de qui se plaint et à qui, comme le souligne encore la réponse de La Fontaine à Foucquet : « mais peut-être n'avez-vous pas considéré que c'est moi qui parle, moi qui demande une grâce qui nous est plus chère qu'à vous ». Il n'est pas certain, par exemple, que l'*Ode* ait eu vocation à être « présentée » au roi (« je le puis changer en cas

¹ Pour reprendre les termes de La Fontaine à propos de son *Ode au Roi*. Nous jugeons utile de donner ici la lettre de La Fontaine répondant à Foucquet, qui avait lu son ode et suggérait d'y apporter des corrections : « Monseigneur, J'ai toujours bien cru que vous sauriez conserver la liberté de votre esprit dans la prison même, et je n'en veux pour témoignage que vos défenses ; il ne se peut rien voir de plus convaincant ni de mieux écrit. Les apostilles que vous avez faites à mon ode ne sauraient partir non plus que d'un jugement très solide et d'un goût extrêmement délicat. Vous voulez, Monseigneur, que l'endroit de Rome soit supprimé ; et vous le voulez, ou parce que vous avez trop de pitié, ou parce que vous n'êtes pas instruit de l'état présent des affaires. Ceux qui vous gardent ne font que trop bien leur devoir. L'exemple de César étant chez les Anciens, il vous semble qu'il ne sera pas assez connu : cela pourrait arriver sans le jour que les écrivains lui ont donné : ils ne manquent jamais de l'alléguer en de pareilles occasions. Je m'en suis servi, parce qu'il est consacré à cette matière. D'ailleurs, ayant déjà parlé d'Henri IV dans mon élégie, je ne voulais pas proposer à notre prince de moindres modèles que les actions de clémence du plus grand personnage de l'antiquité. Quant à ce que vous trouvez de trop poétique pour pouvoir plaire à notre monarque, je le puis changer en cas que l'on lui présente mon ode ; ce que je n'ai jamais prétendu. Que pourraient ajouter les Muses aux sollicitations qu'on fera pour vous ? Car je ne doute nullement que les premières personnes du monde ne s'y emploient. J'ai donc composé cette ode à la considération du Parnasse. Vous savez assez quel intérêt le Parnasse prend à ce qui vous touche. Or ce sont les traits de poésie qui font valoir les ouvrages de cette nature. Malherbe en est plein, même aux endroits où il parle au roi. Je viens enfin à cette apostille où vous dites que je demande trop basement une chose qu'on doit mépriser. Ce sentiment est digne de vous, Monseigneur, et en vérité celui qui regarde la vie avec une telle indifférence ne mérite aucunement de mourir ; mais peut-être n'avez-vous pas considéré que c'est moi qui parle, moi qui demande une grâce qui nous est plus chère qu'à vous. Il n'y a point de termes si humbles, si pathétiques et si pressants que je ne m'en doive servir en cette rencontre. Quand je vous introduirai sur la scène, je vous prêterai des paroles convenables à la grandeur de votre âme. Cependant permettez-moi de vous dire que vous n'avez pas assez de passion pour une vie telle que la vôtre. Je tâcherai pourtant de mettre mon ode en l'état où vous souhaiterez qu'elle soit, et je serai toujours etc. À Paris, ce 30 janvier 1663. » *OD*, p. 532-533.

que l'on lui présente mon ode ; ce que je n'ai jamais prétendu ») – pas plus que l'*Élégie* – ni qu'elle doive être lue comme une rhétorique supposée agir sur une délibération royale¹.

S'agit-il, en une perspective judiciaire, de plaider la cause de Foucquet, de faire connaître son innocence ? Telle est la première épreuve remportée par Ésope, le père de la fable, dans « La Vie d'Ésope le Phrygien », que de donner la preuve qu'il a été accusé à tort d'avoir mangé les figues de son maître et de la donner alors qu'il est « bègue » et paraît « idiot ». Ésope se *justifie* alors, c'est-à-dire qu'il s'absout de l'accusation injuste qui pèse sur lui, non au moyen d'un discours articulé mais en se faisant vomir, et les véritables coupables après lui. Se faire entendre et faire ainsi connaître son innocence sera bien un enjeu majeur des *Fables*. L'*Élégie*, cependant, n'a-t-elle pas également, ou plutôt, pour but de susciter la *compassion* du roi – et des lecteurs, ou d'une hypothétique « opinion publique » –, compassion dont on vient d'esquisser les enjeux éthiques mais aussi politiques, sans toutefois forcément considérer la question judiciaire de la culpabilité ou de l'innocence du surintendant ? Que faire, enfin, des voies proprement littéraires de la publication de l'*Élégie* et de sa « scène de destination », spécifique aux beaux textes ?

6.1 – L'*Élégie pour M. F.* : une élégie élégiaque

Malherbe « *inhumain*² », « *sec et insensible*³ »

Nombreuses sont les raisons du choix *a priori* paradoxal d'en passer par Malherbe, et, plus précisément, par la réception actuelle de son œuvre, pour poser la question de « ce que peut » l'*Élégie pour M. F.* D'une part, La Fontaine renvoie lui-même à ce grand modèle dans une lettre à Foucquet dans laquelle il répond à la relecture du surintendant de l'*Ode au Roi sur le même sujet* qu'il lui avait fait parvenir :

Quant à ce que vous trouvez de trop poétique pour pouvoir plaire à notre monarque, je le puis changer en cas que l'on lui présente mon ode ; ce que je n'ai jamais prétendu. Que pourraient ajouter les Muses aux sollicitations qu'on fera pour vous ? Car je ne doute nullement que les premières personnes du monde ne s'y emploient. J'ai donc composé cette ode à la considération du Parnasse. Vous savez assez quel intérêt le Parnasse prend à ce qui vous

¹ Sur ces questions, voir Arnaud Welfringer, « Le Courage de l'équivoque. Politiques des *Fables* de La Fontaine », *op. cit.*, p. 483-506.

² Jean-François Castille, « La poétique funèbre de Malherbe », dans « Relire Malherbe », Alain Génétot (dir.), *Dix-septième siècle*, n°260, 2013, p. 481.

³ Gro Bjørnerud Mo, « Cérémonies et subjectivité dans la poésie officielle de François de Malherbe », dans « Relire Malherbe », *op. cit.*, p. 470.

touche. Or ce sont les traits de poésie qui font valoir les ouvrages de cette nature. Malherbe en est plein, même aux endroits où il parle au roi¹.

Dans la perspective rhétorique des corrections suggérées par le surintendant, l'*Ode* de La Fontaine est jugée « trop poétique » pour avoir l'effet escompté, qui est de plaire au roi. Or, quoique La Fontaine, dans ce passage, donne précisément un autre destinataire à son poème que le roi (« J'ai donc composé cette ode à la considération du Parnasse »), Malherbe est bien allégué comme exemple « trop poétique » de la façon dont on s'adresse *en poète* à son roi.

D'autre part, une ode de Malherbe tient une place spécifique dans la biographie de La Fontaine et a probablement fait partie des modèles de son *Élégie pour M. F.* – du moins la connaissait-il², et la prendre pour point de départ d'une lecture de l'*Élégie pour M. F.* se révèle particulièrement fructueux. Enfin, quoique La Fontaine rende souvent hommage à Malherbe dans son œuvre et le donne pour l'un de ses maîtres, rares sont les commentaires critiques qui établissent des liens de l'un à l'autre, si ce n'est pour souligner, comme La Fontaine lui-même, que la « lyre³ » de Malherbe a depuis longtemps passé, et, avec elle, une certaine conception de la poésie.

La réception actuelle de Malherbe, notamment le portrait éthique que l'on déduit de sa poésie, n'y sont sans doute pas étrangers. Malherbe a l'« image d'un poète hautain, versificateur laborieux étranger à la fureur, au lyrisme et à la sincérité des sentiments⁴ », une réputation d'insensibilité voire d'inhumanité et, à ce titre, souffre de ce que Jean-François Castille décrit comme un « discrédit moral⁵ » du côté de sa réception. On se trouverait, en somme, face au poète de la raison, par laquelle la poésie entrerait en classicisme, au poète orateur, par qui elle « redescend[rait] [...] sur terre⁶ », au poète de la « socialité classique », enfin, telle que Jean-Michel Maulpoix la décrit comme hostile à l'élégiaque.

En poète de la raison, Malherbe serait ennemi des plaintes, en poète orateur, il n'en passerait par la déploration qu'afin qu'elle se résolve en consolation. On connaît la postérité du distique extrait de la *Consolation à Monsieur Du Périer, gentilhomme d'Aix-en-Provence, sur la mort de sa fille*, « Et rose elle a vécu ce que vivent les roses, / L'espace d'un matin » (v. 15-

¹ *OD*, p. 532.

² Outre l'anecdote de l'abbé d'Olivet que nous allons citer, cette ode apparaît dans le *Recueil de poésies chrétiennes et diverses* de 1670.

³ La Fontaine, « À Monseigneur l'Évêque de Soissons », janvier ou février 1687 : « Quant aux autres talents, l'ode, qui baisse un peu, / Veut de la patience ; et nos gens ont du feu. / Malherbe avec Racan, parmi les chœurs des anges, / Là-haut de l'Éternel célébrant les louanges, / Ont emporté leur lyre ; et j'espère qu'un jour / J'entendrai leurs concerts au céleste séjour. » *OD*, p. 649.

⁴ Jean-François Castille, « La poétique funèbre de Malherbe », art. cit., p. 481.

⁵ *Ibid.*, p. 492.

⁶ Alain Génétiot, « Pour relire Malherbe », dans « Relire Malherbe », *op. cit.*, p. 382.

16), « mémorisé par des générations de lecteurs [et qui] aura suffi à lier indissolublement la poétique funèbre de Malherbe au genre de la consolation¹ », mais on peut donner nombre d'autres exemples qui confirment son portrait en poète ennemi des plaintes. On pense, par exemple, à sa consolation à un veuf qui, avant de la recevoir, « aurait eu le temps, non seulement de se consoler, mais aussi de se remarier² », de la lettre à sa femme à la mort de leur fille, « poignante » mais qui « s'achève sur des maximes d'inspiration stoïciennes »³, de sa maîtrise rhétorique qui « dédramatise l'idée même de la mort⁴ ». Ainsi, la lamentation et le partage de la douleur ne trouveraient leur place qu'en tant qu'ils constituent une étape rhétorique vers la consolation. Même le sonnet « Sur la mort du fils de l'auteur » se présente moins comme une déploration que comme « la récrimination d'un plaignant qui réclame vengeance et réparation⁵ » : Malherbe y porte plainte plus qu'il ne se plaint. Jean-François Castille suggère ainsi de chercher la visée éthique de la poésie malherbienne dans son expérience historique des guerres civiles et sa « hantise du chaos » :

La mort est moins chez lui un scandale, un motif d'angoisse ou d'horreur qu'elle n'est fondamentalement un désordre, une menace susceptible de précipiter le monde dans la pulsion irraisonnée, qu'il s'agisse de la vie intérieure de l'individu qui s'abandonne à l'hybris du gémissement, de la sphère sociale et politique déstabilisée par des conflits qui mettent en péril l'édifice de la monarchie ou par un dysfonctionnement de l'institution judiciaire qui ne sanctionne pas les coupables. Devant un tel risque de débordement, les stances malherbiennes érigent le rempart idéologique d'un discours d'ordre – ordre rationnel et esthétique à la fois –, susceptible de canaliser toute forme de démesure⁶.

On retrouve la menace que fait peser la plainte sur l'individu comme sur le collectif quand elle passe la mesure, ce qu'elle incline naturellement à faire, menace qui s'articule à celle que font peser les morts sur les vivants. La poésie de Malherbe, placée sous l'égide de la consolation, « canaliserait » ou ordonnerait la « démesure » à l'origine de ces menaces. Elle donnerait, enfin, l'exemple de ce lyrisme devenu, au XVII^e siècle, pleinement rhétorique et collectif :

¹ Jean-François Castille, « La poétique funèbre de Malherbe », art. cit., p. 488.

² Gro Bjørnerud Mo, « Cérémonies et subjectivité dans la poésie officielle de François de Malherbe », art. cit., p. 469.

³ Jean-François Castille, « La poétique funèbre de Malherbe », art. cit., p. 481

⁴ *Ibid.*, p. 488.

⁵ *Ibid.*, p. 491.

⁶ *Ibid.*, p. 492.

En accord avec l'idéologie de l'Édit de Nantes, cette poésie communicationnelle dépasse l'individualité du seul je dans une vocation au nous, par où le poète-coryphée se fait porte-parole des aspirations de la communauté dans une obéissance à l'ordre du monde, à la fois politique et religieux, caractéristique du stoïcisme chrétien et du rationalisme contemporains¹.

« Ainsi peut naître ce que Roger Zuber a nommé une “littérature civile”² » : rien de plus étranger, *a priori*, à l'affliction personnelle prise en charge par l'élégie.

Cette brève description de la poésie de Malherbe doit d'emblée être nuancée et complexifiée. Nous avons déjà convoqué les hypothèses de Gro Børnerud Mo quant au « monde peuplé d'êtres inconsolables³ » qui feraient résonner leurs plaintes jusque dans la poésie consolatoire de Malherbe. Il n'est pas question, ici, cependant, de « relire » Malherbe, mais de s'appuyer sur une réception critique qui l'établit au pôle d'une poésie publique, civile, officielle, impersonnelle, collective, où le singulier se résout en pluriel, la poésie en rhétorique, les plaintes en consolation, et qui serait accordée avec une « socialité classique ». Les termes de cette réception jouent, en effet, un rôle dans celle de l'œuvre de La Fontaine elle-même, quant au statut du sujet lyrique de sa poésie et aux manières dont elle articule les sphères du particulier et du général, du privé et du public.

Dans *Le Poète et le roi*, Marc Fumaroli, pour décrire le lyrisme de La Fontaine et sa vocation brisée pour « le langage des dieux⁴ », convoque ainsi Malherbe comme modèle du grand lyrisme royal, du « chant impersonnel et public⁵ », à quoi il oppose le « lyrisme élégiaque [...] des anciens Latins⁶ », « chant des profondeurs et privé⁷ », en la personne d'Ovide. Malherbe est la « lyre [...] de l'État », tandis que les élégiaques sont la lyre d'un « seul “je” endeillé⁸ ». La Fontaine se situe alors *entre Malherbe et l'élégiaque*, avant d'être enfin désigné comme « l'anti-Malherbe⁹ ». À un niveau plus général, une certaine histoire littéraire fait de

¹ Alain Génétot, « Pour relire Malherbe », art. cit., p. 382.

² *Ibid.*, p. 382-383. Note d'Alain Génétot pour cette citation de Roger Zuber : *Précis de littérature du XVII^e siècle*, dir. Jean Mesnard, Paris, Puf, 1990, p. 113.

³ Gro Børnerud Mo, « Plaintes et prosodies : François de Malherbe et les échecs de la consolation », dans « La plainte littéraire », *op. cit.*, p. 69.

⁴ « Il était né pourtant pour le “langage des dieux”. » *Op. cit.*, p. 448. L'expression est prise à La Fontaine dans sa dédicace à Fouquet qui était placée en tête de la première édition d'*Adonis*, en 1669 : « Votre esprit est doué de tant de lumières, et fait voir un goût si exquis et si délicat pour tous nos ouvrages, particulièrement pour le bel art de célébrer les hommes qui vous ressemblent avec le langage des dieux, que peu de personnes seraient capables de vous satisfaire. » *OD*, p. 798.

⁵ Marc Fumaroli, *Le Poète et le roi*, *op. cit.*, p. 23.

⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibid.*, p. 166.

Malherbe le premier et le dernier poète « lyrique » du XVII^e siècle et surtout son premier auteur « classique » – et de La Fontaine, à cet égard, le dernier et parfois le seul poète lyrique du XVII^e siècle¹.

Or, ce n'est pas un hasard si plusieurs des contributeurs au volume « Relire Malherbe » prennent pour objet de leurs réflexions la poésie funèbre de Malherbe. C'est en elle, c'est-à-dire dans une poésie « orienté[e] vers des êtres souffrants et leurs pertes² », que l'on interroge de façon privilégiée les traits d'un lyrisme malherbien, son *èthos* poétique ou sa sensibilité, ses visées éthique et politique, en elle enfin que l'on prouve ou que l'on mesure ses qualités proprement poétiques. C'est donc la poésie « classique » que l'on entreprend de penser ainsi : en convoquant la place qu'y tiennent, et les caractéristiques qu'y revêtent, *plainte et consolation*.

L'Ode de Malherbe : inviter les Nymphes à se réjouir

Repartons de l'« anecdote douteuse³ », d'après l'expression de Pierre Clarac, qui fait de *l'Ode sur l'attentat commis en la personne de sa Majesté, le 19 de décembre 1605* de Malherbe, publiée en 1606, l'origine de la vocation poétique de La Fontaine, telle que la raconte l'abbé d'Olivet :

Il avait déjà vingt-deux ans, qu'il ne se portait encore à rien, lorsqu'un officier, qui était à Château-Thierry en quartier d'hiver, lut devant lui par occasion, et avec emphase, cette ode de Malherbe : *Que direz-vous, races futures...* Il écouta cette ode avec des transports mécaniques de joie, d'admiration et d'étonnement... Il se mit aussitôt à lire Malherbe... Il ne tarda pas à vouloir l'imiter⁴...

L'ode de Malherbe a pour objet une tentative manquée de régicide, après laquelle Henri IV accorda sa clémence au criminel, clémence que La Fontaine donnera en exemple à Louis XIV dans son *Élégie pour M. F.*⁵. En voici la première strophe :

¹ « La Fontaine est le seul poète lyrique du siècle de Louis XIV », *ibid.*, p. 32.

² Gro Børnerud Mo, « Plaintes et prosodies : François de Malherbe et les échecs de la consolation », art. cit., p. 63.

³ Pierre Clarac, *OD*, p. 990.

⁴ Pierre Clarac commente : « La Fontaine avait certainement lu des vers de Malherbe avant vingt-deux ans ; l'anecdote doit se rapporter pourtant à quelque fait réel : d'Olivet tient ses renseignements sur notre poète, de Maucroix qui, dans sa vieillesse, se prit d'affection pour lui. » *OD*, p. xxv.

⁵ Dans son édition des *Œuvres* de Malherbe, Antoine Adam explicite ainsi le contexte de l'*Ode* : « Cet attentat, qui a fourni l'occasion de l'ode, était le geste d'un simple déséquilibré. Il s'appelait Jacques Des Isles, originaire de Senlis. Sa folie était si évidente qu'Henri IV lui fit grâce. » Dans : Malherbe, *Œuvres*, Antoine Adam (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 800.

Que direz-vous races futures
Si quelquefois un vrai discours
Vous récite les aventures
De nos abominables jours :
Lirez-vous sans rougir de honte,
Que notre impiété surmonte,
Les faits les plus audacieux,
Et les plus dignes du tonnerre,
Qui firent jamais à la terre,
Sentir la colère des cieux¹. (v. 1-10)

C'est la grande voix de l'ode qui s'élève, et celle-ci est d'emblée collective : un « nous », celui de la génération du poète qui a permis la survenue de l'événement dont il témoigne, s'adresse au « vous » de la postérité, futur tribunal du présent dont l'impiété ne pourra être que moindre. Peu après, l'impiété du présent est également mesurée à celle des « pères », plus vertueux (« Ô que du siècle de nos pères / Le nôtre s'est fait différent »). À l'éloge du roi succède, enfin, un nouveau blâme des mœurs du temps, et le poète s'inclut dans cette génération de « [b]arbares, et dénaturés » au nom de laquelle il parle tout en la condamnant. Les strophes que La Fontaine pourrait avoir eu en mémoire pour écrire son *Élégie* sont les suivantes :

Au point qu'il écuma sa rage,
Le Dieu de Seine était dehors
À regarder croître l'ouvrage
Dont ce prince embellit ses bords :
Il se resserra tout à l'heure
Au plus bas lieu de sa demeure :
Et ses Nymphes dessous les eaux,
Toutes sans voix, et sans haleine,
Pour se cacher furent en peine
De trouver assez de roseaux.

La terreur des choses passées,
À leurs yeux se ramentevant,
Faisait prévoir à leurs pensées
Plus de malheurs qu'auparavant :
Et leur était si peu croyable
Qu'en cet accident effroyable

¹ Malherbe, *Œuvres, op. cit.*, p. 49-55 pour cette ode.

Personne les pût secourir,
Que pour en être dégagées
Le Ciel les aurait obligées
S'il leur eût permis de mourir.

Revenez, belles fugitives :
De quoi versez-vous tant de pleurs ?
Assurez vos âmes craintives :
Remettez vos chapeaux de fleurs :
Le roi vit, et ce misérable,
Ce monstre vraiment déplorable,
Qui n'avait jamais éprouvé
Que peut un visage d'Alcide,
A commencé le parricide,
Mais il ne l'a pas achevé.

Pucelles, qu'on se réjouisse :
Mettez-vous l'esprit en repos :
Que cette peur s'évanouisse :
Vous la prenez mal à propos :
Le roi vit et les destinées
Lui gardent un nombre d'années,
Qui fera maudire le sort
À ceux dont l'aveugle manie
Dresse des plans de tyrannie
Pour bâtir quand il sera mort. (v. 91-130)

Les Nymphes de la Seine sont témoins de l'attentat. Leur présence, comme celle du « dieu de Seine », permet d'articuler les circonstances de la chronique, le lieu et le moment du jour où s'est produit l'attentat, à la mémoire longue de la tradition poétique. Les Nymphes sont, cependant, des témoins sans voix, sans souffle, qui se cachent plutôt que de voir, et le lecteur se trouve lui-même pris dans ce retraits qui suggère plus vivement qu'une description l'horreur de la scène dérobée. Ce retraits prépare le retournement spectaculaire de la honte et de l'affliction en joie, mais il permet également que la mémoire historique des Nymphes vienne se substituer à l'événement dont le récit manque : qu'elle vienne y superposer, plutôt, la violence des « choses passées », et l'inscrire ainsi dans la continuité de cette histoire sanglante. On pense ici aux guerres civiles de religion et à l'image d'une Seine rouge du sang des cadavres qui y étaient

jetés : le Louvre, près du pont Neuf où se déroule la scène de l'attentat, a été le témoin et le centre politique d'une telle violence.

Le lecteur, enfin, doit en passer par les passions qui s'emparent des Nymphes, figures féminines, juvéniles et craintives, au premier rang desquelles la « terreur », à laquelle la seule issue envisagée est la mort (« S'il leur eût permis de mourir »). Comme le fera La Fontaine dans son *Élégie*, le poète s'adresse ensuite directement à elles, leur enjoignant de ne plus pleurer, de ne plus craindre et de se réjouir : car tout repose, dans ce poème, précisément, sur le fait que le « parricide » n'a pas été mené à son terme et que le blâme le cède aux *vivats* (« Le Roi vit »), au chant de joie et de célébration. Si même les Nymphes, jeunes filles *donc* sujettes plus que tout autres à la peur et à l'affliction, sont « assurées », les plaintes se révèlent effectivement hors de propos.

L'*Ode* de Malherbe est donc un poème qui, loin d'encourager les larmes, les dépasse et invite à se réjouir. En outre, il convient de remarquer que la question judiciaire y est pour ainsi dire tranchée : ce qui est soumis aux « races futures » a déjà été jugé par le poète en la personne du « monstre vraiment déplorable » qu'est le régicide, mais également de sa propre génération, et c'est tout « le siècle » qui est pris dans le blâme. Henri IV, enfin, est loué en roi de justice (« Je sais bien que par la justice, / Dont la paix accroît le pouvoir, / Il fait demeurer la malice / Aux bornes de quelque devoir ») : il a déjà accordé sa clémence au coupable.

Prendre appui sur cette ode de Malherbe pour lire l'*Élégie pour M. F.* revient donc à s'appuyer sur l'anti-élégiaque pour identifier ce qui ferait de cette dernière une élégie proprement élégiaque, notamment quant à son caractère « personnel » et à son traitement de la question de la justice.

« *Pleurez, Nymphes...* » : l'*Élégie de La Fontaine*

Successivement intitulée *Élégie* « pour le malheureux Oronte », nom de Parnasse de Foucquet, « pour M. Foucquet » et « pour M. F. », l'*Élégie* ne rend pas seulement hommage au surintendant en s'adressant à lui et en lui adressant le poème aux yeux de tous, mais elle parle aussi *en faveur de* Foucquet : le poète se plaint pour autrui. Il faut se garder, cependant, de rabattre trop vite cette plainte sur un plaidoyer, et garder à l'esprit l'autre sens de la plainte, d'après lequel l'*Élégie plaint le sort* du surintendant par le biais du poète qui déplore également, pour lui-même, la perte de ce dernier.

ÉLÉGIE POUR M. F.

Remplissez l'air de cris en vos grottes profondes ;
Pleurez, Nymphes de Vaux, faites croître vos ondes,
Et que l'Anqueuil¹ enflé ravage les trésors
Dont les regards de Flore ont embelli ses bors.
5 On ne blâmera point vos larmes innocentes ;
Vous pouvez donner cours à vos douleurs pressantes :
Chacun attend de vous ce devoir généreux ;
Les Destins sont contents : Oronte est malheureux.
Vous l'avez vu n'aguère au bord de vos fontaines,
10 Qui, sans craindre du Sort les faveurs incertaines,
Plein d'éclat, plein de gloire, adoré des mortels,
Recevait des honneurs qu'on ne doit qu'aux autels.
Hélas ! qu'il est déchu de ce bonheur suprême !
Que vous le trouveriez différent de lui-même !
15 Pour lui les plus beaux jours sont de secondes nuits :
Les soucis dévorants, les regrets, les ennuis,
Hôtes infortunés de sa triste demeure,
En des gouffres de maux le plongent à toute heure.
Voilà le précipice où l'ont enfin jeté
20 Les attraites enchanteurs de la prospérité !
Dans les palais des rois cette plainte est commune,
On n'y connaît que trop les jeux de la Fortune,
Ses trompeuses faveurs, ses appâts inconstants ;
Mais on ne les connaît que quand il n'est plus temps.
25 Lorsque sur cette mer on vogue à pleines voiles,
Qu'on croit avoir pour soi les vents et les étoiles,
Il est bien malaisé de régler ses désirs ;
Le plus sage s'endort sur la foi des Zéphyrus.
Jamais un favori ne borne sa carrière ;
30 Il ne regarde point ce qu'il laisse en arrière ;
Et tout ce vain amour des grandeurs et du bruit
Ne le saurait quitter qu'après l'avoir détruit.
Tant d'exemples fameux que l'histoire en raconte
Ne suffisaient-ils pas, sans la perte d'Oronte ?
35 Ah ! si ce faux éclat n'eût point fait ses plaisirs,

¹ Note de La Fontaine dans le recueil des *Fables nouvelles et autres poésies* : « L'Anqueuil est une petite rivière qui passe à Vaux. »

Si le séjour de Vaux eût borné ses désirs,
 Qu'il pouvait doucement laisser couler son âge !
 Vous n'avez pas chez vous ce brillant équipage,
 Cette foule de gens qui s'en vont chaque jour
 40 Saluer à longs flots le soleil de la Cour :
 Mais la faveur du Ciel vous donne en récompense
 Du repos, du loisir, de l'ombre, et du silence,
 Un tranquille sommeil, d'innocents entretiens ;
 Et jamais à la Cour on ne trouve ces biens.
 45 Mais quittons ces pensers : Oronte nous appelle.
 Vous, dont il a rendu la demeure si belle,
 Nymphes, qui lui devez vos plus charmants appas,
 Si le long de vos bords Louis porte ses pas,
 Tâchez de l'adoucir, fléchissez son courage.
 50 Il aime ses sujets, il est juste, il est sage,
 Du titre de clément rendez-le ambitieux :
 C'est par là que les rois sont semblables aux dieux.
 Du magnanime Henri qu'il contemple la vie :
 Dès qu'il put se venger, il en perdit l'envie.
 55 Inspirez à Louis cette même douceur :
 La plus belle victoire est de vaincre son cœur.
 Oronte est à présent un objet de clémence ;
 S'il a cru les conseils d'une aveugle puissance,
 Il est assez puni par son sort rigoureux ;
 60 Et c'est être innocent que d'être malheureux.

L'*Élégie pour M. F.*, comme l'*Ode sur l'attentat* de Malherbe s'ancre dans un lieu, Vaux, dont le nom fait immédiatement signe vers le surintendant. Elle constitue une réponse à un événement historique ou, pour le dire autrement, donne davantage à déplorer que « la perte d'une Maîtresse¹ », contrairement aux élégies amoureuses. Cependant, La Fontaine précise lui-même dans une note que l'Anqueuil est une « *petite* rivière qui passe à Vaux² », et dans la comparaison que nous avons établie, elle se substitue donc à la Seine de l'*Ode* de Malherbe. En outre, le poète s'adresse aux Nymphes, dès le premier vers, pour les inviter à pleurer, et non à se réjouir : il y a là comme un raccourci de la poétique de l'élégie.

¹ Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*, op. cit., p. 72.

² Nous soulignons.

Borner ses désirs : une morale élégiaque

L'*Élégie pour M. F.* a été et est encore reçue comme une œuvre particulièrement « personnelle » de La Fontaine, dans laquelle, aux prises avec des tourments liés à des circonstances historiques tragiques, il s'exprimerait en son nom propre. Or, le poète n'y dit jamais « je » et la dimension gnomique y est très présente. Ce constat liminaire invite à examiner la tension entre plaintes d'une affliction particulière et morale élégiaque – c'est-à-dire morale de la *mesure* – qui caractérise l'*Élégie*, morale qui est aussi, à maints égards, celle des *Fables* elles-mêmes.

La scène d'interlocution de l'*Élégie* est complexe. Tandis que l'*Ode au Roi* met en scène un « je » qui s'adresse directement au monarque, le sujet de l'*Élégie* s'efface le plus souvent derrière un « on » détenteur d'un savoir sur la cour, les favoris, la Fortune. Le « chacun » du vers 7 (« Chacun attend de vous ce devoir généreux ») paraît indiquer que le poète s'exprime au nom d'un collectif, celui des soutiens, des amis d'Oronte, dont il garantit qu'ils s'affligent avec ce dernier. Un emploi de « nous », enfin, associe le poète aux Nymphes (« Mais quittons ces pensers : Oronte nous appelle »).

Ce que la scène du poème, en effet, a de spécifique, et qui a fait connaître l'*Élégie* sous le nom « Aux Nymphes de Vaux », c'est que le poète s'y adresse constamment à ces dernières : c'est cette adresse qui est passée à la postérité. Le poète se plaint, invite à se plaindre et confie sa plainte aux Nymphes, qui deviennent le relais d'une parole médiatisée et différée à l'adresse du roi – plainte très peu judiciaire et qui passe par des voix féminines qui doivent « adoucir », « fléchir le courage » du roi. Il y a bien, enfin, un sujet lyrique qui se plaint : de nombreuses marques d'expressivité et de subjectivité élégiaques jalonnent le poème (« Hélas ! », « Ah ! »). L'*Élégie* se partage donc entre énoncés à valeur générale et spectacle d'une affliction à la fois particulière et partagée, qui est aussi spectacle d'une *transmission* de cette plainte, d'abord aux Nymphes, puis aux lecteurs.

À partir du vers 21 (« Dans les palais des rois cette plainte est commune »), l'adresse aux Nymphes se met en retrait et l'énonciation se fait plus impersonnelle. La plainte se soutient d'un recours à la généralité et l'élégie devient discours sur les « jeux de la Fortune », dont la figure paradigmatique est celle de l'ambitieux. Foucquet, dont on se rappelle que la devise était « Quo non ascendet » (« Jusqu'où ne montera-t-il pas ?), en devient un exemple supplémentaire ; et sa situation singulière, exemplaire de la morale portée par l'élégie que l'on trouve concentrée en des formules comme « régler ses désirs », « borne[r] sa carrière », et dans ce distique :

Si le séjour de Vaux eût borné ses désirs,
Qu'il pouvait doucement laisser couler son âge ! (v. 36-37)

En somme, l'élégie ne prendrait un air de grandeur que pour mieux faire l'éloge d'une vie mesurée. Les *Fables*, de même, invitent incessamment le lecteur à « se mesurer »¹. La conclusion de « L'Homme qui court après la Fortune et l'Homme qui l'attend dans son lit » (VII, 11), après le retour de l'« ambitieux » parti chercher la Fortune à la cour, est la même que celle de l'élégie : « Heureux qui vit chez soi ; / De régler ses désirs faisant tout son emploi » (v. 76-77). Le revers de Fortune suscite de nombreuses plaintes dans les *Fables*, ce qui invite à considérer le recours à la Fortune dans l'*Élégie* comme une « plainte commune » du discours moraliste. Si donc l'élégie est parfois pensée comme « pur poème », plus précisément quand il s'agit de l'opposer à une poésie plus rhétorique ou moins « lyrique », on voit qu'à certains égards, elle se rapproche de la fable. En ce sens, l'*Élégie* pour M. F. apparaît comme très peu « personnelle ».

Une épreuve éthique et politique

L'*Élégie pour M. F.* est également le poème du poète face au roi ou à une figure de roi. En ce sens, on peut parler de « rhétoricité persistante » de l'*Élégie*². Alain Génétiot a ainsi décrit comme elle relevait « de façon oblique³ » du genre judiciaire :

[...] il fait appel à la compassion du roi en construisant une situation rhétorique nouvelle dans laquelle le poète s'adresse aux Nymphes de Vaux comme intermédiaires auprès du roi et présente le surintendant déchu comme un « objet de clémence » qui n'attend plus que le jugement du roi pour l'absoudre⁴.

La dernière adresse aux Nymphes, au vers 47, dans laquelle le poète leur demande de se faire ses intermédiaires auprès de « Louis », met bien en jeu une situation délibérative. Le vers 48 (« Si le long de vos bords Louis porte ses pas ») fait l'hypothèse d'une présentation du poème au roi, que les Nymphes, créatures de poésie, devront « adoucir », et dont elles devront « fléchi[r] le courage ». Nous avons déjà examiné, toutefois, les raisons pour lesquelles cette

¹ Telle est la morale du « Corbeau voulant imiter l'Aigle », II, 16 : « Il faut se mesurer, la conséquence est nette », v. 23.

² Voir Arnaud Welfringer, « Le Courage de l'équivoque. Politiques des *Fables* de La Fontaine », *op. cit.*, p. 497.

³ Alain Génétiot, « Rhétorique et poésie lyrique », *art. cit.*, p. 527.

⁴ *Ibidem*.

scène ne devait occulter ni le défaut d'autorité du locuteur, en la personne de La Fontaine, ni surtout la « scène de destination » propre à la poésie. Ce qui est très identifiable, c'est une politique de l'éloge conditionnel propre à la poésie, en tant qu'elle s'adosse à l'autorité du Parnasse, c'est-à-dire à l'admiration que le public donne à ses œuvres. L'éloge du roi, au vers 50 (« il aime ses sujets, il est juste, il est sage ») semble, en effet, suspendu au don de sa clémence, et c'est ainsi qu'Henri IV lui est donné en illustre modèle. Le vers 56 (« La plus belle victoire est de vaincre son cœur ») est une maxime à l'adresse des rois. Il faut comprendre, au vers 57 (« Oronte est à présent un objet de clémence ») qu'Oronte ne doit plus être un objet de colère : « vaincre son cœur », c'est vaincre cette *passion* qui rapproche l'homme de l'animal¹.

En outre, l'exemple d'ambitieux que donne l'*Élégie* est directement politique : il s'agit de l'ambitieux de cour et, plus précisément, du favori. Le favori, c'est celui auquel le roi accorde sa faveur particulière et qui, à ce titre, cristallise le risque que celui-ci gouverne *en particulier*, au gré de ses inclinations et passions². S'il faut se gouverner pour gouverner les autres, c'est par la clémence que le roi pourra être « semblabl[e] aux dieux », c'est-à-dire souverain, et d'abord souverain sur lui-même et sur les passions qui risquent de semer la discorde dans son âme. On reconnaît ici la conception de la politique comme « première partie de la morale » et exercice des vertus, qui postule une continuité entre éthique et politique et a encore cours au XVII^e siècle. En ce sens, l'*Élégie* soumet le roi à une épreuve éthique et *donc* politique.

Mais il y a aussi, entre les deux plaintes poétiques que sont l'*Élégie* et l'*Ode*, un travail sur les valeurs associées aux larmes et à la constance. En effet, dans sa réponse à Foucquet à propos de l'*Ode*, La Fontaine écrit :

Je viens enfin à cette apostille où vous dites que je demande trop bassement une chose qu'on doit mépriser. Ce sentiment est digne de vous, Monseigneur, et en vérité celui qui regarde la vie avec une telle indifférence ne mérite aucunement de mourir ; mais peut-être n'avez-vous pas considéré que c'est moi qui parle, moi qui demande une grâce qui nous est plus chère qu'à vous. Il n'y a point de termes si humbles, si pathétiques et si pressants que je ne m'en doive servir en cette rencontre³.

¹ D'après la définition que Furetière donne de « colère » : « Émotion de l'âme, fougue, impétuosité des animaux, qui les fait agir et s'emporter contre ce qui les offense. C'est une vertu aux hommes de savoir arrêter les transports de leur *colère*. C'est la brutalité des animaux qui les fait suivre les mouvements de leur *colère*. »

² Sur ce sujet, voir Delphine Amstutz, « La Fable du favori dans la littérature française du premier XVII^e siècle », thèse de doctorat sous la dir. de M. Patrick Dandrey, Université Paris-Sorbonne, 2013.

³ *OD*, p. 532.

On peut associer à ce passage de la lettre de La Fontaine la dernière strophe de son *Ode au Roi*, particulièrement pathétique :

Laisse-lui donc pour toute grâce
Un bien qui ne lui peut durer,
Après avoir perdu la place
Que ton cœur lui fit espérer.
Accorde-nous les faibles restes
De ses jours tristes et funestes,
Jours qui se passent en soupirs.
Ainsi les tiens filés de soi
Puissent se voir comblés de joie,
Même au-delà de tes désirs ! (v. 71-80)

Comme Horace, « hostile au pathétique », Foucquet méprise sa vie en tant que vie particulière, et cette indifférence prouve la « grandeur de [son] âme¹ ». Le risque de dégradation par la plainte est double : l'*Ode* demande « trop humblement » cette chose « que l'on doit mépriser », la manière redoublant l'indignité du propos. C'est pourquoi La Fontaine souligne avec insistance le fait qu'il prend en charge la supplique, préservant ainsi le surintendant de la menace que le pathétique ferait peser sur sa dignité. La Fontaine, en sa qualité de poète, ne court certes pas le même risque. Mais il parle aussi pour un « nous », qui prend la responsabilité de la demande de la sauvegarde de la vie particulière de Foucquet, et lui reconnaît ainsi une valeur. Sévigné, dans une lettre à Pomponne, accorde explicitement cette valeur à la vie particulière de Foucquet, dans le même temps qu'elle souligne son absence de peur et son refus du pathétique :

[...] il faut que vous sachiez que M. Colbert est tellement enragé qu'on attend quelque chose d'atroce et d'injuste qui nous remettra au désespoir. Sans cela, mon pauvre Monsieur, nous aurons le plaisir et la joie de voir notre ami, quoique bien malheureux, au moins avec la vie sauve, qui est une grande affaire².

Dans l'*Élégie*, enfin, le risque que les larmes encourrent le blâme (« On ne blâmera point vos larmes innocentes ») est écarté : cela prouve l'innocence de Foucquet, mais rompt aussi avec

¹ *Ibid.*, p. 533.

² Lettre à Pomponne, 19 décembre 1664, p. 77.

l'association des larmes et d'une forme de *bassesse*, celle que redoutait Foucquet dans sa lettre. Les larmes deviennent, au vers 7 « devoir généreux », qualité noble, héroïque, virile – et royale.

L'« équation illogique » de la justice et du malheur

En confiant à des Nymphes le plaidoyer pour Foucquet et en désignant ce dernier par son nom de Parnasse, on peut se demander si La Fontaine s'« amus[e] à [...] écrire d'un style poétique¹ » plutôt que de se soucier de la défense de Foucquet. De fait, s'il « plaide en poète » et s'il s'adresse au roi comme détenteur du pouvoir judiciaire, comment apparaît la « question de la justice », c'est-à-dire du jugement sur des faits passés, dans l'*Élégie* ?

Dans l'*Élégie*, le coupable, déjà « puni » par un « sort rigoureux », est également une victime du « Sort ». Du hasard au malheur, il n'est pas sûr que la question de la justice tienne sa part. Foucquet, en effet, apparaît comme la victime d'un destin tragique. Jamais les charges judiciaires contre lui ne sont exposées ni *a fortiori* récusées. Le cas particulier du surintendant est ramené à une « plainte commune » aux ambitieux, et la plainte se soutient d'un discours général sur la Fortune et son lieu par excellence, la cour. La cause du déluge de larmes sur lequel s'ouvre le poème n'est donnée qu'au v. 8, par l'antithèse « Les Destins sont contents : Oronte est malheureux », et la cruelle satisfaction de ceux-là fait d'Oronte la victime d'un sort tragique, sans rapport avec une volonté politique, ni avec ses propres actes. L'adjectif « malheureux » est le dernier mot du poème. Or, un malheureux est celui sur lequel le malheur s'est abattu, sous les espèces du revers de fortune ou de l'accident. La question de la culpabilité et de son juste ou moins juste châtement ne ressortit donc pas au domaine du mal-heur, mot dans lequel les contemporains percevaient encore sans doute la part du hasard (« heur »).

L'*Élégie* n'expose donc que la chute fulgurante d'Oronte, au gré d'un tour de roue de la Fortune, de sorte que le lecteur ne puisse plus que plaindre le malheureux dont elle esquisse un portrait fortement pathétique. Dans des termes judiciaires, l'*Élégie* ne donne donc aucune *narration* des faits reprochés à Foucquet et qui auraient précipité sa chute, si ce n'est une description très générale de son *hybris* : « Plein d'éclat, plein de gloire, adoré des mortels, / Recevait des honneurs qu'on ne doit qu'aux autels ».

¹ C'est ce que « Tircis », à qui Théophile de Viau adresse sa *Plainte*, s'étonne que fasse le prisonnier. Voir Michèle Rosellini, « La *Plainte* de Théophile de Viau et ses répliques : Un cas d'activation politique de la consolation », dans « La plainte littéraire », art. cit.

Dans les derniers vers de l'*Élégie*, enfin, l'innocence d'Oronte se gage sur son malheur :

S'il a cru les conseils d'une aveugle puissance,
Il est assez puni par son sort rigoureux ;
Et c'est être innocent que d'être malheureux. (v. 58-60)

Les vers 58 et 59, qui suggèrent que Foucquet a pu être mal conseillé par la Fortune et qu'il a, de surcroît, déjà été « puni », font encore l'hypothèse de sa culpabilité. Mais dans la maxime sur laquelle se conclut le poème, justement décrite par Zobeidah Youssef comme une « équation illogique¹ », il y a basculement, au sein de ce qui devrait être une équivalence, entre une affirmation de l'ordre du judiciaire, celle de l'innocence d'Oronte, et la preuve qui devrait soutenir cette affirmation, et qui ne prouve rien dans l'ordre de la justice : son malheur.

On peut analyser de deux manières cette sortie hors de l'ordre de la justice. D'une part, au XVII^e siècle, la question de la grâce royale n'est pas, à strictement parler, une question judiciaire, même si justice *et* grâce émanent du souverain. En effet, dans *L'Absolutisme en France*, Fanny Cosandey et Robert Descimon rappellent l'opposition, en régime absolutiste, entre « évocations de justice » et « évocations de grâce »². Le roi étant supérieur à la loi, un roi « qui ne serait qu'un roi de justice risquerait bien de devenir un roi fainéant » et de décevoir les « espoirs de “réformation” du royaume »³, en se contentant d'appliquer les lois qu'il aurait lui-même promulguées. Le mot « grâce », écrit Furetière, « est quelquefois opposé à justice et à rigueur », ce qu'il illustre par l'exemple suivant : « le roi accorde des grâces pour les crimes rémissibles ». Pellisson, dans ses *Défenses* pour Foucquet, distingue également entre le fait de s'adresser à la « justice du roi » et à ses « autres vertus », dont dépend l'accord de sa clémence⁴. Un exemple littéraire permet d'illustrer cette idée. Dans la tragédie *Cinna*, de Corneille, qui a pour sujet « la clémence d'Auguste », la clémence de l'empereur n'apparaît pas comme la conséquence d'un conseil ou d'une *délibération* sur la culpabilité ou l'innocence de Cinna : elle *survient*, et c'est par elle qu'Auguste devient réellement souverain. C'est en ce sens que l'*Élégie* soumet le roi à une épreuve éthique *et* politique.

En outre, la maxime finale n'en appelle pas à la justice mais à l'*attendrissement*. Sa forme impersonnelle permet que le miroir se tourne vers le lecteur et lui fasse faire le saut du domaine de la justice à celui du malheur, par le biais d'une pointe poétique élégiaque,

¹ « L'équation illogique qui clôt l'élégie prend alors l'allure d'une maxime acceptable : Et c'est être innocent que d'être malheureux. » Zobeidah Youssef, « Épître et élégie chez La Fontaine », art. cit., p. 265.

² Fanny Cosandey et Robert Descimon, *L'Absolutisme en France*, op. cit., p. 281.

³ *Ibidem*.

⁴ *Discours au Roi, par un de ses fidèles sujets, sur le procès de M. Foucquet*, op. cit., p. 57.

remarquée dès le XVII^e siècle pour son caractère frappant¹. C'est peut-être là la sorte de conversion propre opérée par l'élégiaque.

6.2 – Republications de l'*Élégie* et de l'*Ode* : des plaintes poétiques prises dans le temps

Dans son article « Marot, le marotique et La Fontaine. Autour de la “pension poétique” », Jean-Charles Monferran montre le sens pathétique qui peut être attaché à la publication par La Fontaine, longtemps après la chute de Foucquet, de pièces poétiques écrites du « temps de Vaux ». La démarche des pages qui suivent sera double : nous montrerons que La Fontaine avait, dès 1671, imprimé un sens élégiaque au recueil des *Fables nouvelles* ; mais également qu'il y donne une description possible des effets des plaintes poétiques publiées du temps du procès du surintendant.

Dans son édition des *Œuvres diverses* de La Fontaine, Pierre Clarac décrit ainsi les publications successives de l'*Élégie* :

Cette élégie a d'abord paru à part, imprimée en italique, en une pièce volante in-4° de trois pages, sans nom d'auteur, ni lieu, ni date (1662 ?). Elle figure sous le titre *Élégie pour le malheureux Oronte* dans le Recueil La Suze (2^e édition, 1666) et au tome II du *Recueil de quelques pièces nouvelles et galantes* (1667). La Fontaine l'a publiée sous son nom dans le *Recueil de poésies chrétiennes et diverses* (1671), puis, la même année, sans changement, dans les *Fables nouvelles* dont nous avons suivi le texte².

Les deux premiers recueils cités ont peu attiré l'attention, considérés comme des « éditions [...] que La Fontaine n'a sans doute pas surveillées ». L'« achevé d'imprimer » du Recueil de poésies chrétiennes et diverses est daté de décembre 1670, celui des *Fables nouvelles et autres poésies de M. de La Fontaine* de mars 1671. *Élégie* et *Ode* y paraissent pour la première fois sous le nom de La Fontaine, pas exactement « sans changement » de l'un à l'autre, puisque le nom de Foucquet apparaît en entier dans le titre de l'*Élégie* parue dans le Recueil de poésies chrétiennes.

¹ Dans ses *Pensées ingénieuses des Anciens et des Modernes*, Dominique Bouhours choisit de citer les quatre derniers vers de l'*Élégie pour M. F.*, qu'il accompagne de ce commentaire : « La pensée par laquelle l'*Élégie* finit a quelque hardiesse, mais le vrai ne laisse pas de s'y rencontrer », p. 12. *Pensées ingénieuses des Anciens et des Modernes*, Paris, Mabre-Cramoisy, 1689.

² *OD*, p. 528.

Le premier tome du *Recueil* accorde une grande place à Malherbe et l'ode *Sur l'attentat commis en la personne de sa Majesté, le 19 de décembre 1605* y figure. Sont publiés, également, Pellisson et sa *Requête à la Postérité*, ainsi que l'*Ode au Roi sur son exil* de Théophile de Viau. D'après Clarac, il est « impossible de dire avec précision¹ » la part prise par La Fontaine à ce recueil. On lui dénie généralement la paternité de la *Préface*, mais on lui accorde celle de l'« Avertissement » et la dédicace au Prince de Conti. Il a, enfin, « laissé paraître à la fin du tome III (le choix de cette place est d'une modestie significative) l'*Élégie aux Nymphes de Vaux*, l'*Ode au Roi* », des fragments de *Psyché* ainsi que seize fables.

L'« Avertissement » au Songe de Vaux : prévenir et remonter le temps

Le recueil des *Fables nouvelles et autres poésies de M. de La Fontaine* est, quant à lui, entièrement de la main de La Fontaine. Outre huit fables « nouvelles », La Fontaine publie pour la première fois dans ce recueil trois fragments du *Songe de Vaux* ainsi que ses *Élégies* amoureuses. Un « Avertissement » succède à une épître encomiastique au Duc de Guise². Dans son édition des *Œuvres diverses*, Clarac choisit de publier cet « Avertissement » en introduction aux neufs fragments du *Songe* qu'il réunit dans la section qu'il intitule « poèmes ». En 1671, cependant, il s'agissait bien d'un « Avertissement » à l'ensemble du recueil, auquel succèdent des fables et non pas les fragments du *Songe*, ce qui lui donne une fonction et un sens bien différents :

Parmi les ouvrages dont ce recueil est composé, le lecteur verra trois fragments d'une description de Vaux, laquelle j'entrepris de faire il y a environ douze ans. J'y consumai près de trois années. Il est depuis arrivé des choses qui m'ont empêché de continuer. Je reprendrais ce dessein si j'avais quelque espérance qu'il réussît, et qu'un tel ouvrage pût plaire aux gens d'aujourd'hui ; car la poésie lyrique ni l'héroïque, qui doivent y régner, ne sont plus en vogue comme elles étaient alors. J'expose donc au public trois morceaux de cette description. Ce sont des échantillons de l'un et de l'autre style : que j'aie bien fait ou non de les employer tous deux dans un même poème, je m'en dois remettre au goût du lecteur plutôt qu'aux raisons que j'en pourrais dire. Selon le jugement qu'on fera de ces trois morceaux, je me résoudrai : si la chose plaît j'ai dessein de continuer ; sinon, je n'y perdrai pas de temps davantage. Le temps est chose de peu de prix quand on ne s'en sert pas mieux que je fais ;

¹ *Ibid.*, p. 945.

² Il est l'époux de la fille de la duchesse douairière d'Orléans, dont La Fontaine est le gentilhomme servant depuis 1664.

mais, puisque j'ai résolu de m'en servir, je dois reconnaître qu'à mon égard la saison de le ménager est tantôt venue¹.

Ce qui frappe d'emblée, c'est la tonalité élégiaque donnée au seuil du recueil. La Fontaine en souligne la composition hétéroclite et signale aux lecteurs la première publication de trois fragments d'une « description de Vaux », dont il donne la date approximative de composition, « il y a environ douze ans », c'est-à-dire vers 1659. Pourquoi des « fragments » ? « Il est depuis arrivé *des choses* qui m'ont empêché de continuer² » : l'explication est peu précise, et Clarac parle ainsi d'une « [a]llusion discrète à la condamnation de Foucquet³ ». Imprécise et « discrète », peut-être, mais elle figure en tête du recueil et le récit de la composition du *Songe* par son auteur était somme toute dispensable – La Fontaine ne passe qu'au paragraphe suivant à « ce qu'il est nécessaire que l'on sache pour l'intelligence de ces fragments ». L'allusion attire donc l'attention à elle sans rendre les « fragments » directement plus intelligibles. Enfin, le nom de lieu « Vaux » fait immédiatement signe vers l'ex-surintendant, enfermé à Pignerol depuis décembre 1664. Le recueil se place ainsi explicitement sous le signe de la perte, ce que confirme le choix du verbe « consumer » qui, dans son sens figuré, (« J'y consumai près de trois années »), est porteur d'une charge pathétique.

Si La Fontaine fait ensuite l'hypothèse d'une reprise et d'un achèvement de l'ouvrage, c'est pour les rejeter aussitôt dans l'irréel du passé, comme ayant déjà renoncé à « quelque espérance qu'il réussît ». L'écart est trop grand entre le lecteur, les « gens d'aujourd'hui », et la « poésie lyrique et l'héroïque » qui plaisaient alors et ne sont « plus en vogue ». Ce qui a été perdu, c'est le goût pour une certaine poésie : un « temps » poétique, comme le confirmera l'« Avertissement » à *Adonis* à la fin du recueil. Après s'en être remis au jugement du « public », La Fontaine se livre encore à une méditation sur le temps, temps perdu à cette poésie qui n'est plus, c'est-à-dire qui ne rencontrera pas le public auquel elle était destinée, celui de la jeunesse du poète : l'« Avertissement » s'ouvre sur la perspective de la vieillesse et de la mort.

Or, plus que de constater un défaut de coïncidence entre l'ouvrage et son public, c'est un mode de lecture que l'« Avertissement » institue, qui place les fragments du *Songe* ainsi que l'ensemble du recueil sous le signe de la perte et de l'écart, invitant à lire cette poésie comme une poésie *anachronique*, ou comme ce qui aurait réchappé des ruines d'un incendie. Il faudrait, ainsi, lire l'ouvrage avec le sentiment d'un décalage, comme s'il était destiné à d'autres lecteurs

¹ *OD*, p. 78.

² Nous soulignons.

³ *OD*, p. 816.

que les « gens d'aujourd'hui » – ceux de 1671, mais aussi les lecteurs actuels – et avait été écrit par un autre que le poète qui prend la parole au sein de l'« Avertissement », dont la suite confirme cette première impression :

Passons à ce qu'il est nécessaire qu'on sache pour l'intelligence de ces fragments. Je ne la saurais donner au lecteur sans exposer à ses yeux presque tout le plan de l'ouvrage. C'est ce que je m'en vas faire, moins succinctement à la vérité que je ne voudrais, mais utilement pour moi ; car, par ce moyen, j'apprendrai le sentiment du public, aussi bien sur l'invention et sur la conduite de mon poème en gros, que sur l'exécution de chaque endroit en détail, et sur l'effet que le tout ensemble pourra produire.

Comme les jardins de Vaux étaient tout nouveau plantés, je ne les pouvais décrire en cet état, à moins que je n'en donnasse une idée peu agréable, et qui, au bout de vingt ans, aurait été sans doute peu ressemblante. Il fallait donc prévenir le temps. [...]

Je feins donc qu'en une nuit du printemps m'étant endormi, je m'imagine que je vas trouver le Sommeil, et le prie que par son moyen je puisse voir Vaux en songe : il commande aussitôt à ses ministres de me le montrer. Voilà le sujet du premier fragment¹.

Il s'agit de rendre intelligibles les fragments à un lecteur qui n'est plus celui de 1659 en donnant le « plan » de l'ouvrage inachevé, c'est-à-dire l'« invention » et la « conduite » du poème « en gros ». Pourtant, comme l'écrit Clarac, « La Fontaine ne va donner en réalité que le plan de la toute première partie de l'ouvrage », ce qui lui permet de se justifier du choix du « songe ». Mais ce faisant, il accentue toujours davantage l'impression de distance à l'ouvrage, dans la mesure où ce dernier ne semble pas pouvoir être lu sans explications, moins « succinctes » de surcroît qu'habituellement.

Ainsi, la voix de La Fontaine encadre très fortement la lecture à venir, insiste sur la nécessité d'en redonner le contexte perdu, de revenir en arrière, « [c]omme les jardins de Vaux étaient tout nouveau plantés ». Ce retour dans le temps, en plus d'établir d'emblée une « relation référentielle² » très forte du poème au lieu « Vaux », comme l'écrit Florence Dumora, expose un premier problème qui s'est présenté à l'auteur alors qu'il considérait, non pas les lecteurs « d'aujourd'hui », douze ans après l'écriture des fragments, mais des lecteurs encore ultérieurs, « vingt ans » plus tard : celui de « prévenir le temps ». L'inversion est de nouveau pathétique, puisqu'il s'agit bien à présent de *remonter* le temps et que le recueil ne semble pouvoir rencontrer ni ses lecteurs du passé, ni ceux d'un futur qui n'advient pas. Avec l'emploi de la

¹ OD, p. 78-79.

² Florence Dumora, « Vaux, l'espace d'un songe : le poème et le lieu », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°9, 1997, p. 69.

première personne et du présent de narration, l'« Avertissement » plonge le lecteur à l'époque de la composition du *Songe*, mais aussi dans le *Songe* lui-même. En effet, comme l'écrit Florence Dumora, « le *Songe de Vaux* de La Fontaine, d'une certaine manière, n'existe pas » et « une partie non négligeable de la fiction du *Songe* (littéralement ses fondations) se trouve dans l'*Avertissement* de 1671 »¹. Or, si l'« unité virtuelle² » des fragments est fondée sur un lieu, Vaux, elle est aussi fondée sur un temps toujours déjà révolu.

La fin de l'« Avertissement » confirme l'importance du *Songe* pour la lecture du recueil entier : « Le reste de ce recueil contient des ouvrages que j'ai composés en divers temps sur divers sujets. S'ils ne plaisent par leur bonté, leur variété suppléera peut-être à ce qui leur manque d'ailleurs³ ». Non seulement La Fontaine n'a pas donné « presque tout le plan de l'ouvrage », mais il évacue rapidement tout ce qui n'appartient pas à la « description » de Vaux. Cela place l'ensemble du recueil sous l'égide de celle-ci, fragmentaire, anachronique, difficilement intelligible ou qui nécessite, du moins, une longue contextualisation de son auteur, de sorte que sa voix, sa poésie, soient lues comme parvenant au lecteur depuis une époque révolue.

Enfin, succédant à l'« Extrait du Privilège du Roi » et aux huit fables que La Fontaine publie dans ce recueil⁴, un nouveau texte introducteur au *Songe* fait référence à son « Avertissement » :

Des pièces suivantes, les trois premières sont des fragments de la description de Vaux, laquelle j'ai fait venir en un songe, à l'exemple d'autres sujets que l'on a ainsi traités. Ce n'est pas ici le lieu ni l'occasion de faire savoir les raisons que j'en ai eues. L'Avertissement les contient : il est nécessaire de le lire pour bien entendre ces trois morceaux, et pour pouvoir tirer de leur lecture quelque sorte de plaisir. Le premier est le commencement de l'ouvrage. Le lecteur, si bon lui semble, peut croire que l'Aminte dont j'y parle représente une personne particulière ; si bon lui semble, que c'est la beauté des femmes en général ; s'il lui plaît même, que c'est celle de toutes sortes d'objets. Ces trois explications sont libres. Ceux qui cherchent en tout du mystère, et qui veulent que cette sorte de poème ait un sens allégorique, ne manqueront pas de recourir aux deux dernières. Quant à moi je ne trouverai pas mauvais qu'on s'imagine que cette Aminte est telle ou telle personne : cela rend la chose plus passionnée, et ne la rend pas moins héroïque⁵.

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*.

³ *OD*, p. 80.

⁴ « Le Lion, le Loup et le Renard », « Le Coche et la Mouche », « Le Trésor et les deux Hommes », « Le Rat et l'Huître », « Le Singe et le Chat », « Du Gland et de la Citrouille », « Le Milan et le Rossignol », « L'Huître et les Plaideurs ».

⁵ *OD*, p. 81.

Quant aux raisons du choix du « songe », La Fontaine renvoie les lecteurs à l'« Avertissement », c'est-à-dire au fait qu'il a fallu prévenir le temps et qu'il faut à présent revenir en arrière pour en donner les raisons. L'œuvre est devenue incompréhensible car Vaux *n'est pas devenu*. Ainsi le plaisir propre à la lecture des fragments du *Songe* est-il un plaisir élégiaque, pris au sentiment de ce qui a été perdu¹, à l'écoute d'une voix qui parvient depuis une époque perdue. Enfin, quoique le choix du songe favorise *a priori* une lecture allégorique, La Fontaine marque sa préférence pour une lecture à clefs (« *je ne trouverai pas mauvais qu'on s'imagine que cette Aminte est telle ou telle personne* »), renforçant toujours le lien référentiel de l'œuvre à un lieu et à des personnes « réels ».

La dédicace à Ariste : une description de ce qu'ont « pu » les plaintes poétiques

Les commentaires auctoriaux, dans le recueil des *Fables nouvelles*, ne se limitent pas à l'« Avertissement » au seuil de l'ouvrage : celui-ci se caractérise, au contraire, par les très nombreux passages dans lesquels le poète s'adresse au lecteur pour rendre intelligible ce qui, par conséquent, est souligné comme ne l'étant pas ou plus. Ainsi de cette apostille, qui clôt le premier fragment du *Songe* et introduit au suivant, « L'Architecture, la Peinture, le Jardinage, et la Poésie haranguent les Juges, et contestent le prix proposé » :

Les vers suivants ne sont pas de la description de Vaux : je les envoyai à une personne qui en voulait voir de moi, et lui envoyai en même temps le fragment qui suit. Comme ces vers y peuvent servir d'argument en quelque façon, j'ai cru qu'il ne serait pas hors de propos de les mettre en tête².

La Fontaine souligne à la fois le caractère digressif et explicatif des vers qu'il s'apprête à citer, qui peuvent « servir d'argument » au deuxième fragment du *Songe*. Il souligne, surtout, le fait qu'ils s'inscrivent ou se sont inscrits au sein d'un échange. Ces vers sont, en effet, une dédicace en vers à Ariste, nom de Parnasse derrière lequel on a souvent reconnu Pellisson, comme plus tard dans l'Ariste de *Psyché*³. La scène qui s'ouvre est une scène de dédicace : La Fontaine fait l'éloge d'Ariste et se montre lui faisant don d'un fragment du *Songe*. Or, dans l'espace

¹ Dans son article, Florence Dumora rappelle qu'un fragment du *Songe* a effectivement été perdu. Art. cit., p. 69.

² *OD*, p. 84.

³ Bien que Pellisson soit surtout connu sous le nom de Parnasse d'Acante, d'où la perplexité qui a donné naissance à un article comme celui de Judd D. Hubert, « La Fontaine et Pellisson ou le mystère des deux Acante », dans *RHLF*, 1966, p. 223-237.

dialogique qui s'est ouvert, l'évocation d'une poésie ancrée à Vaux (« Je vous présente donc quelques traits de ma lyre : / Elle les a dans Vaux répétés au Zéphyre », v. 19-20) entraîne une remémoration douloureuse :

Je soupire en songeant au sujet de mes veilles.
Vous m'entendez, Ariste, et d'un cœur généreux
Vous plaignez comme moi le sort d'un malheureux ;
Il déplut à son roi ; ses amis disparurent ;
Mille vœux contre lui dans l'abord concoururent.
Malgré tout ce torrent, je lui donnai des pleurs ;
J'accoutumai chacun à plaindre ses malheurs¹. (v. 24-30)

L'événement remémoré prend la forme d'une petite fable de la disgrâce, derrière laquelle on reconnaît le sort de Foucquet. Nul n'est nommé, cependant, ce que La Fontaine justifie par le fait qu'Ariste a compris ce dont il allait s'agir (« Vous m'entendez, Ariste ») avant même l'évocation du souvenir, qui s'adresse donc à d'autres lecteurs. Une même affliction, en effet, réunit le poète et son dédicataire, qui se prouve par le fait qu'ils *plaignent* ensemble le « malheureux ». À cet égard, le complément « [le] sujet de mes veilles » peut se référer à deux choses : aux nuits passées à veiller pour écrire le *Songe*, qui entraîne le souvenir de Foucquet, ou aux nuits que le poète passe *encore* à veiller en pensant au « malheureux ». L'emploi du présent (« Vous plaignez ») actualise, quoiqu'il en soit, l'affliction des deux hommes.

Comme dans l'*Élégie pour M. F.* et les lettres de Madame de Sévigné et de Madeleine de Scudéry, la plainte est associée à la générosité du « cœur ». La Fontaine rappelle qu'il a prouvé la sienne à l'époque de la disgrâce, « donn[ant] des pleurs » au malheureux quand les « amis de cour » l'abandonnaient et le noyaient sous un « torrent » d'imprécations. L'épreuve héroïque, qui est ici une épreuve amicale, est donc remportée par les *larmes*.

C'est alors que le poète donne une description possible d'un effet propre à la plainte poétique, au regard de laquelle les poèmes publiés du temps du procès prennent un sens nouveau :

J'accoutumai chacun à plaindre ses malheurs. (v. 30)

L'*Élégie* et l'*Ode* visaient à faire naître la compassion pour Foucquet ou, d'après les termes de La Fontaine, à faire « plaindre ses malheurs », à l'exemple de La Fontaine et Ariste qui

¹ *OD*, p. 84-85.

« plaignent le sort d'un malheureux ». Le vers ne décrit pas une « défense », il ne donne pas à la poésie une pragmatique judiciaire et ne fait pas du roi son destinataire, mais de « chacun ». Surtout, si le passé simple (« accoutumai ») donne à l'action exercée par le poète un aspect accompli, le sens du verbe « accoutumer » inscrit dans la durée l'action des poèmes sur leurs lecteurs : l'aptitude à la plainte pour « le sort d'un malheureux ».

À M. F. / Pour M. F. : le sens des Fables nouvelles

Le vaste appareil de commentaires dont La Fontaine accompagne les *Fables nouvelles*, enfin, contribue à rétablir ou à maintenir un dialogue, avec Ariste, comme on vient de le voir, mais aussi avec Oronte-M. F., sous les yeux des lecteurs et par le biais d'une poésie dont le poète affirme lui-même qu'elle court le risque de déplaire.

Succédant aux fragments du *Songe*, la première pièce de la section des « Poésies diverses » s'intitule *À M. F.* Il s'agit d'une épître en prose puis en vers, lettre d'envoi accompagnant le poème qui suit, une *Ode pour Madame*, Henriette d'Angleterre, qui vient d'épouser Monsieur, frère du roi. L'épître s'adresse donc à Foucquet :

MONSEIGNEUR,

Le zèle que vous avez pour toute la maison royale me fait espérer que ce terme-ci vous sera plus agréable que pas un autre, et que vous lui accorderez la protection qu'il vous demande.

Avec ce passe-port, qui n'a jamais été violé, il vous ira trouver sans rien craindre. [...]

Le mot « terme », au début de l'épître, désigne l'*Ode pour Madame* et renvoie aux « termes » de la « pension poétique » à Foucquet¹. La première pièce des « Poésies diverses » se trouve d'emblée adressée et prise dans un échange avec « M. F. ». En termes strictement chronologiques, on se trouverait à la fin du contrat passé entre le poète et son protecteur, si ce n'est que le dialogue publié ici succède, dans les *Fables nouvelles*, à l'évocation répétée du triste sort qui attendait le surintendant. La première phrase de l'épître souligne au présent le zèle de Foucquet pour la maison royale, gage du plaisir que prendra ce dernier à lire l'ode encomiastique pour Henriette d'Angleterre. Seulement, en 1671, le « passeport » qui ne devait jamais être « violé » n'a pas suffi à protéger le surintendant, ce qui est beaucoup suggérer, peut-être, sur la gratitude de la maison royale vis-à-vis du zèle de ses serviteurs.

¹ Voir les notes de La Fontaine dans *Ouvrages de prose et de poésie* : « On me donna pour sujet de la Ballade du second terme l'imitation du rondeau de Voiture : *Ma foi, c'est fait* » (OD, p. 497), « Je devais donner des madrigaux en d'autres temps, et voici ce que j'envoyai pour un de ces termes » (OD, p. 499).

Suivent les éloges d'Henriette d'Angleterre, déjà morte en 1671¹, de la cour royale, de Monsieur, frère du roi, et de la grossesse de la reine. L'épître se poursuit par un éloge en vers du roi, roi de guerre et d'amour qui excelle, surtout, dans les affaires, sachant régir « [l]a machine de nos États » : tels sont les « commencements [...] si beaux » du roi, ainsi rappelés en 1671 aux « gens d'aujourd'hui ». La dernière strophe de l'épître évoque l'avenir du surintendant :

Dispensez-moi de cette peine ;
Vous savez, Monseigneur, quelle est Anne et Louis ;
Vous voyez tous les jours notre nouvelle Reine ;
Si vos yeux n'en sont éblouis,
Je les tiens bons ; ils le sont, et personne
N'en a douté jusques ici ;
Puissent-ils dans vingt ans veiller pour la Couronne,
Je ne vous plaindrai pas d'avoir un tel souci.

En 1671, Foucquet ne veille plus « pour la Couronne ». On retrouve la projection « dans vingt ans » qui était déjà celle de l'« Avertissement » et qui donne à la mesure de l'écart avec le présent, celui de 1671, mais encore celui de tout autre lecteur, une dimension tragique. En outre, la mise en page ne permet pas de faire de différence entre les apostilles dans lesquelles La Fontaine s'adresse au lecteur et les passages en prose de l'épître *À M. F.* : le lecteur, c'est maintenant aussi ou de nouveau Foucquet, et l'épître s'achève sur ces mots :

Voilà, Monseigneur, ce que je pense sur ce sujet. J'ai corrigé les derniers vers que vous avez lus, et qui ont eu l'honneur de vous plaire : j'espère que vous les trouverez en meilleur état qu'ils n'étaient, entre autres fautes j'y avais mis un deux pour un trois, ce qui est la plus grande rêverie dont un nourrisson du Parnasse se pût aviser ; la bévue ne vient que de là : car je prends trop d'intérêt en tout ce qui regarde votre famille pour ne pas savoir de combien d'amours, et de grâces elle est composée. Je me rétracterai plus amplement à la première occasion, et cependant je serai toujours, Monseigneur, etc.

Les « derniers vers que vous avez lus » appartiendraient au poème *À Madame la Surintendante – Sur la naissance de son dernier fils à Fontainebleau*, qui n'a jamais été publié par La Fontaine et brille donc, dans le recueil de 1671, par son absence. Que peut, en effet, comprendre le lecteur

¹ Elle meurt en 1670, à vingt-six ans.

à cette dernière précision de La Fontaine, si ce n'est que celui-ci adresse ses poèmes à Foucquet, que ce dernier le relit, lui fait des retours, le corrige : qu'ils œuvrent ensemble ?

Suit l'*Ode pour la paix*, publiée pour la première fois. Jean-Charles Monferran, quand il commente la « *dispositio* chaotique¹ » de la séquence de 1685, rappelle que cette *Ode* et la *Ballade sur la Paix des Pyrénées* qui suit sont « les deux seules pièces communes aux deux ouvrages² ». On se rappelle que La Fontaine les intervertira dans sa séquence de 1685 afin que sa propre « pension poétique » se conclue sur « une sorte d'atmosphère pastorale, de rêve d'un temps arrêté³ ». La première strophe de l'*Ode* disparaîtra et le nom de lieu « Vaux », si important dans le recueil de 1671, n'y sera plus que laissé à deviner⁴.

La section des « Poésies diverses », s'achève sur une *Ballade à M. F. pour le pont de Château-Thierry*, l'*Élégie pour M. F.* et l'*Ode au Roi*. Ballade et élégie se succèdent sur la même page : c'est-à-dire une ballade « quémandeuse », dans laquelle le poète se met en scène en position d'intercesseur pour la « pauvre cité » de Château-Thierry et sollicite de l'argent de la part de M. F., riche seigneur, dans une « requête pécuniaire » plaisante qui traduit sa familiarité avec le prince, et une élégie qui invite à déplorer le malheur de ce dernier. Ainsi, le contraste doit frapper entre la plainte plaisante à « M. F. » et l'invitation à le plaindre.

À propos du recueil des *Fables nouvelles*, Jean-Charles Monferran écrit : « En 1671, la disposition du recueil suivait bon an mal an un fil chronologique qui allait de l'entrée du jeune La Fontaine au service de Foucquet à la disgrâce du surintendant et même au-delà⁵ ». Nous souscrivons à cette remarque, c'est-à-dire également à la nuance qu'y apporte le « bon an mal an ». La section des « Poésies diverses » s'ouvre sur une pièce qui, chronologiquement, précède de peu la disgrâce de Foucquet. En somme, même le « temps d'avant la disgrâce » n'apparaît pas ici comme linéaire. En outre, le recueil est placé sous l'égide de fragments supposés inintelligibles sans une plainte sur ce qui a été perdu, et il est régulièrement demandé au lecteur d'imaginer les pièces manquantes d'un dialogue : le recueil de 1671 ne délivre pas son sens, ou son sens exclusif, d'après une logique plus strictement historique que celui de 1685.

C'est que la douleur d'une perte s'exprime dans une temporalité ouverte par l'élégiaque : il est « depuis arrivé des choses », et ces « choses » envahissent et gauchissent

¹ Jean-Charles Monferran, « Marot, le marotique et La Fontaine. Autour de la "pension poétique" », art. cit., p. 33.

² *Ibidem*.

³ *Ibid.*, p. 34.

⁴ En 1671 : « Quand Jules las de nos maux / Partit pour la Paix conclure, / Il alla coucher à Vaux, / Dont je tire un bon augure. » Et en 1685 : « La Paix, sœur du doux repos, / Et que Jules pas conclure, / Fait déjà reflleurir... / Dont je tire un bon augure. »

⁵ Jean-Charles Monferran, « Marot, le marotique et La Fontaine. Autour de la "pension poétique" », art. cit., p. 34.

toute chronologie. Douze ans, vingt ans, qu'importe ? « Il est depuis arrivé des choses », et ce « depuis » relie d'autres moments que ceux d'une existence biographique. La Fontaine y « prévient le temps » en poète, il imprègne son *Recueil* d'une tonalité élégiaque qui tout à la fois légitime la plainte, lui prépare ses pleins effets, et gagne les huit nouvelles fables qu'il publie.

TROISIÈME PARTIE :

FABLES ÉLÉGIAQUES

Faire passer certaines fables des *Fables* d'un genre dans un autre fait partie des opérations critiques qui permettent de les rendre – encore – interprétables. Quoique l'opération ne soit pas strictement exogène, les *Fables* étant des fables entrées en poésie, la convocation d'un autre genre pour porter un discours sur elles est particulièrement visible dans le cas des « Deux Pigeons » (IX, 2) et de « Philomèle et Progné » (III, 15), régulièrement qualifiées d'« élégies » par la critique, ou distinguées parmi les *Fables* comme exemplairement, et parfois problématiquement, élégiaques¹. Or, faire d'un lyrisme plaintif leur trait dominant n'est pas sans conséquence sur la définition que l'on donne de la poésie des *Fables*.

Même s'il faudrait s'être entendu sur la fable qui pourrait constituer le paradigme de toute fable des *Fables*, on peut dire des « Deux Pigeons » et de « Philomèle et Progné » qu'elles sont deux fables au statut singulier. Toutes deux suscitent une certaine perplexité générique et sont régulièrement qualifiées de « purs poèmes » ou de moments de poésie « pure » au sein des *Fables*². « Les Deux Pigeons » est décrite comme composée de deux ou trois fables ou poèmes en un : fable animalière, pastorale et élégie. Dans « Philomèle et Progné », les animaux sont des figures de la Fable mythologique, et la fable elle-même est presque entièrement constituée d'un dialogue. Que La Fontaine ne leur ait pas donné de morale explicite n'a rien d'étonnant. Ce qui l'est davantage, c'est qu'en lieu et place de cette morale, le fabuliste, dans « Les Deux Pigeons », et Philomèle, dans « Philomèle et Progné », fassent retentir des plaintes. Les deux fables s'achèvent, en effet, sur un douloureux retour du sujet sur soi, ce qui a été perdu, ce qui a passé ou qui, au contraire, est devenu, pour ainsi dire, inoubliable :

¹ Marc Fumaroli, dans son édition des *Fables*, annote ainsi « Philomèle et Progné » : « En composant cette poignante élégie, La Fontaine n'avait pour texte (outre les *Métamorphoses*) qu'un bref canevas d'Esopé, "Le Rossignol et l'Hirondelle" et un résumé de Babrias », éd. cit., p. 842. Dans *Le Poète et le roi*, il parle de « [l]'élégie qui sert de point final aux *Deux Pigeons* », *op. cit.*, p. 389. Pierre Clarac, dans *La Fontaine par lui-même*, s'exclame, à propos de « Philomèle et Progné » : « Quelle audace de placer cette sobre et pure élégie dans un recueil d'apologues ! », *op. cit.*, p. 174. Nous avons vu que Marcel Gutwirth, dans « La Fontaine élégiaque », convoquait « Les Deux Pigeons » comme exemple de fable élégiaque, dans laquelle l'émotion « se donne libre cours », art. cit., p. 130. Dans « Le penseur, le poète et les pigeons », André Tournon décrit ainsi la fin des « Deux Pigeons » : « Cette méditation, sans doute, ou plutôt cette élégie ». André Tournon, « Le penseur, le poète et les pigeons », dans *La Morale des moralistes*, *op. cit.*, p. 97. Dans son propos liminaire à « Plaintes, pleurs et plaisirs : la poésie élégiaque aux siècles classiques », Nicholas Dion confirme que « la fable "Les Deux Pigeons" s'est vue plus souvent qualifiée d'œuvre élégiaque que les cinq élégies d'amour de La Fontaine », art. cit., p. 11.

² L'adjectif « pur » est régulièrement associé à la description de ces fables. Pierre Clarac, dans *La Fontaine par lui-même*, parle du « chant si pur » qui « s'élève » à la fin des « Deux Pigeons », *op. cit.*, p. 33. Pour Marcel Gutwirth, dans *Un merveilleux sans éclat : La Fontaine ou la poésie exilée* : « La légende de Philomèle est parmi les plus torturantes de celles que les Grecs imaginèrent, et elle est étroitement reliée au chant le plus pur ». Marcel Gutwirth, *Un merveilleux sans éclat : La Fontaine ou la poésie exilée*, Genève, Droz, 1987, p. 172. Dans son anthologie de La Fontaine, *Adonis et autres poèmes*, Maurice Chappaz explique avoir opéré une sélection dans l'œuvre de La Fontaine propre à « montrer l'aspect qu'[il a] cru le plus profond de la poésie de La Fontaine » : « Les Deux Pigeons » font partie de cette sélection, Paris, La Différence, 1990, p. 19.

Ai-je passé le temps d'aimer ? (« Les Deux Pigeons », v. 83)

En voyant les hommes, hélas !

Il m'en souvient bien davantage. (« Philomèle et Progné », v. 23-24)

Dans « Les Deux Pigeons », la plainte se décline à tous les niveaux de la fable, depuis l'oiseau jusqu'au fabuliste lui-même. Dans « Philomèle et Progné », la plainte est prise en charge par le rossignol et parcourt tout le spectre qui va de la plainte déplorative à la plainte judiciaire. La violence inouïe du mythe dont s'inspire cette fable pose avec acuité la question de la transmission, voire de la transmissibilité de la souffrance par le biais de la poésie.

Que ces deux fables, enfin, mettent en scène des *couples d'oiseaux*, animaux entre tous mélodieux, en fait des observatoires privilégiés pour interroger, d'une part, les définitions qui ont été données de la qualité poétique ou du *lyrisme* des *Fables* et, d'autre part, la dimension relationnelle associée au style de ces plaintes.

Chapitre 7

Comment lire « Les Deux Pigeons » ?

Dans ses *Études de style*, Leo Spitzer décrit « Les Deux Pigeons » comme « une fable sentencieuse sur l'inquiétude qui s'est transformée en poème *lyrique* personnel¹ ». La fable des « Deux Pigeons » est-elle une fable ? Si la question se pose, c'est que les plaintes amoureuses en troublent le genre, tout en contribuant à définir les conditions historiques – ou transhistoriques – de son partage.

LES DEUX PIGEONS

Deux Pigeons s'aimaient d'amour tendre.

L'un d'eux s'ennuyant au logis

Fut assez fou pour entreprendre

Un voyage en lointain pays.

5 L'autre lui dit : Qu'allez-vous faire ?

Voulez-vous quitter votre frère ?

L'absence est le plus grand des maux :

Non pas pour vous, cruel. Au moins que les travaux,

Les dangers, les soins du voyage,

10 Changent un peu votre courage.

Encor si la saison s'avancait davantage !

Attendez les zéphyr. Qui vous presse ? Un Corbeau

Tout à l'heure annonçait malheur à quelque Oiseau.

Je ne songerai plus que rencontre funeste,

15 Que Faucons, que réseaux. Hélas, dirai-je, il pleut :

Mon frère a-t-il tout ce qu'il veut,

Bon soupé, bon gîte, et le reste ?

Ce discours ébranla le cœur

De notre imprudent voyageur ;

20 Mais le désir de voir et l'humeur inquiète

L'emportèrent enfin. Il dit : Ne pleurez point :

¹ Leo Spitzer, *Études de style*, « L'art de la transition chez La Fontaine » [1970], Éliane Kaufholz, Alain Coulon et Michel Foucault (trad.), Paris, Gallimard, 2011, p. 187.

Trois jours au plus rendront mon âme satisfaite ;
 Je reviendrai dans peu conter de point en point
 Mes aventures à mon frère.
 25 Je le désennuierai : quiconque ne voit guère
 N'a guère à dire aussi. Mon voyage dépeint
 Vous sera d'un plaisir extrême.
 Je dirai : J'étais là ; telle chose m'avint ;
 Vous y croirez être vous-même.
 30 À ces mots en pleurant ils se dirent adieu.
 Le voyageur s'éloigne ; et voilà qu'un nuage
 L'oblige de chercher retraite en quelque lieu.
 Un seul arbre s'offrit, tel encor que l'orage
 Maltraita le Pigeon en dépit du feuillage.
 35 L'air devenu serein, il part tout morfondu,
 Sèche du mieux qu'il peut son corps chargé de pluie,
 Dans un champ à l'écart voit du blé répandu,
 Voit un Pigeon auprès ; cela lui donne envie :
 Il y vole, il est pris ; ce blé couvrait d'un las
 40 Les menteurs et traîtres appas.
 Le las était usé ; si bien que de son aile,
 De ses pieds, de son bec, l'Oiseau le rompt enfin.
 Quelque plume y périt ; et le pis du destin
 Fut qu'un certain Vautour à la serre cruelle
 45 Vit notre malheureux qui, traînant la ficelle
 Et les morceaux du las qui l'avaient attrapé,
 Semblait un forçat échappé.
 Le Vautour s'en allait le lier, quand des nues
 Fond à son tour un Aigle aux ailes étendues.
 50 Le Pigeon profita du conflit des voleurs,
 S'envola, s'abattit auprès d'une mesure,
 Crut, pour ce coup, que ses malheurs
 Finiraient par cette aventure ;
 Mais un fripon d'enfant, cet âge est sans pitié,
 55 Prit sa fronde, et, du coup, tua plus d'à moitié
 La Volatile malheureuse,
 Qui, maudissant sa curiosité,
 Traînant l'aile et tirant le pié,
 Demi-morte et demi-boiteuse,
 60 Droit au logis s'en retourna :
 Que bien, que mal elle arriva

Sans autre aventure fâcheuse.
 Voilà nos gens rejoints ; et je laisse à juger
 De combien de plaisirs ils payèrent leurs peines.
 65 Amants, heureux amants, voulez-vous voyager ?
 Que ce soit aux rives prochaines ;
 Soyez-vous l'un à l'autre un monde toujours beau,
 Toujours divers, toujours nouveau ;
 Tenez-vous lieu de tout, comptez pour rien le reste ;
 70 J'ai quelquefois aimé ! je n'aurais pas alors,
 Contre le Louvre et ses trésors,
 Contre le firmament et sa voûte céleste,
 Changé les bois, changé les lieux
 Honorés par les pas, éclairés par les yeux
 75 De l'aimable et jeune bergère
 Pour qui, sous le fils de Cythère,
 Je servis, engagé par mes premiers serments.
 Hélas ! Quand reviendront de semblables moments ?
 Faut-il que tant d'objets si doux et si charmants
 80 Me laissent vivre au gré de mon âme inquiète ?
 Ah ! si mon cœur osait encor se renflammer !
 Ne sentirai-je plus de charme qui m'arrête ?

7.1 – L'amour et la morale de la fable

Une fable ?

Dans son *Discours sur la fable* de 1719, Antoine Houdar de La Motte s'appuie sur l'exemple des *Fables* de La Fontaine pour mener une réflexion critique sur le genre de la fable. Il la définit comme « une instruction déguisée sous l'allégorie d'une action¹ » dans laquelle il s'agit de « se proposer d'abord quelque vérité à faire entendre² » puis de « cacher » cette vérité sous une « image », c'est-à-dire une allégorie³. Il énumère ainsi les conditions qui régissent le choix de la bonne image :

Elle doit être juste, c'est-à-dire signifier sans équivoque ce qu'on a dessein de faire entendre.

Elle doit être une, c'est-à-dire que tout doit concourir à une fin principale, dont on sente que

¹ Antoine Houdar de La Motte, *Discours sur la fable*, dans *Fables nouvelles dédiées au roi*, Paris, Dupuis, 1719, rééd. dans *OC*, p. 935.

² *Ibid.*, p. 936.

³ *Ibid.*, p. 937.

tout le reste n'est que l'accessoire. Elle doit être naturelle, c'est-à-dire, fondée sur la nature, ou du moins sur l'opinion¹.

Tout, dans la fable, doit tendre à même fin, qui est la leçon qu'elle délivre. D'après cette définition, pas de « reste », pas de « détail inutile » et, idéalement, donc, rien à interpréter au-delà de l'allégorie elle-même, dont le déchiffrement doit être simple. La réussite propre de la fable se distingue donc nettement de celle de l'élégie, qui doit émouvoir en intéressant le lecteur à une affliction particulière. Or, s'il est une fable qui, d'après La Motte, contrevient exemplairement à l'« unité » de l'image, c'est-à-dire à la fonctionnalité de chacun des éléments de la fable, c'est bien « Les Deux Pigeons », qu'il donne en mauvais exemple :

L'image pêche contre l'unité, quand tous les traits ne s'en réunissent pas à un certain point de vue. Deux Pigeons s'aimaient en frères. L'un veut voyager contre l'avis de l'autre ; il voyage en effet ; il essuie mille dangers dans sa course ; le Pigeon sédentaire souffre tous les dangers qu'il craint pour son ami et le Voyageur revient enfin après avoir évité vingt fois la mort ; et voilà désormais nos Pigeons heureux. Je ne sais ce qui domine dans cette image, ou des dangers du voyage, ou de l'inquiétude de l'amitié, ou du plaisir du retour après une longue absence ; et je demeure vide au milieu de cette abondance d'idées que je ne saurais réduire en une. Si au contraire le Pigeon voyageur n'eût pas essuyé de dangers, mais qu'il eût trouvé les plaisirs insipides loin de son ami, et qu'il eût été rappelé près de lui par le seul besoin de le revoir ; tout m'aurait ramené à cette seule idée, que la présence d'un ami est le plus doux de tous les plaisirs².

La Motte commence par résumer la fable en énumérant les éléments de son récit d'une façon qui doit rendre sensible l'absence de hiérarchie entre eux. Aucune idée ne « domine » de façon évidente et, par conséquent, l'instruction que devrait délivrer la fable est manquée. Dans une démarche très rhétorique, La Motte poursuit alors en donnant l'exemple, c'est-à-dire en *réécrivant* « Les Deux Pigeons » à la façon d'une seconde fable des « Deux Amis » (VIII, 11), pour qu'une seule idée s'en dégage. En lui donnant une morale de l'amitié (« la présence d'un ami est le plus doux de tous les plaisirs »), c'est autour de la relation entre les deux oiseaux qu'il choisit de réunifier la fable.

¹ *Ibid.*, p. 938.

² *Ibid.*, p. 939.

Mais de quoi exactement La Motte fait-il le résumé ? Quelle fable des « Deux Pigeons » les critiques commentent-ils ? La Motte résume les vers 1 à 64, c'est-à-dire la fable animalière, à l'exclusion des vers 65 à 83, que Spitzer a décrit comme « poème lyrique personnel » : c'est-à-dire l'apostrophe aux amants, le retour du poète sur ses propres souvenirs et sa plainte en forme de *tempus fugit*. Ces éléments apparaissent donc comme étrangers au genre de la fable tel que La Motte vient de le définir.

Or, c'est souvent précisément pour sa seconde partie que la fable des « Deux Pigeons » est citée, les critiques se trouvant dans la difficulté de devoir décrire la fable sans la découper en plusieurs parties. Spitzer la décrit en deux temps, ce qui est propre à nourrir sa réflexion sur « l'art de la transition chez La Fontaine ». Chez Chamfort et La Harpe, cette transition était déjà décrite comme une remémoration, permettant d'articuler la fable animalière aux « souvenirs » personnels du poète¹. Pierre Clarac distingue, dans « Les Deux Pigeons », entre le « récit » et le « chant pur », un chant « si pur qu'il faut faire effort pour se dérober à son charme et saisir les finesses de la pensée »². Pour Marc Fumaroli, « Les Deux Pigeons » « se prolong[e] par une échappée lyrique » et s'achève par une « élégie »³. La fable animalière constituerait donc la fable à part entière, suivie par un poème lyrique. Pour André Tournon, la fable se compose d'un récit auquel succède une « méditation » qui est une « élégie »⁴. Nous avons vu que Marcel Gutwirth ne reconnaissait à La Fontaine des qualités élégiaques qu'« à la deuxième personne » et « par création interposée »⁵ : quand il convoque « Les Deux Pigeons », c'est donc exclusivement pour le récit qui concerne les deux oiseaux. Patrick Dandrey, enfin, fait état d'une « pente vers la délectation narrative et la *confidence lyrique* »⁶ dans le second recueil des *Fables*, description qui correspond bien aux « Deux Pigeons », qui met à mal la fonctionnalité sans reste exigée par La Motte.

La fable-élégie, la fable qui contient une élégie ou la fable à tonalité élégiaque paraît donc exemplifier la sortie des *Fables* – ou une des sorties des *Fables* – hors du régime de l'apologue.

¹ Chamfort, dans son *Éloge de La Fontaine*, écrit que « la peinture du bonheur de Deux Pigeons, attendrit par degrés son âme, lui rappelle les souvenirs les plus chers, et lui inspire le regret des illusions qu'il a perdues », *op. cit.*, p. 963. La Harpe, dans son *Éloge de La Fontaine*, ne décrit pas autrement la fin des « Deux Pigeons » : « et lorsqu'ensuite le fabuliste finit par un retour sur lui-même, qu'il regrette et redemande les plaisirs qu'il a goûtés dans l'amour, quelle tendre mélancolie ! », *op. cit.*, p. 985. Nous soulignons.

² Pierre Clarac, *La Fontaine par lui-même*, *op. cit.*, p. 33.

³ Marc Fumaroli, *Le Poète et le roi*, *op. cit.*, p. 389.

⁴ André Tournon, « Le penseur, le poète et les pigeons », *art. cit.*, p. 97.

⁵ Marcel Gutwirth, « La Fontaine élégiaque », *art. cit.*, p. 130.

⁶ Patrick Dandrey, *La Fabrique des Fables*, *op. cit.*, p. 63. Nous soulignons.

Une élégie ?

En 1867, Gustave Doré propose cette illustration des « Deux Pigeons » :



Nichés dans un berceau de nature idyllique, cadre enveloppant loin du monde des hommes, minuscule à l'arrière-plan, les deux oiseaux sont représentés sous les traits évidents d'une femelle et d'un mâle, et de deux amants. L'« image » choisie, au sens de La Motte, correspond donc au tout premier vers de la fable (« Deux Pigeons s'aimaient d'amour tendre »), ou peut-être à ceux qui célèbrent les retrouvailles (« Voilà nos gens rejoints ; et je laisse à juger / De combien de plaisirs ils payèrent leurs peines », v. 63-64). L'idée demeure sensiblement la même : c'est que la fable est un poème d'amour. L'illustration de Doré ne suggère aucun désir de départ, pas plus que les périls qui guettent le voyageur, au contraire des illustrations de ses prédécesseurs¹. Il est difficile d'en dégager une morale, hormis l'application que le fabuliste tire lui-même de sa fable animalière, quand il s'adresse ainsi aux amants : « Tenez-vous lieu de tout, comptez pour rien le reste » (v. 69). Connue pour ses illustrations « romantiques »² des *Fables*, Doré donne « Les Deux Pigeons » à lire comme une élégie.

¹ Voir, par exemple, les illustrations de l'atelier Chauveau en 1679, de Jean-Baptiste Oudry en 1756 et d'Horace Vernet en 1818 : la première et la troisième montrent les dangers du voyage, symbolisés par l'enfant à la fronde. Seule la deuxième montre les deux pigeons dans leur logis, mais l'un s'apprête manifestement à quitter l'autre.

² Voir Alain-Marie Bassy, « Les illustrations romantiques des “Fables” de La Fontaine », *Romantisme*, n°3, 1971, p. 94-111.

L'élégie, en effet, se définit dès le XVI^e siècle avant tout comme un poème d'amour. Pour Sébillet, les « passions amoureuses » sont le sujet de la « triste et flébile » élégie. Pour Boileau dans le chant II de son *Art poétique*, l'Amour « dict[e] [s]es vers » (v. 54) à l'élégie antique et le poète doit être « amoureux » pour mieux dépeindre les « caprices heureux » de l'amour (v. 43-44). Racine s'est vu reprocher la trop grande part donnée aux plaintes amoureuses dans *Bérénice*. Or, bien qu'Apollon au seuil de *Clymène* regrette de « ne voir presque plus de bons vers sur l'amour » (v. 2), La Fontaine n'est pas peu le poète de la passion amoureuse si l'on songe à *Adonis*, *Psyché* ou encore à ses élégies, l'*Élégie pour M. F.* mise à part. Mais « Les Deux Pigeons », mais un poème d'amour dans les *Fables*, tel que le donne à penser l'illustration de Doré ? Dans son « Épilogue » au premier recueil des *Fables*, La Fontaine s'adresse ainsi à « Amour » :

Amour, ce tyran de ma vie,
Veut que je change de sujets ; (v. 8-9)

Le fabuliste justifie ainsi sa résolution de « [r]etourn[er] à Psyché », c'est-à-dire au roman des *Amours de Psyché et de Cupidon*. Se détourner des fables pour se tourner vers l'Amour, c'est donc passer d'un « sujet », mais aussi d'un genre, à un autre. De la même façon, quand, dans « Contre ceux qui ont le goût difficile » (II, 1), La Fontaine entreprend de conter les amours de la « jalouse Amarylle » (v. 39), c'est alors que, pour s'essayer à l'idylle, il emprunte explicitement un autre « style » que celui qui est propre à la fable.

Les fables qui concernent le mariage prennent garde de le séparer de l'amour¹. Nous avons vu que, si la fidélité conjugale des deux jeunes veuves des *Fables* n'est pas mise en cause, les deux fables dont elles sont les personnages n'ont pas pour objet les affres de la passion amoureuse, que le XVII^e siècle distingue de la conjugalité, voire lui oppose. Leur veine est celle des *Contes*, dont l'amour charnel est l'un des inspirateurs, plus que celle de *Psyché*. Il y a bien, cependant, des fables de la passion amoureuse, dans les *Fables*, qui font résonner les plaintes des amants, syntagme qui résume presque à lui seul de quoi est faite l'élégie. Cependant, toutes s'écartent d'une manière ou d'une autre des traits les plus attendus de l'apologue. Elles ont, par exemple, pour point commun de s'inspirer de l'idylle et de la Fable antique, en particulier des *Métamorphoses* d'Ovide. En outre, par leur longueur, elles dépassent souvent les dimensions de la fable.

¹ Le fabuliste précise ainsi malicieusement dans « Le Mari, la Femme et le Voleur », IX, 15 : « Un Mari fort amoureux, / Fort amoureux de sa Femme », v. 1-2.

Il s'agit, par exemple, de « Tircis et Amarante » (VIII, 13), dont La Harpe fait l'éloge à la suite des « Deux Pigeons » comme peinture de la passion amoureuse¹, fable dédiée à Mademoiselle de Sillery dans une dédicace galante où le fabuliste se présente comme répondant au désir de sa dédicataire de lire de nouvelles fables. Au lieu d'animaux parlants, cependant, par lesquels le fabuliste définit une fois de plus le principe de ses fables², il commence par donner à sa dédicataire un récit qu'elle pourra « déchiffre[r] sans glose » (v. 27), dont les protagonistes sont des bergers. La fable se présente donc comme un intermède pastoral avant d'en revenir aux fables. Du reste, La Rochefoucauld estime que son sujet est propre à une « épigramme³ » et non à une fable.

« Daphnis et Alcimadure » (XII, 24) est une fable des plaintes de l'amant malheureux. Ses sources sont une idylle de Théocrite, les *Bucoliques* de Virgile et les *Métamorphoses* d'Ovide. La fable est dédiée à la seconde fille de Madame de La Sablière et se présente comme propre à vaincre ses résistances face à l'amour. Vaincre une belle inhumaine : tel est l'objectif de nombre d'élégies amoureuses. On retrouve ici l'univers pastoral et tous les traits de l'élégie : Alcimadure, dont le nom dit assez la dureté de cœur et l'insensibilité, en belle inhumaine, comme la Clymène des *Élégies*, les plaintes inutiles de Daphnis, qui meurt littéralement d'amour, les deux amants se retrouvant aux Enfers tels de nouveaux Énée et Didon (« S'excuser au Berger, qui ne daigna l'ouïr, / Non plus qu'Ajax Ulysse, et Didon son perfide », v. 80-81). C'est en préface de cette fable que Paul Valéry a écrit son « Oraison funèbre d'une fable⁴ », dont le titre dit assez bien ce qu'il pensait de son statut de fable. « Philémon et Baucis » (XII, 25), également inspirée des *Métamorphoses*, lui succède. Elle n'est pas une fable de la passion amoureuse, mais de l'amour conjugal, célébré pour sa constance et sa tranquillité, et délivre une morale de la modération des désirs. Le vers « Eux seuls ils composaient toute leur république » (v. 23) peut faire écho à l'injonction faite aux amants à la fin des « Deux Pigeons » (« Tenez-vous lieu de tout, comptez pour rien le reste », v. 69), et la brève intervention élégiaque du fabuliste, comme un regret impossible à réfréner : « Ah ! si... Mais autre part j'ai porté mes présents » (v. 162), se référer aux plaintes de la même fable.

¹ « [...] et la fable de Tircis et d'Amarante ! A-t-on jamais peint l'amour avec des traits plus vrais, plus délicats ? Les effets de cette passion, quand elle est encore dans toute sa pureté, ont-ils jamais été tracés avec plus d'expression et de grâce ? », *Éloge de La Fontaine, op. cit.*, p. 985.

² « Sire Loup, sire Corbeau / Chez moi se parlent en rime », v. 16-17.

³ *OC*, p. 1205.

⁴ Paul Valéry, « Oraison funèbre d'une fable » [1926], *Variété. Études littéraires* [1929], dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, p. 496.

« Les Filles de Minée » (XII, 28), enfin, avant-dernière fable des *Fables*, s'étend sur cinq-cent-soixante-deux vers et contient les quatre récits enchâssés de trois sœurs qui refusent de chômer pendant les jeux donnés en l'honneur de Bacchus. Ces récits sont des récits sur l'amour, puisqu'il s'agit précisément, pour elles, de se garder de cette passion qui « trouble la raison » (v. 32). Alcithoé raconte ainsi les amours tragiques de Pyrame et Thisbé, Clymène, de Céphale et Procris, Iris, de Télamon et Cloris. Dans ce dernier récit, les deux amants se rencontrent « non loin de l'élément / Qui doit être évité de tout heureux amant » (v. 331-332). Dans son édition des *Fables*, Jean-Pierre Collinet indique qu'il s'agit de la mer et renvoie le lecteur aux vers 65 et 66 des « Deux Pigeons » (« Amants, heureux amants, voulez-vous voyager ? / Que ce soit aux rives prochaines ») : il propose ainsi une morale possible des « Deux Pigeons », qui serait de se tenir loin de la « mer », c'est-à-dire du voyage qui entraîne la séparation. Les « pleurs » (v. 300), enfin, sont la « matière imposée » (v. 301) des récits des trois sœurs, au sein desquels les plaintes amoureuses abondent. La morale explicite des « Filles de Minée », toutefois, ne porte pas sur l'amour¹. C'est le cas de la seule « Daphnis et Alcimadure », dont Chamfort juge précisément que « l'instruction qui en résulte comme apologue est tout à fait nulle² ».

Les traits élégiaques des « Deux Pigeons » perturbent, en somme, aux yeux de la critique, le fonctionnement moral de la fable. André Tournon dans son article « Le penseur, le poète et les pigeons », démontre à son tour que c'est l'amour entre les deux pigeons, et, plus précisément, leur « tendresse mutuelle », qui vient perturber ce qu'il appelle la « morale des moralistes³ ».

Pour quelle morale ?

La Fontaine ne donne pas de morale explicite aux « Deux Pigeons », bien peu aisée à « suppléer » quoi qu'en dise la « Préface » des *Fables*⁴. La morale du récit de Pilpay « Du Pigeon voyageur », modèle des « Deux Pigeons », porte sur les dangers du voyage. « Le Pigeon puni de son inquiétude » de Fénelon délivre sa morale dès son titre⁵. La fable de Fénelon ressemble fort à « L'Homme qui court après la Fortune et l'Homme qui l'attend dans son lit »

¹ Plutôt sur la piété : « Chommons : c'est faire assez qu'aller de temple en temple / Rendre à chaque Immortel les vœux qui lui sont dus : / Les jours donnés aux Dieux ne sont jamais perdus », v. 560-562.

² Chamfort, *Les Trois Fabulistes*, op. cit., p. 357.

³ André Tournon, « Le penseur, le poète et les pigeons », art. cit., p. 95.

⁴ Rappelons que La Fontaine y affirme qu'il ne s'est dispensé de donner une morale explicite à ses fables que « dans les endroits où elle n'a pu entrer avec grâce, et où il est aisé au lecteur de la suppléer ».

⁵ Fénelon, « Le Pigeon puni de son inquiétude », dans « Fables et opuscules pédagogiques », *Œuvres*, Jacques Le Brun (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 215.

(VII, 11) : on y retrouve l'ambition de l'homme qui part à la poursuite de la « Déesse bizarre » (v. 36) et qui finit par se rendre à cette morale très épicurienne – ou élégiaque¹ – : « Heureux qui vit chez soi ; / De régler ses désirs faisant tout son emploi » (v. 76-77). Le pigeon de Fénelon paie son inquiétude de sa vie.

On se rappelle que La Motte propose de résoudre le problème en réécrivant la fable de La Fontaine de façon à lui donner une morale de l'amitié : « la présence d'un ami est le plus doux de tous les plaisirs ». Pierre Clarac, quant à lui, affirme que La Fontaine « s'adresse directement à ceux qu'agite leur "humeur inquiète", et à lui tout le premier : en quelques vers magiques il leur donne, il se donne une grave leçon² ». Mais quelle est-elle ? Faut-il ne pas partir ? Faut-il partir pour mieux se retrouver ? Le pigeon voyageur de La Fontaine est puni, sans doute, par les malheurs qui jalonnent sa route, mais pas à son retour auprès du sédentaire. La fin des « Deux Pigeons » correspond bien, enfin, à la « tentation » de La Fontaine de « développer en confidences lyriques des moralités démesurées³ », que Patrick Dandrey décrit comme l'une des modalités de transformation de l'apologue en poème. Il n'est plus certain, alors, que l'on puisse encore parler de « moralité ».

Dans la fable elle-même, on peut reconstituer, aux vers 3 et 4 (« Fut assez fou pour entreprendre / Un voyage en lointain pays »), une maxime d'après laquelle il faut être « fou » pour voyager. Au vers 7, une maxime dans les formes, cette fois, est prise en charge par l'oiseau sédentaire : « L'absence est le plus grand des maux ». Cependant, celle-ci prend place au sein d'un dialogue délibératif : elle a pour objectif de faire demeurer le second pigeon. C'est pourquoi lui répond, aux vers 25 et 26, la maxime qui soutient l'action de ce dernier : « quiconque ne voit guère / N'a guère à dire aussi ». Cette loi fait écho aux fables qui articulent le thème du voyage à celui de l'expérience, telles que « L'Hirondelle et les petits Oiseaux » (I, 8), « Le Cochet, le Chat et le Souriceau » (VI, 5) ou « Le Rat et l'Huître » (VIII, 9).

Quand le fabuliste prend la parole, à la fin de la fable animalière, on s'attend à ce qu'il délivre le sens de l'allégorie. Mais l'apostrophe aux amants, ou, plutôt, aux « heureux amants », ou à ceux qui sont heureux *car* ils aiment, infléchit le déchiffrement allégorique attendu vers l'expression d'un regret. Elle est une injonction à se contenter, certes, mais aussi une forme d'hymne à l'amour, qui en délivre sa propre définition : l'amour, à la façon d'un « charme »,

¹ Dans le sens où Jean-Michel Maulpoix rappelle, dans *Une histoire de l'élégie*, qu'elle est un poème « de la juste mesure », *op. cit.*, p. 11.

² Pierre Clarac, *La Fontaine par lui-même*, *op. cit.*, p. 33.

³ Patrick Dandrey, *La Fabrique des Fables*, *op. cit.*, p. 56.

doit mettre un terme à l'inquiétude du poète (« Ne sentirai-je plus de charme qui m'arrête ? », v. 82).

La fable, enfin, se conclut sur deux questions, qui l'*ouvrent* paradoxalement, soit vers « l'extérieur » – hors de ses bornes en tant que fable – soit vers « l'intérieur » – c'est-à-dire vers le for intérieur du poète :

Ne sentirai-je plus de charme qui m'arrête ?
Ai-je passé le temps d'aimer ? (v. 82-83)

La modalité interrogative est-elle compatible avec l'énoncé d'une morale ? L'*èthos* inquiet qui se manifeste à la fin des « Deux Pigeons » peut-il être *èthos* de moraliste ? La morale du « Renard et les Raisins » (III, 11) prend également la forme d'une interrogation, mais elle y est de pure forme, comme l'indiquent à la fois le sens de la fable et l'emploi de la double négation (« Fit-il pas mieux que de se plaindre ? », v. 8). La singularité des deux questions qui concluent « Les Deux Pigeons » tient ainsi non seulement dans le fait qu'elles prennent la place de la morale attendue, mais également qu'elles se donnent comme orientées vers l'expérience personnelle du fabuliste.

Les différents fils de la fable convergent vers la relation entre les deux pigeons. Elle est, en effet, la seule fable des *Fables* à articuler le thème du voyage à celui de la séparation. Or, c'est précisément sur la nature du lien entre les oiseaux que s'est portée l'attention des critiques, sans plus d'accord entre eux à ce sujet qu'à celui du genre ou de la morale de la fable.

Lien tendre : deux amis, deux frères, deux amants

Le titre de la fable unit les deux oiseaux comme le fait celui des « Deux Amis » (VIII, 11). Les traductions de Pilpay parlent d'« amis ». Les pigeons y sont « l'Aimé » et « l'Aimant », parfois le « compagnon ». Dans la fable de Fénelon, les pigeons aux cœurs « tendres » vivent auprès de leurs « fidèles compagnes »¹. La nature du lien qui unit les deux oiseaux n'est pas aussi facile à déterminer chez La Fontaine.

En effet, quelque rapprochement que l'on puisse faire entre les trois oiseaux hors de la fable des « Deux Pigeons », les pigeons ne sont, dans les *Fables*, ni des tourterelles, ni des colombes, dont ils sont explicitement distingués dans la fable « Les Vautours et les Pigeons »

¹ « De là ils revenaient voir leurs pénates dans le colombier blanchi et plein de petits trous : ils y passaient le temps dans une douce société avec leurs fidèles compagnes. » Fénelon, *Œuvres choisies*, op. cit., p. 136.

(VII, 7)¹. Ils ne font donc pas directement signe, comme le suggère Marc Fumaroli, vers Vénus, dont le char est tiré par des colombes, c'est-à-dire vers l'amour, l'univers de l'idylle et de la Fable antique². En outre, si le pigeon est bien un symbole de fidélité, comme l'a rappelé le cycle poétique de la « pigeonne » de Madeleine de Scudéry, il est entouré de connotations plus domestiques ou familières que la colombe et la tourterelle. Le pigeon est une « personne » plus « prosaïque » que la « poétique tourterelle »³, comme l'écrit Marcel Gutwirth : à ce titre, il tient pour une part de l'univers de la fable, pour une autre de la poésie amoureuse.

Aussi la perplexité des critiques est-elle légitime. Au premier vers des « Deux Pigeons », Jean-Pierre Collinet commence par renvoyer le lecteur aux *Épîtres* d'Horace qui, quand il écrivait à son « vieil ami Fuscus », comparait leur « parfait accord » à celui des « vieux pigeons bien connus »⁴. Collinet renvoie ensuite au « tendre lien » qui unissait Charles-Auguste de La Fare à Madame de La Sablière ou, d'après l'expression de Madame de Sévigné, à « la tourterelle Sablière »⁵. Le premier exemple est celui de deux amis, le second est décrit par Collinet comme un lien amoureux. Dans le résumé ou la « réécriture » que La Motte donne de la fable de La Fontaine, les deux pigeons « s'aim[ent] en frères ». Pour Chamfort, « Les Deux Pigeons », comme « Les Deux Amis », sont des fables de l'« amitié parfaite »⁶. Les pigeons s'appellent en effet « frère ». Cela pourtant ne suffit pas à trancher : toute l'espèce des pigeons est au masculin, sans distinction de genre. Ainsi l'ami, qui peut être aussi un amant, se dirait de l'un comme de l'autre.

Tranchant en faveur d'un lien amoureux entre les deux oiseaux, Émile Faguet avertit : « La Fontaine oublie qu'il a parlé de frères et il s'adresse aux amants...⁷ ». André Tournon place la question du lien qui unit les deux oiseaux au centre de sa réflexion sur la « mutation⁸ » que La Fontaine ferait subir à la morale de la fable : pour lui, pas question d'identifier les deux pigeons à de nouveaux Montaigne et La Boétie qui, comme les pigeons de la fable, se

¹ « Les Vautours et les Pigeons », VII, 7, vers 1 à 8 : « Mars autrefois mit tout l'air en émûte. / Certain sujet fit naître la dispute / Chez les Oiseaux ; non ceux que le Printemps / Mène à sa cour, et qui sous la feuillée / Par leur exemple et leurs sons éclatants / Font que Vénus est en nous réveillée ; / Ni ceux encor que la Mère d'Amour / Met à son char », à comparer avec les vers 25 à 27, qui décrivent les pigeons : « Cette fureur mit la compassion / Dans les esprits d'une autre nation / Au col changeant, au cœur tendre et fidèle ».

² Dans son édition des *Fables* : « Pigeons (ou colombes : le XVII^e siècle ne distingue pas toujours) sont les oiseaux qui tirent le char de Vénus. Aussi jouent-ils un grand rôle dans la poésie érotique de l'Antiquité grecque et latine, et dans la poésie galante du XVII^e siècle ». *Fables*, Marc Fumaroli (éd.), p. 913.

³ Marcel Gutwirth, *Un merveilleux sans éclat*, *op. cit.*, p. 127.

⁴ *OC*, p. 1222.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Avec aussi « Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat », XII, 15, dédiée à Madame de La Sablière. *Les Trois Fabulistes*, *op. cit.*, p. 353.

⁷ Cité par Leo Spitzer dans « L'art de la transition chez La Fontaine », *art. cit.*, p. 186.

⁸ André Tournon, « Le penseur, le poète et les pigeons », *art. cit.*, p. 105.

disaient « frères »¹ : « leur langage est celui des amants² » et le projet de séparation du pigeon voyageur place leur relation sous le signe de la fuite et du manque. Marcel Gutwirth, quant à lui, se montre prudent, en parlant d'amitié qui « roucoule de tendresse débordante » et en posant la question : « D'une pigeonne ? Il n'est pas dit. La fable laisse indécise la frontière qui départage tendresse et passion, cœur et chair »³. Il paraît difficile, en somme, d'être aussi affirmatif que Marc Fumaroli, quand il affirme que « ces deux pigeons sont des amis, non un amant et une amante⁴ ».

Or, le lien entre les deux oiseaux constitue, à lui seul, la situation initiale de la fable. Il fournit la matière de son premier vers : « Deux Pigeons s'aimaient d'amour tendre ». Ce vers ne lève pas l'ambiguïté sur le lien entre les deux personnages. Les amis *s'aiment* comme les amants, comme l'indique, entre autres, la question qui conclut la fable des « Deux Amis » : « Qui d'eux aimait le mieux ? » (v. 24). L'information que délivre le vers concerne la qualité spécifique de cet amour : il est « tendre ». C'est cette précision qui, paradoxalement, interdit de trancher sur la nature du lien, comme nous y reviendrons.

Un commentaire partiel de la fable montrera comment se nouent sa morale et ses plaintes, sa qualité d'apologue et d'« élégie », en somme, autour de cette « tendresse », compris comme *lien* et comme *style*.

Une morale « inquiète » de la fable

Qu'en est-il de l'« amour tendre » des deux oiseaux dans le seul contexte de la fable ? Le deuxième vers (« L'un d'eux s'ennuyant au logis ») paraît apporter une nuance, voire un démenti, au premier. La réciprocité devient une asymétrie inscrite dans la durée et la sélection opérée par le syntagme « [l]'un d'eux » met fin à l'union harmonieuse en créant un « autre » (v. 5). La suite de la fable, cependant, ne donne pas à douter de l'amour qui unit les deux personnages. Elle tient plutôt ensemble tendresse et inquiétude, comme la fin de la fable tiendra le poète à différents temps de sa vie : il a aimé, il vit dans l'inquiétude, aimera-t-il encore ?

¹ *Ibid.*, p. 99-100.

² *Ibid.*, p. 101.

³ Marcel Gutwirth, *Un merveilleux sans éclat*, op. cit., p. 127.

⁴ *Fables*, Marc Fumaroli (éd.), p. 913.

Le discours du pigeon sédentaire, aux vers 5 à 17, a été comparé aux « plaintes de Didon¹ », héroïne tragique de la passion amoureuse – élégiaque, surtout, dans les *Héroïdes* d'Ovide. Le sédentaire se plaint dans les deux sens du terme : il *porte plainte* contre le « cruel » pigeon-Énée qui l'abandonne et *se plaint* des souffrances que causera l'absence de son compagnon, que les projections de son imagination lui infligent déjà. À cet égard, les deux questions par lesquelles s'ouvre sa harangue ne se situent pas sur le même plan. La première (« Qu'allez-vous faire ? ») est d'ordre délibératif, la seconde (« Voulez-vous quitter votre frère ? ») est pathétique : elle interroge l'autre sur sa volonté de faire une chose qui ne peut, formulée en ces termes, être son désir, à moins que d'avouer n'être pas ou plus un « frère ». Il ne s'agit plus, en effet, de *vouloir voyager*, mais de *vouloir quitter*, manière d'accuser l'autre de ne plus aimer ou, pour le moins, d'alléguer le lien comme raison suffisante de renoncer au départ.

La première maxime de la fable est prise dans cette plainte : « L'absence est le plus grand des maux » (v. 7). Elle est formulée depuis la position du sédentaire, qu'elle contribue à caractériser. Elle est, surtout, ce dont il s'agit de persuader l'autre pigeon, dans la perspective argumentative de ces plaintes. Lui succède aussitôt de quoi souligner l'asymétrie qu'ont déjà révélée les deux premiers vers de la fable, et anticiper sur l'échec de la harangue : « Non pas pour vous, cruel ». Là se tient le reproche, l'accusation. La maxime de l'action de l'autre pigeon *devrait* en effet être : « l'absence est le plus grand des maux », mais tel n'est pas le cas. Le pigeon sédentaire s'écarte alors comme cause suffisante pour que l'autre demeure et allègue les dangers du voyage. Stratégie dilatoire : il ne s'agit plus que de gagner du temps, de différer le moment du départ (« Qui vous presse ? »), d'une part, en énumérant les périls auxquels le voyageur s'apprête à s'exposer, d'autre part, en alléguant ce que le sédentaire souffrira lui-même à imaginer les souffrances de l'autre et en l'invitant à se mettre à son tour à sa place : à se montrer sensible à ses futurs malheurs.

Pour que le voyageur le plaigne, s'attendrisse et demeure, le sédentaire restitue au discours direct ses futures plaintes (« Hélas, dirai-je »), spectacle de sa douleur dont l'absent ne pourra être le spectateur, plaintes « par anticipation » qui donnent la preuve de son attachement et manifestent son souci de l'autre jusqu'au plus haut point². Le discours du pigeon sédentaire

¹ Jean-Pierre Collinet, *OC*, p. 1222. Voir aussi, entre autres, André Tourmon, « Le penseur, le poète et les pigeons » : « il retrouve les arguments de Didon cherchant à retenir Énée, art. cit., p. 101 ; « l'allusion parodique, qui prête au pigeon délaissé les mots de Didon », *ibid.*, p. 104.

² Le dernier terme de l'énumération « Bon soupé, bon gîte, et le reste ? » (v. 17) est parfois souligné pour sa possible ambiguïté : quel est ce « reste » que le pigeon peut souhaiter à son compagnon, en plus du toit et du couvert ?

tient donc ensemble plaintes accusatrices au « cruel », plaintes prises dans un discours de persuasion et plaintes déploratives. L'effet attendu en est bien d'attendrir le cœur de l'autre, de le faire pleurer à son tour. Le vers 18 en prouve d'ailleurs l'efficacité : « Ce discours ébranla le cœur / De notre imprudent voyageur ».

Dès le vers 19, cependant, le second pigeon devient « imprudent voyageur », l'adjectif donnant raison à la mauvaise opinion que le sédentaire a du voyage et anticipant sur la suite de la fable. Un seul vers balaie les plaintes du pigeon-Didon et le voyageur met fin à l'élégie par cette injonction : « Ne pleurez point ». Il n'est pas insensible, puisque les plaintes du sédentaire l'ont « ébranlé », mais ces dernières se révèlent insuffisantes face au désir de voyage, qui est, d'après les termes du voyageur, de « satisfaire » une âme dont il révèle ainsi l'inquiétude et l'ennui présents. Surtout, dès les vers 23 et 24 (« Je reviendrai dans peu conter de point en point / Mes aventures à mon frère »), c'est le *gain* de ce voyage pour le sédentaire qui est allégué, c'est-à-dire les récits que le voyageur lui en fera. C'est alors que ce dernier formule la maxime de sa propre action :

Je le désennuierai : quiconque ne voit guère
N'a guère à dire aussi. [...] (v. 25-26)

La maxime présuppose que l'autre pigeon s'ennuie également : le voyageur prête à son « frère » son propre état. Cela, après tout, pourrait être un équivalent du « sentir avec » auquel le sédentaire en appelle. Cet ennui, en tous les cas, est suspendu à la question de ce que l'on a « à dire » : en n'ayant « rien vu », on n'a rien à dire, on ennue l'autre et on s'ennue¹. Le voyageur reviendra riche « en expérience communicable² », pour reprendre les termes de Benjamin qui, dans « Le Conteur », décrit précisément le conteur en citant le proverbe « [c]elui qui fait un voyage a quelque chose à raconter³ », et pourra « conter de point en point » ses aventures.

Comme le pigeon sédentaire, qui invitait à se projeter dans les périls et les plaintes futures, le pigeon voyageur se projette également dans le futur et invite l'autre à se le représenter, mais pour dépeindre les conséquences de son voyage sous la forme du *gain*, et non de la perte. Au « dirai-je » répond donc le « Je dirai ». Le voyageur calcule (« trois jours au

¹ Bien que le mot « ennui » ait, au XVII^e siècle, le sens de « chagrin », les exemples qu'en donne Furetière dans son *Dictionnaire* coïncident également avec le sens actuel du mot : « Le bal est fort *ennuyant*, quand on n'y danse point », « La meilleure musique à la fin *ennuie*, on s'y *ennuie* ».

² Walter Benjamin, « Le Conteur », art. cit., p. 116.

³ *Ibidem*.

plus ») et allègue de futurs récits, quand, du côté du pigeon sédentaire, on trouvait impossible la mesure de « l'absence ». Cette opposition se marque encore dans les expressions « croire y être lui-même », qui dépeint le gain en expérience que promet le voyageur, et « ne plus songer que », qui dit l'adhésion à la souffrance, entière et au présent, du sédentaire.

Au vers 30 (« À ces mots en pleurant ils se dirent adieu »), enfin, les oiseaux pleurent ensemble, marque de deux cœurs sensibles aussi bien que de la réciprocité de leur attachement, qui n'est donc pas essentiellement mise en cause par la fable. Cette dernière condamne-t-elle, d'ailleurs, le pigeon voyageur pour le risque qu'il a fait peser sur la relation ? Les périls du voyage se multiplient, mais, au retour, le lien est intact, et les plaisirs semblent venir compenser voire surpasser les peines (« De combien de plaisirs ils payèrent leurs peines ») en un nouveau « calcul » : un surcroît de bien pour un mal.

Tout ce que redoutait le pigeon sédentaire se produit, et davantage : nuage, orage et pluie, qui guettent à l'hémistiche, le « las »¹, piège qui fait écho à la peur des « réseaux » évoquée par le sédentaire, non pas un mais deux oiseaux de proie, et le surcroît de malheur que constitue l'homme, ici en la figure de l'enfant. Le récit des « Deux Pigeons » part sur les traces du voyageur et ne demeure pas aux côtés du pigeon sédentaire, ne confirmant donc rien des « maux de l'absence ». De plus, le fabuliste adopte et invite à adopter un point de vue pitoyable sur le premier (« le pis du destin », « notre malheureux », « un fripon d'enfant », « ses malheurs »).

Si, donc, on peut conclure de l'épisode du voyage du pigeon : « Dieu nous préserve du voyage !² », la fable n'aura pas établi que « [l]'absence est le plus grand des maux ». Les « peines » du pigeon sédentaire ne sont mentionnées qu'allusivement, confondues avec celles du voyageur (« De combien de plaisirs ils payèrent leurs peines », v. 64). Une première intervention du fabuliste conclut heureusement la fable animalière, sous la forme du gain :

Voilà nos gens rejoints ; et je laisse à juger

De combien de plaisirs ils payèrent leurs peines. (v. 63-64)

¹ Le site du musée Jean de La Fontaine à Château-Thierry précise : « ce piège doit être la reginglette, évoquée dans la fable "l'hirondelle et les petits oiseaux" et doit être un collet, monté au bout d'une branchette qui fait ressort, et en se détendant, en reginglant, serre le lacet. Apparemment, ce mot est un mot de Château-Thierry, non connu des oiselières de Paris (d'après Richelet) ». URL : <http://www.la-fontaine-ch-thierry.net/deuxpig.htm>. Page consultée le 1^{er} septembre 2022.

² « Le Chartier embourbé », VI, 18, v. 8.

Les plaisirs l'emportent sur les peines. Le pigeon voyageur a bien des aventures à conter : les malheurs auxquels le fabuliste vient lui-même d'intéresser le lecteur.

Au vers 65 (« Amants, heureux amants, voulez-vous voyager ? »), le fabuliste adresse la fable et son interprétation aux « heureux amants ». Sa question fait écho à celle du pigeon sédentaire (« Voulez-vous voyager ? », v. 6) et en revêt le caractère rhétorique, puisqu'elle contient la même contradiction affective : partir quand on aime. Le vers 65 noue ensemble la question du lien et celle du voyage en invitant à la proximité (les « rives prochaines ») : les conseils aux amants peuvent ainsi tenir lieu de morale aux accents épicuriens¹, mais aussi d'art poétique alliant beauté, diversité et nouveauté².

Or, le déchiffrement de la fable animalière ne s'arrête pas là. Au vers 70 (« J'ai quelquefois aimé ! »), le fabuliste allègue sa propre expérience de manière tout élégiaque. En tire-t-il, cependant, une leçon générale, applicable à tous ou, du moins, aux amants ? Que vaut une morale circonstancielle (« je n'aurais pas *alors* ») qui ne semble pouvoir s'appliquer qu'à la jeunesse du fabuliste ? Ce qui domine, c'est l'expression d'un regret, qui éclate dans cette plainte : « Hélas ! quand reviendront de semblables moments ? » (v. 78). Le fabuliste oppose ensuite son « âme inquiète » au charme qui l'« arrête[rait] », endossant ainsi tour à tour les rôles de l'un et l'autre pigeons. C'est sa propre inconstance qui fait l'objet de la fin de la fable. S'il y a là une moralité, elle se trouve prise dans le temps : le fabuliste a aimé et vit désormais « au gré de [son] humeur inquiète ».

7.2 – La Fontaine « personnel »

« Ah ! si... Mais » : le statut du sujet élégiaque des Fables

La fin des « Deux Pigeons » peut facilement être rapportée à un ensemble de conventions propres aux genres de l'épique et de l'idylle, au style et aux images de la poésie pastorale, ainsi qu'à la posture du poète inconstant et vieillissant. Plutôt qu'un « chant pur » ou qu'une « confidence lyrique », on se trouverait face à de « fausses confidences », comme le

¹ Quand il annote la fable, Jean-Pierre Collinet renvoie, au vers 67 (« Soyez-vous l'un à l'autre un monde toujours beau »), à Épicure, *OC*, p. 1223 ; de même que dans l'article qu'il consacre aux « Deux Pigeons », « La Fontaine mosaïste : une lecture des *Deux Pigeons* (*Fables*, IX, 2) », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°4, 1992, p. 15.

² La fable qui succède aux « Deux Pigeons », « Le Singe et le Léopard » (IX, 3), fait l'éloge de la diversité de l'esprit : « ce n'est pas sur l'habit / Que la diversité me plaît, c'est dans l'esprit » (v. 26-27). Rappelons également ce vers du « Deuxième discours à Madame de La Sablière », qui peut être lu comme un art poétique lafontainien : « Mais quoi ! je suis volage en vers comme en amours » (v. 74). *OD*, p. 646.

suggère l'article de Roger Duchêne, « La Fontaine ou les fausses confidences¹ ». L'identification des sources, des emprunts, de la « mosaïque »² d'intertextes dont La Fontaine a composé sa fable, contribue ainsi à désamorcer l'adhésion d'un lecteur qui croirait lire une plainte personnelle du poète.

La lecture des « Deux Pigeons » programme une telle question : La Fontaine y chante-t-il « en son nom propre³ », se livre-t-il à une « confession » ? Pour Spitzer, par exemple, « [t]oute l'histoire des pigeons masque sa douleur de vieillir⁴ ». Au-delà d'une identification entre sujet lyrique et personne « biographique » du poète, c'est, nous semble-t-il, la capacité même de la forme symbolique qu'est l'apologue devenu poème à transporter une expérience « personnelle » qui est ici en jeu.

La nature du sujet qui s'y exprime à la première personne a été débattue à propos d'autres fables. Non pas, cependant, toutes celles où un « je » apparaît, mais celles où intervient un « je » qui s'exclame, regrette, s'afflige et se plaint en faisant retour sur lui-même, c'est-à-dire un sujet *élégiaque*. C'est le cas dans « Le Songe d'un Habitant du Mogol » (XI, 4), où à l'apologue succède une « confidence lyrique⁵ », souvent lue comme une profession de foi épicurienne. Dans « Philémon et Baucis » (XII, 25), le « je » qui apparaît furtivement au vers 162 (« Ah ! si... Mais autre part j'ai porté mes présents ») « mime à s'y méprendre un début de confidence⁶ », comme l'écrit Marcel Gutwirth. Dans « L'Ours et l'Amateur des jardins » (VIII, 10), un « je » intervient pour commenter la solitude du vieil amateur des jardins (« Mais je voudrais parmi / Quelque doux et discret ami », v. 17-18), phrase « nécessaire au portrait du personnage, et par suite à la narration⁷ », comme l'écrit Bernard Bray.

On a pu voir dans tout ce qui a trait à la mélancolie ou à l'inquiétude dans les *Fables* les fragments d'un autoportrait de La Fontaine disséminés dans son œuvre. On reconnaît, par exemple, le fabuliste dans la description du « mélancolique animal » du « Lièvre et les

¹ Roger Duchêne, « La Fontaine ou les fausses confidences », dans *L'Esprit et la lettre. Mélanges offerts à Jules Brody*, Tübingen, Gunter Narr, 1991.

² Allusion au titre de l'article de Jean-Pierre Collinet : « La Fontaine mosaïste : une lecture des *Deux Pigeons* (*Fables*, IX, 2) », art. cit.

³ Marc Fumaroli, *Le Poète et le roi*, op. cit., p. 117.

⁴ Leo Spitzer, « L'art de la transition chez La Fontaine », art. cit., p. 187.

⁵ L'expression est, cette fois, de Pierre Clarac dans *La Fontaine par lui-même*, op. cit., p. 104.

⁶ Marcel Gutwirth, *Un merveilleux sans éclat*, op. cit., p. 58.

⁷ Bernard Bray, « Avatars et fonctions du je d'auteur dans les *Fables* de La Fontaine » [1975], dans *Roman par lettres. Usages poétiques de la première personne dans la littérature française*, Odile Richard-Pauchet (éd.), Classiques Garnier, 2019, p. 308.

Grenouilles » (II, 14, v. 19), qualifiée d'« élégie de l'inquiétude¹ » par Pierre Clarac. L'auteur de *Psyché* ne se dépeint pas autrement à la fin de son « hymne à la Volupté » (« un cœur mélancolique »), et le portrait est fixé pour longtemps d'un La Fontaine en rêveur qui « s'ennuie partout »².

Ces interprétations s'appuient sur des éléments textuels que La Fontaine multiplie dans son œuvre, par le biais desquels il esquisse de façon insistante son propre portrait en « papillon du Parnasse » inconstant, inquiet et mélancolique, non moins qu'enjoué. Ces effets d'échos invitent à reconnaître le poète dans l'inquiétude et la mélancolie de certains de ses personnages et à en faire des principes majeurs de son esthétique. Le dire ne revient pas à trancher sur l'identité entre cette figure d'auteur dans les textes et son éventuel référent extérieur. Ce sur quoi, en revanche, une réflexion peut être fondée, c'est sur la présence, dans les *Fables*, d'un sujet élégiaque, c'est-à-dire d'un sujet « comme » personnel, qui fait *croire*, au sens neutre du terme, qu'il est personnel, et qui intéresse ainsi le lecteur à une émotion intime, le plus souvent mélancolique.

Pour prouver aussi bien que pour réfuter l'existence d'une confiance personnelle dans « Les Deux Pigeons », les critiques convoquent une lettre de La Fontaine de juin 1671 « À Madame la Duchesse de Bouillon »³. La Fontaine écrit alors pour « réjouir⁴ » sa protectrice⁵ : son épître galante, où se mêlent prose et mètre, célèbre Bouillon en « mère des Amours » et en « reine des Grâces ». Il y est bien question, comme dans « Les Deux Pigeons », de son ennui. Ainsi, La Fontaine ne s'ennuiera pas à Château-Thierry, car :

Peut-on s'ennuyer en des lieux
Honorés par les pas, éclairés par les yeux
D'une aimable et vive princesse,

¹ Pierre Clarac, *La Fontaine par lui-même* : « selon le mot de Maurice de Guérin que rapporte Barbey d'Aurevilly, une “élégie de l'inquiétude” », *op. cit.*, p. 173.

² Dans *Un merveilleux sans éclat*, Marcel Gutwirth cite et commente ainsi deux portraits de La Fontaine par ses contemporains : « Une dernière notation, pour parfaire le compte de ses contradictions. “Monsieur de La Fontaine est officier supprimé, âgé de cinquante ans, mélancolique et de bon sens”, écrit un contemporain anonyme. Vingt ans plus tard, Vergier en fait ce portrait dans une lettre à Mme d'Hervart : “Puis tout seul s'écarter, comme il fait d'ordinaire / Non pour rêver à quelque affaire / Mais pour varier son ennui. / Car vous savez, Madame, qu'il s'ennuie partout...” Le plus enjoué des auteurs (“le verbe semble avoir été inventé pour La Fontaine”) est donc cet être mélancolique qui s'ennuie partout : l'exaltation même de son caractère, ses enthousiasmes bien connus, ne sont que les flambées vite retombées d'un état où l'on ose à peine reconnaître le spleen cher à un autre temps... », *op. cit.*, p. 39-40.

³ *OD*, p. 577.

⁴ *Ibidem*.

⁵ La duchesse de Bouillon est Marie-Anne de Mancini, nièce de Mazarin, qui a épousé le duc de Bouillon, seigneur de Château-Thierry.

À pied blanc et mignon, à brune et longue tresse,
Nez troussé, c'est un charme encor selon mon sens ;
C'en est même un des plus puissants.
Pour moi, le temps d'aimer est passé, je l'avoue,
Et je mérite qu'on me loue
De ce libre et sincère aveu,
Dont pourtant le public se souciera très peu :
Que j'aime ou n'aime pas, c'est pour lui même chose ;
Mais, s'il arrive que mon cœur
Retourne à l'avenir dans sa première erreur,
Nez aquilins et longs n'en seront pas la cause¹.

Alors que, dans la fable, la question de l'ennui donne lieu aux plaintes d'une « âme inquiète », elle nourrit, dans l'épître, un compliment galant. On comprend d'autant mieux que la lettre ait été convoquée pour lire « Les Deux Pigeons » que l'on y retrouve le même vers (« Honorés par les pas, éclairés par les yeux »). Cependant, on trouve, d'un côté, « une aimable et vive princesse », et, de l'autre, « l'aimable et jeune bergère », l'évocation de la jeunesse nourrissant, dans la fable, une plainte sur la fuite du temps. L'emploi de l'article défini (« l'aimable »), même si la relative précise ensuite la référence, donne l'impression qu'il s'agit là de « la » bergère conventionnelle de toute pastorale, tandis que la lettre trace un portrait, certes louangeur, mais plus pittoresque de la duchesse. Enfin, ce qui, dans la fable, se présente comme une question, est, dans la lettre, une affirmation et même un « aveu » : « Pour moi, le temps d'aimer est passé, je l'avoue ».

Pour Jean-Pierre Collinet, La Fontaine, dans la lettre à la duchesse, « avou[e] plus rondement² » que dans « Les Deux Pigeons ». Mais « avouer » quoi, en somme ? Qu'il écrit désormais en « vieillard », peut-être, « aveu » qui conviendrait alors au personnage que son âge lui imposerait désormais d'adopter. Dans la lettre, en effet, La Fontaine souligne lui-même qu'il fait là un « aveu », ce qui a pour effet de retourner l'éloge vers lui : on doit le louer pour sa *sincérité* (« ce libre et sincère aveu »), aveu dont il souligne la dimension privée (« Dont pourtant le public se souciera très peu ») puisqu'il porte sur son état amoureux. Dans une perspective poétique, on peut ajouter que le fait que le poète soit amoureux ou non ne change rien aux vers qu'il adresse à la duchesse, qu'il faut donc apprécier sans que ce plaisir dépende

¹ OD, p. 577-578.

² OC, p. 1224.

d'un sentiment amoureux véritable. La mention au « public » rappelle, en outre, la destination au moins semi-publique d'une telle épître.

Enfin, comme dans « Les Deux Pigeons », le poète formule l'hypothèse d'un nouvel amour. Dans la fable, ce sera sous la forme d'une exclamation puis d'une question qui disent assez le manque, le désir et le doute (« Ah si mon cœur osait encor se renflammer ! / Ne sentirai-je plus de charme qui m'arrête ? », v. 81-82). Dans la lettre, cette hypothèse permet d'amener la pointe finale (« Nez aquilins et longs n'en seront pas la cause »). Il n'est pas difficile d'aller chercher dans la correspondance de La Fontaine d'autres « aveux » du poète parlant en « vieillard » de « retombe[r] dans ces erreurs¹ », ou envisageant de quitter l'inconstance pour un « objet » qui l'« arrêtera pour toujours² ». L'inquiétude est bien, à ce titre, un « *leitmotiv* confessionnel lafontainien³ ». Encore en donne-t-il lui-même la catégorie, dans l'épître, en se félicitant de son « libre et sincère aveu », peu fait pour intéresser le public, quoiqu'il lui soit pourtant, en partie, destiné.

L'épître à Bouillon peut venir à l'appui de deux lectures des « Deux Pigeons » à peu près inconciliables. Elle peut constituer une preuve que « Les Deux Pigeons » donne bien à lire une confidence « personnelle » de La Fontaine, ou bien, au contraire, que le fait de réemployer un même vers, les mêmes motifs, de se citer soi-même et que cette citation provienne d'une épître encomiastique, renvoie l'un et l'autre textes à une série de conventions ou à un univers intertextuel clos. Dans cette perspective, le ton badin de la lettre désamorce l'effet potentiellement attendrissant de la fable. Il ne faudrait alors rien lire de plus « personnel » dans l'une que dans l'autre. Or, ces deux lectures reposent sur des décisions herméneutiques qui, à certains égards, engagent les conditions même du partage des *Fables* comme poésie.

« Reconnaître la voix » de La Fontaine : une clé de lecture élégiaque

En 1975, dans son article « Avatars et fonctions du *je* d'auteur dans les *Fables* de La Fontaine », Bernard Bray commence par citer Sainte-Beuve qui, commentant la fréquence du « je » dans les *Fables*, parle d'un « mélange d'aveux charmants, de douce philosophie et de plainte rêveuse⁴ » et décrit La Fontaine comme « notre seule grand poète personnel et rêveur

¹ « Non que je veuille vous attrister tous, tant que vous êtes. Quand je le voudrais, on ne plaint guère les gens de mon âge qui retombent dans ces erreurs. » « À M. l'abbé Verger », 1687 ou 1688, dans *OD*, p. 721.

² « Adieu, volages amours ! / Selon l'objet, la constance. / Celui-ci, j'en ai croyance, / M'arrêtera pour toujours. » *Ibid.*, p. 723.

³ Marcel Gutwirth, *Un merveilleux sans éclat*, *op. cit.*, p. 128.

⁴ Sainte-Beuve, « La Fontaine », *op. cit.*, p. 43.

avant André Chénier¹ ». Face à ce représentant d'une critique romantique qui confond œuvre et auteur, Bray entreprend de démontrer qu'il n'y a pas, dans les *Fables*, d'« esthétique nouvelle de la confiance² ».

Dans « L'Ours et l'Amateur des jardins », par exemple, l'emploi de la première personne (« Mais je voudrais parmi / Quelque doux et discret ami », v. 17-18) permet, selon Bray, d'adopter le point de vue du personnage du vieillard et est sans incidence sur le degré d'engagement du sujet poétique. Ce que la première personne introduit, c'est davantage de réflexivité de la fable sur la fable elle-même : seul un lecteur « médusé³ » confondra les différentes fonctions du « je » dans les *Fables* pour y lire une « confiance émouvante⁴ ». Tout converge vers l'idée qu'il faut se garder de parler d'expérience personnelle et Bray consacre, à cet égard, une partie de son article aux « développements, plus lyriques que narratifs, où se décèle traditionnellement la “confiance” intime du poète⁵ ». Il se réfère ainsi aux « Deux Pigeons » et au « Songe d'un Habitant du Mogol », dont les derniers vers « chantent, dans la tradition élégiaque de Racan ou de Mainard, les douceurs de la nature et de l'amitié, la mélancolie devant la fuite du temps, le bonheur d'une retraite plus oisive que studieuse⁶ ».

Bray ne s'oppose pas à l'idée qu'il y aurait un portrait de l'artiste dans son œuvre, mais, précisément, « en tant qu'artiste », comme une figure textuelle secrétée par le texte :

Si le poète se livre, c'est en tant qu'artiste apte à susciter l'émotion du lecteur par la tonalité sentimentale et mélancolique de ses vers, conforme à un usage littéraire et à des modèles traditionnels, ce n'est pas en y formulant quelque « message personnel ». Une expressivité stylistique plus forte ne modifie pas en profondeur la relation qui unit le poète à son œuvre⁷.

La confiance est une rhétorique, qui vise certains effets. Elle s'appuie sur des modèles conventionnels et son style ne s'articule pas à l'engagement d'un individu dans l'œuvre. Pour venir à l'appui de la nécessité de cette distinction, les critiques des *Fables* convoquent leur riche intertexte : comme l'élégie, définie par Paul Veyne comme un jeu savant⁸, les *Fables* sont un

¹ *Ibidem*.

² Bernard Bray, « Avatars et fonctions du *je* d'auteur dans les *Fables* de La Fontaine », art. cit., p. 305. Citons encore Bray : « La critique romantique et post-romantique a tort d'attribuer à un besoin d'épanchement “personnel et rêveur” ce qui n'est que figure de style, manière de parler ». *Ibid.*, p. 316.

³ *Ibid.*, p. 311.

⁴ *Ibid.*, p. 308.

⁵ *Ibid.*, p. 313.

⁶ *Ibid.*, p. 314.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Paul Veyne affirme que l'élégie romaine « ressemble à un montage de citations et de cris du cœur » et ne tient donc pas de l'épanchement spontané. *L'Élégie érotique romaine*, op. cit., p. 12.

palimpseste d'innombrables traditions, de modèles et de sources¹. L'avertissement que donne Marcel Gutwirth à propos du « Songe d'un Habitant du Mogol » souligne l'erreur que souhaite rectifier une telle démarche :

[...] l'invocation à la Solitude [...] prolonge l'avertissement de la morale d'une profession de foi de la poésie. *Je dis bien "de la poésie" car, sous les dehors d'une confiance personnelle (Si j'osais ajouter) c'est bien un amalgame d'Horace et de Virgile, de Racan et de Maynard que tout ce développement sur la paix des bois, sur l'incapacité du poète à aborder les grands sujets, sur le bonheur que ne garantit point l'opulence et qu'assure la frugalité*².

Sous le voile de la « confiance personnelle » se trouve en vérité la poésie. Nous avons vu qu'Arnaud Welfringer, dans sa thèse, distingue selon que la critique accorde pleine, peu ou pas d'auctorialité à La Fontaine sur ses *Fables*, ce qui détermine « le champ du notable et de l'interprétable³ ». Il avertit alors à son tour : « il convient de ne pas trop s'étonner de motifs, narratifs ou moraux, qui sont topiques ou directement hérités des principaux hypotextes⁴ ».

Les très riches appareils de notes qui accompagnent les plus récentes éditions des *Fables* contribuent, en ce sens, à ce que le lecteur ne « s'étonne » pas *trop*. La lecture critique se définit ainsi contre une première lecture qui « s'étonne » de ce qui ne doit pas étonner. Cette lecture « naïve », enfin, serait à proscrire tout particulièrement en ce qui concerne l'élégiaque, parce que ce dernier prétend à la confession, à l'aveu, à la sincérité, à la publication de l'intime et précipite donc dans l'erreur qui consiste à se tromper sur les liens entre la littérature et son référent – ou son absence de référent – supposé.

Dans son article « La méditation de La Fontaine sur la fuite du temps », Jean-Pierre Collinet propose une articulation entre l'idée de « confiance personnelle » et le recours à l'intertextualité, fondée sur la nécessité pour le critique de distinguer entre feintise et sincérité des textes. L'article s'ouvre par ce constat : « Point de motif plus banal que l'inéluctable

¹ La reconnaissance de ces emprunts participe des éloges des lecteurs de La Fontaine. Dans son *Éloge de La Fontaine*, La Harpe reconnaît « les soupirs de Tibulle » dans « Les Deux Pigeons ». *OC*, p. 985. Dans son *Essai sur les Fables de La Fontaine*, Taine reconnaît « la voix émue de Virgile » dans « Le Songe d'un Habitant du Mogol ». *OC*, p. 1022. Hippolyte Taine, *Essai sur les Fables de La Fontaine : : thèse pour le doctorat ès Lettres présentée à la Faculté de Paris*, 1853.

² Marcel Gutwirth, *Un merveilleux sans éclat*, *op. cit.*, p. 106. Nous soulignons.

³ Arnaud Welfringer, « Le Courage de l'équivoque. Politiques des *Fables* de La Fontaine », *op. cit.*, p. 164.

⁴ *Ibid.*, p. 193.

écoulement de la durée¹ ». Collinet invite ainsi à identifier le motif, le *topos*, le « banal » qui risque d'être confondu avec du singulier voire de l'« étrange² ».

L'objectif est, en mettant au jour cette « banalité », de réfuter une lecture des *Fables* comme expression d'un système philosophique un et cohérent de leur auteur, en l'occurrence l'épicurisme. Le critique allègue donc à la fois le « regret du passé » éprouvé par chacun et les nombreux textes des « devanciers » de La Fontaine qui exploitent ce motif³, afin de formuler sa propre question, qui est celle d'une *autre* singularité puisqu'il s'agit de « [se] demander si l'on ne pourrait pas découvrir, sur ce thème, des confidences *plus personnelles*, mais si discrètes qu'on ne les remarque guère, et pourtant très éclairantes si l'on veut vraiment connaître son imaginaire et sa sensibilité⁴ ».

Collinet prend donc le contre-pied de la démarche intertextuelle qui vient d'être évoquée : au lieu de rendre à d'autres textes, notamment philosophiques, ce qui leur revient et ne doit pas être pris pour des confidences, il renverse les pôles de la « naïveté » et du sérieux critique : croire que La Fontaine défend la doctrine épicurienne, c'est, selon lui, ne pas voir que ce dernier offre toujours « deux faces » et que les motifs épicuriens sont des « lieux communs »⁵. Il convient donc plutôt de distinguer ce qui ne relève pas de ces derniers, c'est-à-dire d'identifier des « confidences plus personnelles ».

Or, pour traiter du « rapport à la temporalité » de La Fontaine, Collinet convoque et compare l'épître à la duchesse de Bouillon et « Les Deux Pigeons ». Une « première ébauche » du sentiment de la fuite du temps chez La Fontaine se trouverait dans la lettre, ensuite reprise dans la fable. Il les compare : d'un côté, badinage galant, de l'autre, lyrisme sublime⁶. Collinet distingue ensuite entre deux parties de la fin de la fable :

[...] la première, sous les dehors trompeurs d'une expérience personnelle, se borne à paraphraser deux strophes de quatre vers, qui figurent au début d'une ode composée par François Maynard, auquel sont empruntées ses images hyperboliques de Palais royal et de cieux constellés, ainsi que son personnage de beauté rustique, transformée par La Fontaine

¹ Jean-Pierre Collinet, « La méditation de La Fontaine sur la fuite du temps », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°105, 2005, p. 639.

² Allusion au titre de l'article d'Arnaud Welfringer « “Repérer l'étrange dans le banal”. Louis Marin et la lecture politique des *Fables* », dans *À force de signes : travailler avec Louis Marin*, Alain Cantillon, Pierre Antoine Fabre et Bertrand Rougé (dir.), Paris, éditions EHESS, 2018.

³ Jean-Pierre Collinet, « La méditation de La Fontaine sur la fuite du temps », art. cit., p. 640.

⁴ *Ibidem*. Nous soulignons.

⁵ *Ibidem*.

⁶ « D'un côté, l'épistolier affecte de plaisanter et s'efforce de jouer l'indifférence, dans l'autre, le fabuliste s'élève jusqu'au plus sublime lyrisme discrètement teinté de pathétique. » *Ibid.*, p. 647.

en bergère de pastorale. Il se contente ici de jouter contre un des poètes que Malherbe tenait pour un des mieux doués parmi ses « écoliers »¹.

L'analyse n'est pas exempte de jugements de valeur puisque l'imitation des autres poètes se formule ici sous la forme d'une restriction (« se borne à », « se contente »). Le jugement porte cependant moins sur le texte de La Fontaine que sur le lecteur qui n'aura pas su reconnaître l'innutrition. La première partie de la fin des « Deux Pigeons » doit être lue comme une « contamination entre Maynard et sa propre lettre² » : la lecture intertextuelle s'impose, particulièrement pertinente pour un auteur du XVII^e siècle – l'exemple devient même cas d'école pour l'histoire littéraire³. Or, Collinet propose une tout autre lecture de la seconde partie de la fin de la fable :

Car La Fontaine y parle cette fois en son propre nom. Il ne dialogue plus, comme dans sa lettre ; il soliloque, et l'emploi de la première personne cesse de ne rester qu'un leurre. On reconnaît sa voix, d'abord par l'abondance des tournures interrogatives : il n'affiche plus une indifférence feinte comme quand il écrivait à la duchesse de Bouillon ; il s'interroge et laisse la réponse dans une indécision où s'exprime la stupeur douloureuse devant ce qu'il découvre en lui-même avec étonnement, surpris d'apprendre qu'il est entré dans la vieillesse⁴.

La première personne ne fonctionne plus ici comme un « leurre » pour le lecteur. Il s'agit donc bien de départager entre des « je » qui seraient des leurres destinés à tromper le lecteur, et d'autres qui n'en seraient pas, comme nous avons vu que le faisait la critique au sujet des élégies de La Fontaine.

Collinet appuie ce partage sur le critère de la « voix », élément central de la définition de la « poésie pure ». Il « reconnaît », en effet, la voix propre de La Fontaine à ses interrogations, à sa « stupeur douloureuse », à ses *accents élégiaques*, en somme, opposés à « l'indifférence feinte » de la lettre⁵. André Tourmon reconnaît également, dans les deux derniers vers des « Deux Pigeons », une parole « plus personnelle, plus douloureuse aussi, au

¹ *Ibid.*, p. 648.

² *Ibidem*.

³ L'imitation de La Fontaine « formant relais d'autre part entre le premier classicisme encore un peu guindé qui s'était imposé sous le règne de Louis XIII et, sous celui de son successeur, le second, moins compassé », *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*. On retrouve également l'association souvent implicite établie par les critiques entre les traits d'un style qui se caractériserait par son absence d'outrance, d'ostentation, de spectacularité, et la reconnaissance d'une adéquation entre un état intérieur d'un sujet et son expression. Collinet oppose ainsi « le mode mineur de l'élégie » au « pathétique un peu théâtral d'une séparation déchirante », celle des deux oiseaux. Il renvoie alors à la fin de l'« hymne à la Volupté », que la clause des « Deux Pigeons » illustrerait de façon d'autant plus « émouvante » que « discrète ». *Ibid.*, p. 648-649.

point d'exclure travestissement, ironie et parodie¹ ». Le critère sur lequel se fonde la démonstration de Collinet peut donc être qualifié de *tonal*, fondé sur la clé, au sens musical du terme, que constituerait l'exclamation douloureuse « Hélas ! ». En ce cas précis, le critique manifeste un refus que le texte *ne* se réfère *qu'*à d'autres textes, et c'est une « clé » élégiaque qui vient fonder, dans un retournement paradoxal, le fait que la répétition ou déclinaison d'un même thème sur plusieurs modes puisse venir prouver l'expression d'un sujet « en son nom propre »².

Face à l'apparition d'un sujet élégiaque, un premier réflexe critique serait donc d'inviter à distinguer entre le vrai et le faux, une bonne lecture et une lecture crédule. Il s'agit là d'une « herméneutique du soupçon » : au sens positif de Jean-Claude Passeron, celui d'une audace épistémologique nécessaire, mais aussi au sens de Rita Felski, soupçon qui réfère alors à une lecture qui « trait[e] avec dédain le sens manifeste³ ». Une ligne de partage s'établit ainsi entre deux attitudes du lecteur face au texte : l'adhésion et le détachement, qui seul permettrait l'enquête rationnelle.

On peut associer cette ligne de partage à deux « styles » ou registres, le pathétique et le comique, l'un faisant appel à la sensibilité, l'autre à une « insensibilité »⁴. Comme « petit » genre, la fable relève du domaine du comique, ce qui engage la morale des *Fables* elle-même : Odette de Mourgues, par exemple, a décrit le « point de vue des dieux », c'est-à-dire le détachement, depuis lequel le fabuliste inviterait le lecteur à considérer les drames humains qui font la matière des *Fables*. Ce constat s'accompagne d'un jugement sur la poésie des *Fables* : La Fontaine n'y aurait pas « permis à notre sensibilité ces beaux déchaînements de tristesse, de crainte ou d'angoisse que nous associons avec l'émotion poétique⁵ ». Des analyses plus récentes font de la distance et de l'ironie mêmes qui caractériseraient le lyrisme lafontainien les

¹ André Tournon, « Le penseur, le poète et les pigeons », art. cit., p. 104.

² On retrouve la même distinction entre l'identification d'une « mosaïque d'emprunts » et la mise « à nu » de l'« âme » du poète, sans que les critères en soient très clairs, à la fin de l'article que Collinet consacre aux « Deux Pigeons » : « Tissu d'apports variés, tant par la provenance que par le contenu, ce qu'on prendrait pour épanchement spontané du cœur s'avère dans la partie finale des *deux Pigeons* une mosaïque d'emprunts non moins multiples et divers que ceux qu'on peut symétriquement relever au début de la fable. Faut-il en conclure que le poète, par un faux air de sincérité nous trompe et ne nous livre que ce que Roger Duchêne, s'inspirant de Marivaux, désigne comme de “fausses confidences” ? Assurément non. Il exprime ici le plus profond de sa sensibilité, met avant Baudelaire son âme à nu. Mais il ne peut ni ne veut, par pudeur, qui sait ? ou parce qu'ainsi l'exige la doctrine classique, parler de lui qu'à travers et avec les mots des autres, qu'il arrange à sa façon. » « La Fontaine mosaïste : une lecture des *Deux Pigeons* (*Fables*, IX, 2) », art. cit., p. 16.

³ Jean-Claude Passeron, « Un itinéraire de sociologue », art. cit., et Rita Felski, « Après le soupçon », art. cit.

⁴ Allusion à « l'insensibilité qui accompagne d'ordinaire le rire », d'après la définition qu'en donne Henri Bergson dans *Le Rire. Essai sur la signification du comique* [1900], Daniel Grojnowski et Henri Scepti (éd.), Paris, Flammarion, 2013, p. 63.

⁵ Odette de Mourgues, *Ô Muse, fuyante proie...Essai sur la poésie de La Fontaine*, op. cit., p. 185.

conditions d'une sincérité nouvelle et paradoxale. Du côté de la critique galante, par exemple, le « je » employé par les « stratégies du lyrisme galant¹ » est un « *je* ironique² », qui permet de mettre à distance le sérieux, l'ennui, le déplaisir, tout en produisant une sincérité paradoxale, celle du « naturel³ » et de la dérision de soi.

Flaubert, Lamartine et « Les Deux Pigeons »

Dans une lettre à Louise Colet datée du 22 avril 1854, Gustave Flaubert pourfend la « personnalité sentimentale » de la poésie de ses contemporains. Les jugements qu'il porte sur cette dernière rappellent ceux qui sanctionnaient déjà les styles élégiaque et « tendre » au XVII^e siècle. Or, un peu paradoxalement pour nous, il donne précisément « Les Deux Pigeons » comme contre-exemple de ce style et des valeurs qu'il lui associe :

La personnalité sentimentale sera ce qui plus tard fera passer pour puérile et un peu niaise, une bonne partie de la littérature contemporaine. Que de sentiment, que de sentiment, que de tendresse, que de larmes ! Il n'y aura jamais eu de si braves gens. Il faut avoir, avant tout, du sang dans les phrases, et non de la lympe, et quand je dis du sang, c'est du cœur. Il faut que cela batte, que cela palpite, que cela émeuve. Il faut faire s'aimer les arbres et tressaillir les granits. On peut mettre un immense amour dans l'histoire d'un brin d'herbe. La fable des deux pigeons m'a toujours plus ému que tout Lamartine. Et ce n'est que le sujet. Mais si La Fontaine avait eu [sic] dépensé d'abord sa faculté aimante dans l'exposition de ses sentiments personnels, lui en serait-il resté suffisamment pour peindre l'amitié des deux oiseaux ? Prenons garde de dépenser en petites monnaies nos pièces d'or⁴.

Flaubert promeut sa définition de la poésie en adressant une injonction aux poètes de son temps (« Prenons garde »). Dans ce contexte polémique, Lamartine, figure du romantisme, apparaît comme un repoussoir. Or, les critiques que Flaubert lui adresse ressemblent à s'y méprendre à celles qui étaient réservées aux poètes élégiaques aux XVI^e et XVII^e siècles : « Que de sentiment, que de sentiment, que de tendresse, que de larmes ! » On se souvient qu'Aneau faisait peu de cas des « élégies larmoyantes », jugées depuis les valeurs de la rhétorique. Dans la définition que Furetière donne de l'adjectif « tendre », la désapprobation perce sous la description d'un caractère qui a tout de la *faiblesse*, et dont les productions scripturaires sont jugées sous l'angle

¹ Emmanuel Bury, *L'Esthétique de La Fontaine*, Paris, Sedes, 1996, p. 22.

² *Ibid.*, p. 21.

³ *Ibidem*.

⁴ Gustave Flaubert, *Correspondance*, (juillet 1851 – décembre 1858), Jean Bruneau (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1980, p. 557-558.

de la restriction : « On n'aime plus que les vers *tendres*, les billets *tendres* et passionnés, les sentiments *tendres* sur le théâtre »¹.

Le jugement esthétique de Flaubert est donc également un jugement *moral*, qui s'appuie sur une axiologie qui nous est désormais familière : la poésie lacrymale telle que l'incarnerait Lamartine est rejetée du côté d'une enfance (« puérile ») et d'un tempérament lymphatique, c'est-à-dire inclinant à la mollesse et à la faiblesse, derrière lequel perce le féminin. À ce tempérament, Flaubert oppose un tempérament sanguin au centre duquel se trouve le cœur, siège des passions, mais aussi du courage et de la fermeté, tempérament où l'on retrouve la *gaieté*² et la maîtrise adulte de l'art, enfin, contre la faiblesse et l'épanchement spontané de l'enfance.

D'après Flaubert, le défaut d'une « bonne partie de la littérature contemporaine » trouve sa source dans la « personnalité sentimentale », définie comme « l'exposition de [...] sentiments personnels » du poète. Le partage ne s'effectue pas, cependant, entre émotion du lecteur et distance, ni entre l'amour et d'autres sujets plus dignes ou plus virils : « Il faut » que « cela émeuve » et « faire s'aimer » jusqu'aux sujets inanimés les moins susceptibles de s'émouvoir (« tressaillir les granits »). C'est alors que Flaubert allègue « Les Deux Pigeons », faisant ainsi de La Fontaine, dans la logique de sa démonstration, un anti-Lamartine³. S'il fait le choix de cette fable, c'est donc pour sa dimension élégiaque, sa faculté de « faire s'aimer » et d'émouvoir, sans quoi la comparaison avec Lamartine manquerait son but. Pourtant, Flaubert ne retient pas la partie de la fable dans laquelle le fabuliste intervient en première personne, mais sa peinture de « l'amitié des deux oiseaux », « peindre » s'opposant alors au caractère trop dénué de médiation ou de représentation d'« exposer ».

Flaubert ne condamne donc pas l'émotion comme effet recherché par la poésie. La poésie doit émouvoir et sa source est bien la « faculté aimante » d'un sujet. La différence semble plutôt tenir dans la « dépense » qui est faite de cette faculté et la forme qu'elle emprunte : tournée vers soi ou diffusée dans d'autres sujets, « exposée » ou « peinte », passant par une *poiësis*. Commentant cette lettre, Jean Hytier écrit : « Flaubert [...] attribuera l'effet d'excitation émotive sur le lecteur à une économie savante du sentiment chez l'auteur, lequel

¹ « [S]e dit aussi de ce qui est délicat, faible, qui a peu de résistance, qui est sensible. »

² Le Littré donne cette définition de l'adjectif « sanguin » : « En qui le sang prédomine. Les gens sanguins sont ordinairement d'une humeur *gaie*. Tempérament sanguin, celui qui a pour attribut un visage coloré, des formes prononcées sans être dures, tout l'ensemble du corps brillant de santé, une imagination riante, le cœur inconstant, l'esprit léger. » Nous soulignons.

³ Lamartine dit lui-même son aversion pour les *Fables* dans sa « Première préface » des *Méditations* de 1849. Voir Alphonse de Lamartine, *Avertissements, préfaces et propos sur la poésie et la littérature*, Christian Croisille (éd.), Paris, Honoré Champion, p. 142-143.

doit l'utiliser dans la *peinture* et non dans la *confidence*¹ ». Il y aurait donc comme un déficit de médiation ou de représentation dans la poésie de Lamartine, tandis que la valeur esthétique – et indissociablement morale – que Flaubert accorde aux « Deux Pigeons » tiendrait précisément à la médiation visible d'une *forme* : au choix de « faire s'aimer » deux oiseaux.

Flaubert allègue donc « Les Deux Pigeons » dans un débat proprement poétique, mais en éludant la fin de la fable, en forme de « confidence » du fabuliste, dont nous avons montré qu'elle était régulièrement décrite comme un morceau particulièrement élégiaque et *donc* particulièrement poétique des *Fables*. Le paradoxe n'est qu'apparent : il y a là des définitions de la poésie qui s'affrontent, entre lesquelles il ne s'agit pas de trancher. Celle que Flaubert défend lui fait écarter la « personnalité sentimentale » qui peut être attribuée à la fin des « Deux Pigeons ».

L'apparition d'un lyrisme plaintif et tendre dans les *Fables* met en jeu leur morale, dans les deux sens du terme : l'instruction que chaque fable est supposée délivrer, et les valeurs qui y circulent, ou sont portées par les commentaires qui en sont faits. Flaubert, par exemple, en ne retenant des « Deux Pigeons » que la partie de la fable peignant l'amour des deux oiseaux, entend protéger la poésie de tout « sentimentalisme », qu'il associe à une forme de faiblesse, d'âme et de plume.

Les trois fils de la morale, de la sincérité et du type d'adhésion du lecteur au texte convergent vers la question de la valeur accordée au type de *croyance* que programme la poésie des *Fables*. Tel sera l'objet du chapitre suivant, dans lequel il s'agira d'établir en quoi un lexique « sentimental » peut se révéler pertinent pour décrire les effets collectifs de la plainte poétique et de « compliquer » la lucidité critique à l'égard de l'élégiaque, pour formuler une proposition d'éthique de la critique autour de la notion de « naïveté ».

¹ Jean Hytier, « La Vocation lyrique de La Fontaine », *French Studies*, n°25, 1971, p. 142. Nous soulignons.

Chapitre 8

Liens tendres et engagement naïf

Nous avons vu que, d'après Marie-Claire Chatelain, l'esthétique galante de l'épigramme s'infléchissait, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, « au profit de l'expression naturelle du tendre », privilégiant « de nouveau la veine déplorative »¹. Deux caractéristiques du style « tendre » permettent de décrire les effets des éléments d'un lyrisme élégiaque dans les *Fables*. D'une part, le style « tendre » est indistinctement littéraire et social : c'est un style d'emblée *relationnel*. D'autre part, en lui se brouille la distinction entre adresse et réception ou, en des termes plus rhétoriques, éthique et pathétique : la tendresse du locuteur met à l'épreuve la sensibilité de celui à qui il s'adresse.

En suivant brièvement le fil de la tendresse dans les *Fables*, nous verrons que le style « tendre » dessine un sujet qui se caractérise, entre autres, par son aptitude à plaindre autrui, et qu'il en appelle ainsi à s'attendrir avec lui. Il met en jeu des « cœurs », c'est-à-dire, en l'occurrence, un sujet qui n'est pas d'emblée collectif ; ou un collectif qui est saisi par les intériorités qui le constituent.

8.1 – Un « style » de lien interpersonnel

Plaindre et faire plaindre : un enjeu de la tendresse des Fables

La première occurrence du terme « tendresse » dans les *Fables* se trouve dans « Le Loup et le Chien » (I, 5). Le chien fait au loup une peinture du sort qui sera le sien s'il se donne, comme lui, à un maître :

Moyennant quoi votre salaire
Sera force reliefs de toutes les façons :
Os de poulets, os de pigeons,
Sans parler de mainte caresse.
Le Loup déjà se forge une félicité
Qui le fait pleurer de tendresse. (v. 26-31)

¹ Marie-Claire Chatelain, « Le modèle ovidien de l'épigramme au XVII^e siècle », art. cit., p. 34.

La tendresse est d'abord un effet du discours persuasif du chien sur le loup : elle entame la nature sauvage de ce dernier, en lui faisant considérer à la fois les douceurs de la vie domestique – et servile – et son propre sort d'un œil pitoyable. L'attendrissement le constitue ainsi en spectateur de sa propre misère, suscitant des pleurs qui mêlent pitié et douceur. Ici, avant celles auxquelles le XVIII^e siècle s'intéressera tout particulièrement, on se trouve face à des larmes qui mêlent la pitié pour son propre sort et la joie à la perspective du réconfort à venir¹.

La tendresse est, surtout, dans les *Fables*, qualité de l'amour ou des amours², et, plus spécifiquement, ce qui ouvre le cœur à l'amour en le rendant plus *sensible*. Dans la dédicace de « Daphnis et Alcimadure » (XII, 24) à Madame de La Mésangère, le « cœur plein de tendresse » (v. 13) dont la fille a hérité de sa mère, Madame de La Sablière, garantira qu'elle prête l'oreille aux « conseils » de l'Amour : qu'elle se montre moins « inhumaine », moins « insensible », moins dure, enfin, qu'Alcimadure. La tendresse se présente, comme l'écrit Delphine Denis, comme la « forme accomplie³ » de l'amour, dans les récits que font les quatre sœurs des « Filles de Minée » (XII, 28)⁴ – mais aussi de l'amitié, et, plus précisément, de l'amitié excluant l'amour, comme dans la dédicace à Madame de La Sablière qui ouvre « Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat »⁵ (XII, 15). Le fabuliste donne également l'attendrissement comme l'effet d'un récit réussi sur l'auditoire : celui que fait Alcithoé des amours de Pyrame et Thisbé « attendrit les Filles de Minée » (v. 149). L'attendrissement décrit traditionnellement les effets du chant poétique lui-même : les plaintes d'Orphée attendrissent les rochers, image que l'on retrouve dans la *Psyché* de La Fontaine⁶.

Dans « L'Aigle et l'Escarbot » (II, 8), la tendresse du fabuliste, sous la forme d'une plainte pour ses personnages, infléchit le sens moral de la fable, et, notamment, son tour judiciaire :

¹ Luc Boltanski, *La Souffrance à distance*, op. cit., p.172-175.

² Voir « L'Éducation », VIII, 24, dans laquelle le mot « tendresse » a le sens d'amour physique et est employé dans un contexte burlesque ; « La Souris métamorphosée en Fille », IX, 6 ; « Pour Monseigneur le Duc de Maine », XI, 2.

³ Delphine Denis, « Les inventions de *Tendre* », art. cit., p. 56 : voir ci-après.

⁴ « Deux jeunes cœurs s'aimaient d'une égale tendresse », v. 37 ; « Céphale aimait Procris, il était aimé d'elle ; / Chacun se proposait leur hymen pour modèle. / Ce qu'Amour fait sentir de piquant et de doux / Comblait abondamment les vœux de ces époux. / Ils ne s'aimaient que trop ; leurs soins et leur tendresse / Approchaient des transports d'amant et de maîtresse », v. 172-178.

⁵ « J'eusse en ses yeux fait briller de son âme / Tous les trésors, quoique imparfaitement : / Car ce cœur vif et tendre infiniment, / Pour ses amis et non point autrement ; / [...] Ceci soit dit sans nul soupçon d'amour ; / Car c'est un mot banni de votre cour ; / Laissons-le donc », v. 28-39. Le cœur « vif et tendre » de l'amie et bienfaitrice Sablière est loué pour ses sentiments électifs amicaux. Nous soulignons.

⁶ Comme dans ces vers, qui concluent les plaintes de Psyché aux arbres et aux rochers : « Rochers, qui l'écoutez avec quelque tendresse, / Souvenez-vous des pleurs qu'au fort de sa tristesse / Ont versé ses beaux yeux. » *OD*, p. 205.

L'AIGLE ET L'ESCARBOT

L'Aigle donnait la chasse à Maître Jean Lapin,
Qui droit à son terrier s'enfuyait au plus vite.

Le trou de l'Escarbot se rencontre en chemin :

Je laisse à penser si ce gîte

5 Était sûr ; mais où mieux ? Jean Lapin s'y blottit.

L'Aigle fondant sur lui nonobstant cet asile,

L'Escarbot intercède et dit :

Princesse des Oiseaux, il vous est fort facile

D'enlever malgré moi ce pauvre malheureux ;

10 Mais ne me faites pas cet affront, je vous prie,

Et, puisque Jean Lapin vous demande la vie,

Donnez-la-lui de grâce, ou l'ôtez à tous deux :

C'est mon voisin, c'est mon compère.

L'Oiseau de Jupiter, sans répondre un seul mot,

15 Choque de l'aile l'Escarbot,

L'étourdit, l'oblige à se taire,

Enlève Jean Lapin. L'Escarbot indigné

Vole au nid de l'Oiseau, fracasse en son absence

Ses œufs, ses tendres œufs, sa plus douce espérance :

20 Pas un seul ne fut épargné.

L'Aigle étant de retour et voyant ce ménage,

Remplit le ciel de cris, et, pour comble de rage,

Ne sait sur qui venger le tort qu'elle a souffert.

Elle gémit en vain, sa plainte au vent se perd.

25 Il fallut pour cet an vivre en mère affligée.

L'an suivant elle mit son nid en lieu plus haut.

L'Escarbot prend son temps, fait faire aux œufs le saut.

La mort de Jean Lapin derechef est vengée.

Ce second deuil fut tel que l'écho de ces bois

30 N'en dort de plus de six mois.

L'Oiseau qui porte Ganymède

Du Monarque des Dieux enfin implore l'aide,

Dépose en son giron ses œufs, et croit qu'en paix

Ils seront dans ce lieu, que pour ses intérêts

35 Jupiter se verra contraint de les défendre :

Hardi qui les irait là prendre.

Aussi ne les y prit-on pas.

Leur ennemi changea de note,
 Sur la robe du Dieu fit tomber une crotte :
 40 Le Dieu la secouant jeta les œufs à bas.
 Quand l'Aigle sut l'inadvertance,
 Elle menaça Jupiter
 D'abandonner sa cour, d'aller vivre au désert,
 De quitter toute dépendance
 45 Avec mainte autre extravagance.
 Le pauvre Jupiter se tut :
 Devant son tribunal l'Escarbot comparut,
 Fit sa plainte, et conta l'affaire :
 On fit entendre à l'Aigle enfin qu'elle avait tort.
 50 Mais les deux ennemis ne voulant point d'accord,
 Le Monarque des Dieux s'avisa, pour bien faire,
 De transporter le temps où l'Aigle fait l'amour
 En une autre saison, quand la race escarbote
 Est en quartier d'hiver, et comme la Marmotte
 55 Se cache et ne voit point le jour.

L'aigle poursuit « Maître Jean Lapin » et méprise l'asile que lui a offert l'escarbot. L'« affront » est donc une violation d'asile qui rappelle celle que commettent les Delphiens à l'encontre d'Ésope dans « La Vie d'Ésope le Phrygien ». Poursuivi par la haine des Delphiens, Ésope trouve refuge dans une chapelle dédiée à Apollon. Les Delphiens l'arrachent à cet asile. Ésope les menace alors du même sort que l'aigle de la fable : « Il vous arrivera la même chose qu'à l'Aigle, laquelle, nonobstant les prières de l'Escarbot, enleva un Lièvre qui s'était réfugié chez lui. La génération de l'Aigle en fut punie jusque dans le giron de Jupiter ». L'apologue est sans effet sur les Delphiens, qui mettent Ésope à mort. C'est la dernière fable de ce dernier dans « La Vie d'Ésope le Phrygien » de La Fontaine.

La prière de l'escarbot à l'aigle entre dans la série des vaines demandes de grâce pour la vie d'un faible face à un fort au sein des *Fables* : l'aigle ne répond à ce discours que par la violence (« Choque de l'aile l'Escarbot »). Après ce coup de force, la pitié de l'escarbot pour le lapin lui fait emprunter la voie de l'indignation et, partant, de la colère, qui le conduit à se venger sur les œufs de l'aigle. Celle-ci cherche à son tour son persécuteur, en vain (« Ne sait sur qui venger le tort qu'elle a souffert »). L'aigle est d'abord apparue en puissante (« Princesse des Oiseaux »), mais ce qui domine, après la vengeance de l'escarbot, ce sont ses plaintes en « mère affligée », aussi spectaculaires que celles de la lionne de « La Lionne et l'Ourse » (X, 12), autre mère en deuil des *Fables*.

On retrouve alors la pathétique inefficacité qui caractérise le plus souvent la plainte, qui « au vent se perd »¹. L'escarbot n'a, en effet, cessé de se venger, année après année, sur les œufs de l'aigle. La vengeance ne connaît pas de coup d'arrêt, la question n'étant pas strictement judiciaire, dans la mesure où il n'est pas question pour l'escarbot de se référer à une équivalence qui permettrait de réparer l'affront qui lui a été fait. Aussi les deuils de l'aigle se multiplient-ils. Elle se tourne alors vers le puissant Jupiter, qui assurera la défense des œufs afin de défendre ses propres intérêts (l'aigle est « L'Oiseau qui porte Ganymède »). La vengeance de l'escarbot s'accomplit une fois de plus, de manière particulièrement burlesque, vis-à-vis du dieu (« Sur la robe du Dieu fit tomber une crotte »). L'aigle, enfin, menace explicitement les intérêts de Jupiter (« D'abandonner sa cour »). C'est alors qu'est convoqué le « tribunal » de ce dernier et que la plainte devient judiciaire : la justice intervient pour mettre fin aux « vengeances privées² ».

La plainte de l'escarbot n'intervient qu'après qu'il est d'abord passé par la force. La question de la justice ne paraît donc pas première : elle est indexée sur les intérêts du monarque et, surtout, elle ne résout rien, puisque, si le tribunal tranche en faveur de l'escarbot, « les deux ennemis ne voulant point d'accord », le régime de la guerre, des « ennemis », demeure. La solution trouvée par Jupiter consiste à partager le temps de l'année dévolu à chacun des deux animaux, la fable se résolvant en manière de récit étiologique. Pas de réparation, donc, mais aussi, pas de morale explicite donnée à la fable.

Dans *Les Trois Fabulistes*, Chamfort écrit que le vers de la fable dans lequel apparaît l'adjectif « tendre » (« Ses œufs, ses tendres œufs, sa plus douce espérance », v. 19) est un vers « d'une sensibilité si douce qu'il *fait plaindre* l'Aigle, malgré le rôle odieux qu'elle joue dans cette fable³ ». Dans son *Éloge de La Fontaine* il le rapproche d'un vers de « L'Écolier, le Pédant et le Maître d'un jardin » (IX, 5) :

[...] ce charme continu de style, qui réveille une foule de sentiments, embellit de couleurs si vives ou si douces tous les contrastes que lui présente son sujet, *m'intéresse* à des bourgeons gâtés par un écolier, *m'attendrit sur* le sort de l'Aigle qui vient de perdre « ses œufs, ses tendres œufs, sa plus douce espérance »⁴ [...].

¹ Sur « La Lionne et l'Ourse », plaintes importunes et plaintes inutiles, voir : partie IV, chapitre 11 de ce travail.

² « Le pouvoir judiciaire a deux finalités : la première est de rendre justice à une partie qui s'estime lésée et la seconde, qui en découle, est de maintenir, au sein d'une société, l'ordre que des vengeances privées pourraient remettre en cause indéfiniment. » Dominique Le Page et Jérôme Loiseau, *Pouvoir royal et institutions dans la France moderne*, Malakoff, Armand Colin, 2019, p. 118.

³ Chamfort, *Les Trois Fabulistes*, op. cit., OC, p. 1083. Nous soulignons.

⁴ OC, p. 961. Nous soulignons.

Les deux citations de Chamfort dessinent une équivalence entre « faire plaindre » et « attendrir » : le vers 19 ferait « plaindre » l'aigle, d'abord apparue en persécutrice. Un effet de la « tendresse » serait de faire circuler la pitié d'un personnage à l'autre : pitié de l'escarbot pour Jean Lapin, de l'aigle pour ses œufs et pour elle-même, du fabuliste pour ses personnages, intéressant ainsi le lecteur à leur sort.

Au vers 19, la répétition du mot « œufs », qui mesure la perte et en répète la stupeur douloureuse, traduit leur importance du point de vue de l'aigle. Son affliction s'exprime par une gradation d'ordre affectif, des simples « œufs » aux « tendres » œufs, jusqu'à la périphrase « sa plus douce espérance ». En outre, l'adjectif « tendre », s'il décrit la fragilité des œufs, traduit surtout dans un hypallage la tendresse de la mère pour sa couvée. L'attendrissement est, enfin, un effet attendu sur le lecteur. Le « style » dont Chamfort fait l'éloge traduit donc une relation affective et, plus précisément, l'*intérêt pris pour* cette relation, dans une scène à trois termes : le fabuliste s'attendrit de la tendresse de l'aigle pour ses œufs, et attendrit ainsi le lecteur. Plaisir proprement élégiaque : s'attendrir sur le lien de l'aigle à ses œufs, sur celui qui unit les deux Pigeons ou les deux amis.

L'image des œufs, mais aussi des bourgeons, montre que l'attendrissement ainsi programmé se porte de façon privilégiée sur le « petit », le dérisoire, le précaire. Ainsi des œufs d'une aigle ou des périls à hauteur de pigeons, que résume bien cette plainte du pigeon sédentaire : « Hélas, dirai-je, il pleut : / Mon frère a-t-il tout ce qu'il veut » (v. 15-16). À la faveur de l'enjambement, le vers semble d'abord suspendu à une plainte dont l'objet est sans gravité, à part peut-être pour un pigeon. En convoquant, en outre, l'écart entre les plaintes du pigeon et celles de Didon, on pourrait parler d'*Énéide* burlesque. Mais, on le voit, c'est ici le principe même des *Fables* qui est en jeu, c'est-à-dire l'intérêt pris à des animaux, dont le fabuliste a précisé dans la « Préface » qu'ils n'avaient pas un statut strictement allégorique.

Ce n'est pas un petit enjeu dans les *Fables* que de se plaindre, de plaindre et de « faire plaindre ». « L'Homme et la Couleuvre » (X, 1) est une fable qui prend la forme d'un procès¹. À propos du personnage de la vache, Jean-François La Harpe écrit en 1774 dans son *Éloge de La Fontaine* : « Le cœur ne vous parle-t-il pas en faveur de l'animal qui se plaint ?² ». C'est « l'intérêt » pris par le fabuliste pour ses personnages qui peut devenir « attendrissant » et faire plaindre celui qui se plaint. Le « procès » intenté par les animaux à l'homme est perdu d'avance,

¹ Voir : partie IV, chapitres 12 et 13 de ce travail.

² OC, p. 981.

mais le tribunal du « cœur » tranche en faveur de celui dont la plainte est propre à attendrir. Hippolyte Taine, dans son ouvrage *La Fontaine et ses Fables*, allègue l'hypotexte de la fable, dans lequel la couleuvre « fait preuve d'injustice foncière », pour demander : « Peut-on plaindre la couleuvre et s'indigner de la tyrannie de l'Homme, quand on a lu ce commencement ?¹ » La question de l'attendrissement comme « faire plaindre » se trouve ainsi liée à celle de la morale de la fable. Dans l'*Émile*, Jean-Jacques Rousseau fera de « La Cigale et la Fourmi » une « leçon d'inhumanité » pour l'enfant, qui prendra la « cruauté » de la fourmi en exemple plutôt que d'avoir pitié de la cigale². À un niveau plus général, la question qui se pose est de savoir si le fabuliste invite à « plaindre » les hommes, à s'en plaindre voire à « porter plainte » contre eux, s'il prétend leur permettre de se corriger ou s'il ne fait que constater leur injustice et leur misère : la tâche que se propose le moraliste et poète des *Fables*, se définit donc, à certains égards, par rapport à une plainte.

Le style d'un « monde privé commun »

Le concept de « style socio-émotionnel³ » proposé par Hélène Merlin-Kajman permet ici de lier ensemble l'idée d'un style littéraire privilégiant l'affection pour le « petit », et l'aptitude à la plainte, à une formulation de « ce que peut » la plainte littéraire dans les *Fables*. Il rend possible une articulation de la littérature et de la scène sociale qui repose sur la notion de style, mais qui diffère radicalement des propositions de la sociologie critique appliquées à la littérature.

D'après Hélène Merlin-Kajman, en effet, « [i]l faut comprendre que texte et hors-texte ont un bord commun. Plus qu'un bord même : [...] le monde réel *se partage* lui aussi selon des styles qui ont leur grammaire.⁴ » Ainsi « texte » et « hors-texte » se rapportent-ils à des « ordres de *réalité socio-émotionnelle* » tels que l'« expérience », la « facétie », ou la « plainte »⁵. En outre, la littérature ne se contente pas de représenter ces « styles socio-émotionnels » mais elle les reconduit, voire les propose.

Cette articulation du style et du monde social permet de prendre au sérieux les inflexions plaintives du fabuliste, *même* à y reconnaître une série de conventions. D'abord, parce qu'il n'y a pas d'écart insurmontable entre l'art de se conduire sur la scène sociale et les règles de bienséance appliquées aux œuvres littéraires, le style « qui convient » au sujet ou à la dignité

¹ Hippolyte Taine, *La Fontaine et ses Fables*, Paris, Hachette et Cie, 1861, p. 273. Nous soulignons.

² Voir : partie IV, chapitre 10 de ce travail.

³ Hélène Merlin-Kajman, *Lire dans la gueule du loup*, *op. cit.*, p. 81.

⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁵ *Ibid.*, p. 103.

du personnage se rapportant tout aussi bien à ce qui convient dans certaines sphères sociales. Aussi est-il peu pertinent d'alléguer les règles propres à un style pour renvoyer le texte à d'autres textes exclusivement : la hiérarchie des genres et des styles suit celle des collectifs humains. Or, la question des modalités de l'articulation des textes et du monde social se pose avec acuité dans le cas du « tendre », puisque ce dernier donne son nom à une cartographie d'ordre à la fois social et littéraire¹.

Amour et amitié tendres renvoient à un type de lien que le siècle a entrepris de définir, de décrire sinon de pratiquer. Delphine Denis, dans « Les inventions de *Tendre* » inscrit ainsi sa réflexion dans le contexte de la « progressive émergence de la notion d'intimité » et d'une « conception nouvelle du lien interpersonnel »² aux XVI^e et XVII^e siècles. La question de savoir s'il s'agit là d'amitié ou d'amour n'est pas tout à fait pertinente. En effet, comme l'explique Delphine Denis, si le « tendre » a d'abord été défini comme une « morale d'amitié », « l'invention de l'amitié tendre et sa précise cartographie couraient inévitablement le risque d'être appliquées à l'autre espace de l'intimité affective »³. Le mot en est donc venu à désigner la « forme accomplie » de l'une et de l'autre car il « met en jeu la dimension *sensible* de la personne, gage de la densité et de la richesse de la relation à l'autre⁴ ».

Or, cette sensibilité se traduit exemplairement par le fait de sentir douleurs et joies ressenties par autrui⁵. Le « tendre » suppose donc l'espace d'une « intimité » qui reconnaît en l'autre une autre intimité et se reconnaît la capacité de « sentir » *comme* ou *avec* elle, capacité d'abord conditionnée par l'existence d'un lien électif, d'une affection particulière, d'où l'importance accordée aux affinités des cœurs. L'élégiaque et son infléchissement vers le « tendre » au XVII^e siècle accompagnerait ainsi le processus de mise en place de la pensée d'un « monde privé commun⁶ ».

¹ Voir Delphine Denis, « “Sçavoir la carte” : voyage au Royaume de Galanterie », *Études littéraires*, n°34, 2002, p. 179-189.

² Delphine Denis, « Les inventions de *Tendre* », art. cit., p. 48.

³ *Ibid.*, p. 58.

⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁵ Le personnage de Clélie, dans *Clélie. Histoire romaine*, de Mademoiselle de Scudéry, en donne, par exemple, la définition suivante : « Mais pour bien définir la tendresse, je pense pouvoir dire que c'est une certaine sensibilité de cœur, qui ne se trouve presque jamais souverainement, qu'en des personnes qui ont l'âme noble, les inclinations vertueuses, et l'esprit bien tourné, et qui fait que, lorsqu'elles ont de l'amitié, elles l'ont sincère, et ardente, *et qu'elles sentent si vivement toutes les douleurs, et toutes les joies de ceux qu'elles aiment*, qu'elles ne sentent pas tant les leurs propres. » Édition de Chantal Morlet-Chantalat, Paris, Honoré Champion, 2001-2005, 5 vol., p. 118. Nous soulignons.

⁶ Niklas Luhmann, *Amour comme passion. De la codification de l'intimité* [1982], trad. Anne-Marie Lionnet, Paris, Aubier, 1990, p. 26 et 28. Cité par Delphine Denis dans « Les inventions de *Tendre* », art. cit., p. 61.

Le « tendre », enfin, « semble élaboré pour le secret du for intérieur, [mais] ne saurait être opératoire que publié¹ » : on peut voir dans ce paradoxe une formulation possible de la singulière « scène de destination » des textes littéraires, comme « secret du for intérieur » *publié*, s'adressant à la part du public qui se reconnaît comme intériorité liée à d'autres intériorités. Nous y reviendrons.

Style élégiaque et style « tendre » postulent un « monde *privé commun* » et engagent ainsi la matière de l'affectivité commune : ainsi, la voix plaintive et tendre qui se fait entendre dans les *Fables* y dessine une économie affective ou un tissu « socio-émotionnel » caractérisés par une aptitude à « sentir avec » autrui, et, exemplairement, à le plaindre. Une telle proposition entre en concurrence avec une autre description, au moins, du tissu social des *Fables*, comme étant dominé par l'envie².

Or, l'actualisation des effets de ce registre ou de cette voix passe par la reconnaissance, par le lecteur, d'un sujet ou d'une expérience *comme* « personnels ». À cet égard, nous avons montré la réversibilité des preuves apportées par les critiques afin de déterminer la nature ou le degré de sincérité du sujet poétique qui se plaint dans les *Fables*. Or, le type de preuve n'est pas sans incidence sur la question qu'il s'agit de trancher : les « états intérieurs » sont soumis « à l'épreuve du cœur », ce qui ne revient pas à dire qu'ils sont improuvables, ou qu'ils ne sont soumis à aucune preuve³, comme nous y reviendrons en convoquant les propositions de Luc Boltanski de façon plus détaillée : « [l]'émotion fait [...] la vérité⁴ », l'intériorité devient le lieu de cette vérité.

8.2 – Application, adhésion, engagement : éthique et esthétique des *Fables*

Application « tendre » et subjectivation par la fable, dans les lettres de Madame de Sévigné

La question de l'expérience se pose explicitement dans « Les Deux Pigeons ». On se rappelle la maxime du pigeon voyageur (« quiconque ne voit guère / N'a guère à dire aussi », v. 25-26) qui fait de l'expérience la condition même du récit de la fable. À cet égard, Benjamin, oppose le récit ou conte au roman, le premier se trouvant du côté de la « morale de l'histoire », le second du « sens de la vie »⁵. Dans le roman, l'expérience n'est plus mesurable à celle

¹ Delphine Denis, « Les inventions de *Tendre* », art. cit., p. 66.

² Voir le numéro de *Dix-septième siècle* « Liens jaloux au XVII^e siècle », Hélène Merlin-Kajman (dir.), n°295, 2022, et notre article « Donner l'avantage aux lecteurs : le style dénué de jalousie des *Fables* », p. 293-304.

³ Luc Boltanski, *La Souffrance à distance*, op. cit., p. 157.

⁴ *Ibid.*, p. 156.

⁵ Walter Benjamin, « Le Conteur », art. cit., p. 119.

d'autrui, donc plus communicable¹. L'expérience se définit donc comme le vécu en tant qu'il est *transmissible*.

Le pigeon voyageur ne se livre pas au récit promis à son retour, récit qui est, cependant, suggéré par les « plaisirs » dont les deux pigeons « pa[ient] leurs peines ». Si le voyageur a gagné en expérience durant son voyage, il s'est surtout caractérisé par son manque d'expérience face au monde extérieur. C'est le fabuliste qui prend en charge le récit du voyage et parle en homme de « bon conseil », d'après le lien établi par

Benjamin entre expérience et conseil :

Si l'expression « être de bon conseil » commence aujourd'hui à paraître désuète, c'est parce que l'expérience devient de moins en moins communicable. C'est pourquoi nous ne sommes plus de bon conseil, ni pour nous ni pour autrui. Porter conseil, en effet, c'est moins répondre à une question que proposer une manière de poursuivre une histoire (en train de se dérouler)².

Dans la fable, le fabuliste se présente en homme ayant atteint l'âge de faire retour sur sa propre vie et de mesurer le temps écoulé, ce qui contribue à en faire un homme d'expérience. C'est lui qui raconte puis tire la « morale de l'histoire », et celle-ci passe en premier lieu par un *conseil* aux amants, sous la forme d'une série d'injonctions (« soyez-vous l'un à l'autre », « Tenez-vous lieu de tout »). Ces traits sont propres à la fable, qui se trouve du côté de la « morale de l'histoire » plutôt que du « sens de la vie ». La fable des « Deux Pigeons » ne s'achève pas, cependant, sur cette application en forme de conseil. Le fabuliste allègue plutôt sa propre expérience : « J'ai quelquefois aimé ! ». Mais « alléguer » est-il le bon terme ? Le fabuliste donne-t-il son expérience comme *preuve* ? D'abord, l'expérience dont il rend compte ne reprend que les deux premiers vers, en somme, de la fable animalière qu'il vient de livrer : il a aimé et se trouve affligé, à présent, d'une « âme inquiète ». Ensuite, l'irréel du passé (« je n'aurais pas ») ne fait pas leçon. Il y a bien, cependant, une expérience que transmet la fable : celle du passage du temps et de la perte. S'il y a leçon, elle se situerait donc dans la comparaison entre bonheur passé et affliction présente (« Hélas ! »).

Plutôt que de délivrer une leçon, le fabuliste semble en fait méditer sur sa propre fable en se tournant vers son « cœur ». Il se livre à une application de la fable à son propre cas. Si même lui, qui nous la raconte, prend la peine de méditer, en indiquant comment le « cœur »

¹ Parce que, comme l'explique Walter Benjamin, « [l]e lieu de naissance du roman, c'est l'individu dans sa solitude, qui ne peut plus traduire sous forme exemplaire ce qui lui tient le plus à cœur, parce qu'il ne reçoit plus de conseils et ne sait plus en donner », *ibid.*, p. 121.

² *Ibid.*, p. 119.

peut travailler à l'ajustement des cas personnels au récit ou à la morale de la fable, alors cette opération réflexive concerne *a fortiori* tout lecteur. C'est sans doute là l'une des expériences qu'invite à faire la dimension élégiaque de la fable, et de la fable entrée en poésie : celle d'un retour sur soi en place d'une leçon, ce que Patrick Dandrey décrit comme une « infusion de la leçon des fables jusqu'au point intime où elles entrent en dialogue avec la subjectivité du lecteur qui les médite, au point où elles participent à l'élaboration par le lecteur de sa propre subjectivité au contact de leur sagesse¹ ».

Il faut donc reprendre à nouveaux frais la question du sujet lyrique des *Fables*. Nous avons vu qu'un tel qualificatif, « lyrique », pouvait être considéré comme anachronique relativement au statut rhétorique de la poésie du XVII^e siècle, parce qu'empreint d'un romantisme ultérieur. Cependant, d'autres conceptions du sujet ont succédé à celle(s) qu'en ont proposé les romantiques. Il n'est donc pas certain que ce soit encore une conception romantique du sujet qui soit engagée quand on parle actuellement du sujet de la poésie de l'Ancien Régime. En outre, le sujet de la poésie romantique lui-même peut se définir comme moins personnel qu'universel². Dans *Logique des genres littéraires*, enfin, Käte Hamburger propose cette définition de la spécificité du sujet lyrique, qui trouble les critères de la distinction entre sujet lyrique « personnel » et sujet lyrique « universel » ou « impersonnel » :

La forme du poème est celle de l'énonciation, ce qui signifie que nous le ressentons comme étant le champ d'expérience du sujet d'énonciation – c'est ce qui nous permet de percevoir le poème comme un énoncé de réalité³.

La question est donc plutôt de savoir quel statut le lecteur accorde à ce double « comme », du « champ d'expérience du sujet d'énonciation » et d'« un énoncé de réalité », engagé par la présence d'un sujet élégiaque : s'il s'agit de dévoiler et d'écarter une illusion, donc de récuser la possibilité d'une expérience quelconque, ou d'accorder une valeur esthétique et éthique positive à la croyance programmée par le texte.

¹ Patrick Dandrey, *La Fabrique des Fables*, *op. cit.*, p. 69.

² Nous pensons, entre autres, au fameux « Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi ! » de la préface des *Contemplations*. Victor Hugo, *Les Contemplations* (1856), Léon Cellier (éd.), Paris, Garnier Frères, 1969, p. 4.

³ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires* [1977], Pierre Cadiot (trad.), Paris, Seuil, 1986, p. 240.

De ce statut dépend l'expérience que délivrera le texte poétique qui, dans les *Fables*, relève sans doute moins d'une identification que d'une application : une application qui proposerait par le biais d'un style « tendre », c'est notre hypothèse, un type de subjectivation sensible aux plaintes.

Les lettres de Madame de Sévigné donnent un exemple, au moment de la publication des *Fables*, d'une application de ce type. Elles nous renseignent sur une figure de lecteur faisant retour sur soi par le truchement des *Fables*, en miroir de celle du fabuliste attaché à sa propre « application » : les détails que donne Sévigné de son appropriation de telle ou telle fable éclairent la place qu'y tiennent l'attendrissement et la plainte.

Dans sa thèse « Le vivant dans la *Correspondance* de Sévigné¹ » et dans son article « Vivre avec La Fontaine. Le cas Sévigné² », Mathilde Vanackere étudie la présence de La Fontaine dans la *Correspondance* de Sévigné. Elle n'élude pas une lecture « galante » des citations de La Fontaine dans les lettres, c'est-à-dire le fait que citer les œuvres des contemporains soit une « pratique de l'élite lettrée » et qu'« appliquer » La Fontaine soit une manière de « faire valoir son esprit »³. Cependant, Mathilde Vanackere démontre avec précision que les applications des *Fables* par Sévigné sont « en prise avec des enjeux existentiels, qu'ils soient éthiques, politiques ou matériels⁴ », et cela, par une application personnelle et littéraire de motifs présents dans les *Fables*. Or, cette pratique, c'est plus précisément à propos des « Deux Pigeons » qu'elle l'analyse en détail :

Au fil des lettres, cette fable, revenant à la manière d'une antienne et évoquant à partir du pigeon voyageur la douleur de la distance, n'est plus citée en bonne et due forme mais se voit réduite à ses ambassadeurs iconiques : les pigeons, tour à tour incarnés par Charles de Sévigné et Mme de Grignan – « Je reçois des lettres de votre frère, qui ne me parlent que de son pigeon. » En un seul syntagme, Sévigné concentre le thème du voyage séparateur, la veine amoureuse, la fraternité voire la gémellité, ce dernier terme interrogeant de manière inquiète la réciprocité tant désirée de l'amour filial⁵.

¹ Mathilde Vanackere, « Le vivant dans la *Correspondance* de Sévigné », thèse de doctorat sous la dir. de M. Jean-Charles Darmon, Université Paris-Saclay, 2017.

² Mathilde Vanackere, « Vivre avec La Fontaine. Le cas Sévigné », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°27, 2016, p. 73-80.

³ *Ibid.*, p. 73-74.

⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁵ *Ibid.*, p. 76.

On retrouve dans cette énumération de thèmes « l'abondance d'idées » que La Motte reprochait à cette fable. Quant au lien entre les deux oiseaux, Sévigné en fait l'application aux amours filial et fraternel. À cet égard, les pigeons n'incarnent pas des destinataires fixes des lettres. On le voit dans les exemples cités par Mathilde Vanackere¹ : « [Mon fils] a raison ; je ne m'accoutumerai de longtemps à cette séparation, et c'est bien moi qui dois dire : *Rien ne peut réparer les biens que j'ai perdus !*² » : dans cet exemple, c'est la dernière partie de la fable que Sévigné s'applique à elle-même, passant par la voix du fabuliste pour déplorer la séparation d'avec sa fille. Le souci de l'absent, quand il s'applique au fils, se dit de manière plus légère, par le réemploi du sous-entendu plaisant peut-être contenu dans l'hyperbate « et le reste » : « Votre frère me paraît avoir tout ce qu'il veut, *Bon dîner, bon gîte, et le reste*³ ». Sévigné cite à plusieurs reprises la maxime du pigeon voyageur : « Je ne sais point de nouvelles : *Quiconque ne voit guère, / N'a guère à dire aussi*⁴ », « Je ne sais point de nouvelles. Vous savez la vie qu'on fait ces jours-ci ; je passai hier le jour à nos sœurs de Saint-Jacques : *Quiconque ne voit guère / N'a guère à dire aussi*. Voilà une excuse toute prête pour nos ignorances⁵ » ou « Voilà toute la pauvre causerie que peut faire une personne qui ne vous répond point, et *qui ne voit guère*, comme le pigeon de La Fontaine⁶ » : la maxime soutient ainsi la justification récurrente de la marquise quant au manque de choses à dire.

Dans de nombreuses citations, enfin, c'est le lien « tendre » qui est à la source de l'application : « Mon fils me parle toujours de son *pigeon* avec beaucoup de tendresse à sa mode et d'inquiétude pour sa santé⁷ », « Il me parle de vous avec une tendresse extrême. Je suis *conciliante*, et je lui dis que vous êtes son *pigeon*, et que vous l'aimez⁸ », « Enfin ce *pigeon* est tout à faire tendre. Je lui dis aussi vos amitiés ; je suis *conciliante*, comme dit Langlade⁹ », « Votre *pigeon* est aux Rochers comme un ermite, se promenant dans ses bois. [...] Mon fils vous parle, vous apostrophe, vous adore, ne peut plus vivre sans son *pigeon*¹⁰ », « Il me parle fort de son cher *pigeon*¹¹ ».

¹ Les citations qui suivent proviennent de l'édition de la *Correspondance* par Roger Duchêne, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-1978, 3 vol.

² *Ibid.*, p. 683.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibid.*, p. 677.

⁵ *Ibid.*, p. 907.

⁶ *Ibid.*, III, p. 824.

⁷ *Ibid.*, II, p. 691.

⁸ *Ibid.*, p. 694.

⁹ *Ibid.*, p. 697.

¹⁰ *Ibid.*, p. 713.

¹¹ *Ibid.*, p. 769.

Mathilde Vanackere insiste sur le fait que les citations des *Fables* dans la *Correspondance* ne sont pas « de simples marques d'intertextualité », mais que Sévigné « retravaille les motifs »¹ des *Fables* comme des ressources existentielles contre l'angoisse, suscitée notamment par la séparation et l'absence. Ainsi du « Chêne et le Roseau » (I, 22), que Sévigné applique à « l'angoisse de la mort des êtres chers² ». Mais aussi de « Philomèle et Progné », Sévigné empruntant tour à tour les rôles de Progné et de Philomèle, comme ses proches incarnaient tour à tour l'un ou l'autre pigeon. Le personnage de Progné lui-même est moins convoqué pour sa gaieté³ que pour « faire apparaître [...] le scandale moral et émotionnel que constitue l'éloignement de Mme de Grignan⁴ ». Sévigné, enfin, cite souvent la « pauvre Philomèle » à sa fille, figure qui lui « permet [...] d'exprimer la plainte de la séparation sans cesser de charmer⁵ » :

Je partirai pour la Bretagne quand j'aurai fini vos affaires ici ; je ne pourrais pas y vivre en repos sans cela. Je suis de votre avis sur ce que dit Philomèle, mais quand on ne saurait trouver de lieu qui ne fasse souvenir, ou qu'on porte si vivement le souvenir avec soi, on est à plaindre⁶.

La plainte court toujours le risque d'importuner, le risque de l'excès – et l'affliction de Sévigné a peut-être déjà quelque chose d'extraordinaire en soi – ce que permet d'éviter la médiation d'une figure mythologique, poétique, qui incarne le chant à la fois le plus plaintif et le plus beau. La conversation autour du texte poétique établit d'abord comme un terrain commun où se noue le dialogue (« Je suis de votre avis »), auquel vient s'ajouter la plainte, le surcroît de douleur sur lequel se suspend la fable de La Fontaine (« Il m'en souvient bien davantage », v. 24), sous la forme d'une considération générale qui peut s'appliquer à son propre cas.

Les emprunts de Sévigné aux *Fables*, à leur « feuilleté énonciatif et moral⁷ » et à leur mémoire poétique, n'annulent pas les effets de la plainte, même en style « gai », comme peut être qualifié celui de la *Correspondance*. Le recours de Sévigné aux *Fables* n'est pas une mise à distance, mais une augmentation, un enrichissement de ses propres ressources subjectives et scripturaires face à l'expérience de la douleur :

¹ Mathilde Vanackere, « Vivre avec La Fontaine. Le cas Sévigné », art. cit., p. 76.

² *Ibid.*, p. 77.

³ Voir : chapitre 9 de cette partie.

⁴ Mathilde Vanackere, « Le vivant dans la *Correspondance* de Sévigné », *op. cit.*, p. 228.

⁵ *Ibidem.*

⁶ Sévigné, *Correspondance*, éd. cit., I, p. 742.

⁷ Mathilde Vanackere, « Vivre avec La Fontaine. Le cas Sévigné », art. cit., p. 78.

Quelle forme prend ma douleur ? Quelle forme prends-je lorsque je souffre ? Où situer ma douleur ? Qui suis-je ou que suis-je lorsque je souffre ? Ces questionnements, la *Correspondance* les soulève et leur donne des réponses provisoires et innovantes. L'intimité et l'intériorité dont la douleur dévoile aussi bien l'empreinte organique que la profondeur morale se voient considérablement enrichies par la multiplication des figures d'emprunt, des textes et des ressources mobilisés lorsqu'il s'agit de dire l'intensité de la vie subjective¹.

C'est bien une expérience de subjectivation qu'offre la plainte poétique : au lecteur des *Fables*, mais aussi au lecteur des lettres de Sévigné, lectrice des *Fables*. L'expérience est nécessairement individuelle, en ce qu'elle a pour lieu la vie intérieure ; mais elle est aussi paradoxalement collective, en ce que le lecteur est invité à reconnaître autrui, et à se reconnaître, comme sujet sensible à la souffrance, de soi ou d'autrui, et sensible au risque partagé de la perte ou de l'oubli.

Naïveté des Fables : croire ce que le fabuliste dit

L'hypothèse d'une subjectivation par la plainte poétique exige de faire retour sur l'un de nos postulats de départ, qui était l'existence d'une lecture *naïve*, seule à adhérer aux accents plaintifs du fabuliste. À cette différence près, considérable, qu'il ne s'agit plus seulement de postuler que cette naïveté est possible, et peut-être même bienvenue, mais de la doter en outre d'une valeur positive, particulière et décisive, en lui associant une définition de la poéticité même des *Fables*. La naïveté, donc, non plus comme rapport spontané aux fables, mais comme tonalité constitutive d'une esthétique relationnelle propre aux *Fables*.

La naïveté est le jugement d'ordre esthétique qui revient le plus souvent à propos des *Fables*, dès le XVII^e siècle². Furetière la définit ainsi :

¹ Mathilde Vanackere, « Le vivant dans la *Correspondance* de Sévigné », *op. cit.*, p. 229.

² Quelques exemples : l'abbé de La Chambre, directeur de l'Académie française, répond au discours de réception de La Fontaine, le 2 mai 1684 : « Elle [l'Académie] reconnaît en vous un génie aisé, facile, plein de délicatesse et de naïveté [...] » ; Charles Perrault, dans son *Parallèle des Anciens et des Modernes*, en 1692 : « On a beau vanter le sel attique, il est de même nature que les autres sels ; il n'en diffère que du plus au moins ; mais celui de La Fontaine est d'une espèce nouvelle, il y entre une *naïveté*, une surprise et une plaisanterie d'un caractère qui lui est tout particulier, qui charme, qui émeut, et qui frappe d'une tout autre manière. » La Bruyère, dans son discours de réception à l'Académie française, le 15 juin 1693, fait ainsi l'éloge de La Fontaine : « Un autre, plus égal que Marot et plus poète que Voiture, a le jeu, le tour et la *naïveté* de tous les deux [...] ». Nous soulignons.

NAÏF, ÏVE. adj.

Vrai, sincère, ressemblant. Il se dit d'une peinture, d'un discours, qui représente bien la chose telle qu'elle est. Il est sincère, il vous a fait un récit fort *naïf* de cette querelle, comme la chose s'est passée. Ce peintre a fait une peinture *naïve* du visage de cet homme-là. Cet orateur a fait une description *naïve* de son humeur. [...]

NAÏF, signifie aussi, ingénu, simple, qui dit les choses sans en prévoir les conséquences. [...]

NAÏVETÉ. subst. fem. Vérité dite simplement et sans artifice. On a interrogé cette jeune fille, elle a répondu avec une grande *naïveté*, on voit bien qu'elle dit vrai.

NAÏVETÉ, signifie aussi, ingénuité, simplicité. [...]

NAÏVEMENT. adv. D'une manière naïve, naturelle, sincère et ingénue. Ce peintre a tiré ce visage fort *naïvement*. Cet auteur écrit fort *naïvement*, a un style fort naïf. Il a fort *naïvement* confessé sa faute.

« Naïf » a d'abord à voir ici avec une *mimèsis* réussie au sens où elle se fait oublier elle-même. Les exemples que donne Furetière caractérisent soit des représentations – peinture, discours, description –, soit la vérité d'une description gagée sur l'*èthos* de celui qui décrit. Il s'agit alors de caractériser une représentation qui se tient au plus près de la nature, soit que l'on se tourne vers un objet du monde extérieur, soit que la représentation coïncide avec l'intériorité d'un sujet : c'est alors que l'on peut parler de « sincérité ». Du côté de la critique littéraire, la naïveté se déplacera pour qualifier ceux qui n'auront pas su reconnaître, précisément, les effets de l'art dans le style naturel ou « naïf » des *Fables*.

Dans ses *Éléments de littérature*, publiés en 1787, Jean-François Marmontel affirme encore que « la naïveté du récit et du style » est le « caractère dominant » du « génie poétique »¹ de La Fontaine dans ses *Fables*. Il n'associe pas, cependant, la naïveté à la gaieté, mais à une façon de se trouver *concerné* par les textes. En effet, quand Marmontel se propose de « trouver le vrai caractère de naïveté qui est essentiel et propre à la fable² », il fait de la naïveté l'une des « nuances » de la « vérité de caractère », avec la sincérité, la franchise, l'imprudence, l'indiscrétion ou témérité, la simplicité et la candeur, dont il les distingue :

¹ Marmontel, « Fable », *Éléments de littérature*, op. cit., p. 546.

² *Ibid.*, p. 547.

[S]i l'ingénuité se caractérise par des traits qu'on aurait eu soi-même intérêt à déguiser, et qui nous donnent quelque avantage sur celui auquel ils échappent, on la nomme naïveté ou ingénuité naïve¹.

Marmontel inverse les pôles de la naïveté : elle devient, en quelque sorte, le fait de celui qui écoute et s'évalue en fonction de l'« avantage » qu'il pense pouvoir prendre sur celui qui parle. Elle n'est donc pas une qualité absolue du discours, mais est « relative² » et relationnelle. Elle est aussi le fruit de la comparaison que les hommes font entre eux : à ce titre, la « naïveté » des *Fables* est *moralement* nécessaire, en tant qu'elle permet de négocier avec l'amour-propre qui caractérise les hommes : l'« éloquence naïve » est un « art de ménager l'amour-propre »³ du lecteur.

Or, en quoi consiste-t-elle, d'après Marmontel ? Elle est l'« air de bonne foi⁴ » du fabuliste qui « semble persuadé, pénétré de ce qu'il raconte⁵ » et se traduit de façon privilégiée par l'emploi de l'hypotypose⁶. Elle est, en somme, ce qui fait paraître le fabuliste « crédule⁷ » aux yeux du lecteur. On se souvient du jugement de La Harpe donnant « l'intérêt [*pris*] à ses personnages » par le fabuliste lui-même comme condition de l'intérêt du lecteur pour les plaintes des personnages. Cet intérêt serait donc, d'après la définition de Marmontel, trait de la « naïveté » de La Fontaine.

On se trouve ainsi devant le paradoxe d'une naïveté jouée, peu fait pour étonner la critique. Cependant, il ne s'agit plus ici du sourire d'intelligence du fabuliste adressé au lecteur par-dessus les *Fables*. Il y a un effet de l'art, mais bien distinct d'une ironie comprise comme effet de dédoublement, de discordance du discours, de distance à ce qui est raconté ou de soi à soi. La naïveté telle que la définit Marmontel suppose, au contraire, une forme d'*adhésion*. En outre, il évacue la question du déchiffrement allégorique des *Fables* : leur intérêt ne se limiterait « certainement pas [au] vain plaisir d'en pénétrer le sens⁸ ». Pour lui, pas d'énigme, pas d'équivocité des morales et un intérêt qui ne relèverait pas de leur statut d'apologue.

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*.

³ *Ibid.*, p. 548.

⁴ *Ibid.* p. 550.

⁵ *Ibid.* p. 551.

⁶ « Non seulement La Fontaine a ouï dire ce qu'il raconte, mais il l'a vu, il croit le voir encore. » *Ibid.*, p. 550.

⁷ « [...] plus il semble persuadé, pénétré de ce qu'il raconte, et plus par conséquent il nous paraît simple et crédule. » *Ibid.*, p. 551.

⁸ *Ibid.* p. 549.

Les propositions de Marmontel invitent à repenser la rhétorique des *Fables* : s'il décrit bien un « piège [...] délicat¹ » pour la vanité du lecteur, il s'agit là d'un « charme », et non du voile sophistiqué d'une allégorie difficile à déchiffrer. Il faut insister sur le fait que c'est l'exception *poétique* des *Fables* que Marmontel entreprend de décrire en donnant une définition nouvelle de leur « naïveté ». Or, il lie explicitement la « naïveté » ainsi définie à la présence des animaux parlants, puisque « [c]'est ici le genre le plus étendu, et peut-être le seul vrai genre de la *fable*, par la raison même qu'il est le plus dépourvu de vraisemblance à notre égard² » : le plus « dépourvu de vraisemblance », et en cela le plus exemplaire de la « naïveté » qui fait le « charme » des *Fables*.

Enfin, cette « délicatesse » vis-à-vis du lecteur en quoi consiste, selon Marmontel, la « naïveté » du fabuliste, il l'illustre en convoquant, précisément, les fables du lien « tendre » :

Les fables de La Fontaine sont remplies de traits pareils. Celle des Deux Pigeons, celle des deux amis sont des modèles précieux de cette *délicatesse* de perception dont un cœur sensible est l'organe³.

La délicatesse y prend les allures d'un jugement qui tire ses preuves d'un « cœur sensible » plutôt que de l'intelligence.

Marmontel associe par ailleurs la « naïveté » qu'il identifie dans les *Fables* au tragique et au sublime, contre son assimilation au style « bas ». L'association du style sublime à la simplicité et à l'humilité ne tient cependant pas à une relecture exagérément sensible du XVII^e siècle par Marmontel. On la trouve en effet à l'œuvre du temps de La Fontaine. Dans son article « La théorie et la pratique du sublime chez Corneille », Emma Gilby rappelle ainsi que « [c]ontrairement à ce que dit un Cicéron ou un Quintilien, le discours sublime peut selon Longin être très simple, peut bouleverser par sa simplicité même⁴ ». Le sublime chrétien privilégie, par exemple, une telle simplicité, en accord avec les valeurs qu'il promeut. Or, Emma Gilby repère cette humilité du sublime, non dans la littérature religieuse, mais dans les *Discours* de Corneille sur la tragédie, qui associent pourtant cette dernière à tout ce qu'il y a de

¹ *Ibid.* p. 554.

² *Ibid.* p. 548.

³ « Délicatesse », *ibid.*, p. 370.

⁴ Emma Gilby, « La théorie et la pratique du sublime chez Corneille », *Pratiques de Corneille*, Myriam Dufour-Maître (dir.), Publications des universités de Rouen et du Havre, 2012, p. 491.

plus grand. C'est qu'Emma Gilby place ce sublime sous le signe de la « proximité » et des « liens humains »¹, comme l'amitié :

Les passages sont très nombreux dans les écrits théoriques de Corneille où il mentionne cette « amitié » qui nous fait nous intéresser au sort du héros, plaindre ses malheurs et nous réjouir de l'issue heureuse de ses périls².

S'« intéresser au sort du héros » c'est d'abord « plaindre ses malheurs », ce qui s'appuie sur le sentiment d'une « forme d'égalité » qui est avant tout « commune vulnérabilité »³. D'après ces définitions, le sublime « devient plutôt l'épiphane émouvante du lien entre des hommes, lien fragile et que sauve un héroïsme dont chacun est capable⁴ ». Jean-Michel Maulpoix ne définit pas autrement la « tendresse élégiaque » que comme un « attachement affectueux à la vie et à autrui qui naît dans la conscience d'une finitude partagée », et qui nécessite la *croissance* ou la *reconnaissance* d'une « intimité élégiaque »⁵ chez l'un et l'autre des deux sujets.

Comme le rappelle Delphine Denis dans « Les inventions de *Tendre* », le personnage de Clélie donnait comme l'un des traits définitoires de la tendresse une aptitude à sentir les « douleurs » et les « joies » de l'ami – ou de l'amant. On trouve, dès le XVII^e siècle, au moins, dans les œuvres littéraires et leur théorisation, y compris celle de la tragédie par le « grand » Corneille, la promotion indissociablement esthétique et éthique d'un « sentir avec » : c'est-à-dire une *fiction* relationnelle, ou, plus précisément, une *proposition* de lien à autrui soumise à la croyance et à l'adhésion des lecteurs.

Dans son article « Engagement ontologique », Jérôme David fait de l'« adhésion » à ce que dit l'œuvre littéraire « la condition de l'expérience littéraire »⁶. Or, cette adhésion ne peut s'évaluer en termes de crédulité, de mystification ou de lucidité du lecteur : d'une part, parce que, d'après Jérôme David : « La littérature présente le monde. *Elle ne le re-présente pas*⁷ », ce qui rend non pertinente la mesure d'une fidélité du texte à un *réfèrent* extérieur – par exemple, un « sujet personnel » – tout autant que la mise au jour d'une supposée « illusion

¹ *Ibid.*, p. 496.

² Myriam Dufour-Maître commente la théorie d'Emma Gilby sur le sublime chez Corneille. *La Clémence et la grâce. Étude de Cinna et de Polyeucte de Pierre Corneille*, Myriam Dufour-Maître (éd.), Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014, p. 158.

³ *Ibid.*, p. 158.

⁴ *Ibid.*, p. 160.

⁵ Jean-Michel Maulpoix, *Une histoire de l'élégie*, *op. cit.*, p. 51-52.

⁶ Jérôme David, « Engagement ontologique », dans *Fragments d'un discours théorique : nouveaux éléments de lexique littéraire*, *op. cit.*, p. 75.

⁷ *Ibid.*, p. 71.

référentielle » ; d'autre part, parce que l'adhésion dont il est question prend la forme d'un « engagement ontologique » du lecteur en faveur de ce que l'œuvre « dit qu'il y a »¹ et notamment des « cadre[s] de l'expérience² » qu'elle propose. Il y a donc là un processus actif et conscient d'adhésion, mais aussi de création du monde par le lecteur. L'« engagement ontologique », enfin, est un engagement en faveur d'un type de lien que l'œuvre nouera « entre ses lecteurs³ », ce qui détermine le type de communauté créé par elle et donc entre eux.

La condition de recevabilité des plaintes, dans les *Fables*, est bien une lecture « naïve », mais l'adjectif n'a plus le sens qu'il avait au début de cette réflexion : il désigne à présent le style propre des *Fables*, dont dépend leur réussite morale *et* poétique, et le type d'adhésion auquel en appelle, plus largement, le texte littéraire, sous la forme d'un *engagement* en faveur ou en défaveur du monde présenté par l'œuvre. À cet égard, la « naïveté » apparaît également comme une éthique de la critique : de ce que le critique « dit qu'il y a » dans l'œuvre, et de son style, dépendent aussi, du côté de sa transmission, les effets de cette dernière.

¹ *Ibid.*, p. 75.

² *Ibid.*, p. 70.

³ *Ibid.* p. 84.

Chapitre 9

« Philomèle et Progné » ou la « mémoire élégiaque » des *Fables*

La plainte littéraire agirait sur l'aptitude des lecteurs à se reconnaître et à reconnaître en autrui une intériorité soumise à une commune précarité – effet conditionné, toutefois, à une transmission de ces plaintes soucieuse de ne pas en annuler les effets. C'est à ce style et à la possibilité même d'une telle transmission que ce chapitre sera consacré, par le biais d'une des figures mêmes de la plainte poétique : Philomèle, le rossignol, entré en régime de fable ou, plutôt, de fable entrée en poésie.

La fable « Philomèle et Progné », en effet, a pour objet la transmission d'une mémoire douloureuse, et ce, à plusieurs niveaux : le personnage de Philomèle se rappelle la violence subie ; la fable se rappelle la Fable antique, et l'ensemble des œuvres qui se sont, depuis l'Antiquité, emparées du mythe.

Lire cette fable en faisant appel au concept de « différend », au sens de Jean-François Lyotard, permet de décrire les spécificités de la plainte poétique, que les *Fables* déploient sans chercher à en épuiser ni le sens, ni les effets. Ainsi, dans « Philomèle et Progné », le différend est-il maintenu entre justice et « sentiment ». Ce différend en cache peut-être un autre, entre voix articulée et voix inarticulée, *logos* et *phônè*, qu'une plainte prise en charge par des animaux met exemplairement au jour¹. Ces différends, la figure de Philomèle, femme, oiseau et poète, permet de les incarner poétiquement tout en enjoignant au critique d'aborder la question de la beauté, propre au chant mélodieux du rossignol. La plainte de Philomèle est belle : c'est aussi ce que les *Fables* demandent au lecteur de penser².

¹ Sur l'importance des critères de l'articulation et de l'intelligibilité pour penser la voix au XVII^e siècle, et sur les enjeux du partage entre *logos* et *phônè* en tant qu'il concerne les femmes et le féminin, voir Sarah Nancy, *La Voix féminine et le plaisir de l'écoute en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

² La beauté est l'objet de plusieurs fables des *Fables*, par exemple « L'Homme et son image », I, 11, et « Le Cerf se voyant dans l'eau », VI, 9.

« Sobre et pure élégie¹ » pour Pierre Clarac, « poignante élégie² » pour Marc Fumaroli, « Philomèle et Progné » est une fable que l'on distingue volontiers comme « pur » poème parmi les *Fables*, alors renvoyées à leur statut d'apologues. Son titre seul y invite : la fable fait référence à la Fable antique. Les noms de Philomèle et Progné évoquent les crimes et les souffrances extrêmes, mais aussi les métamorphoses qui en sont issues : après le viol, la mutilation et l'infanticide, les protagonistes du mythe se transforment en rossignol, en hirondelle et en huppe³. La fable s'inscrit d'emblée dans une riche généalogie poétique et fait appel à la mémoire culturelle du lecteur.

Or, cette question se trouve au centre de la fable de La Fontaine. En effet, la question débattue par les deux sœurs et sur laquelle se conclut la fable, qui n'a pas de morale explicite, est celle de la mémoire des malheurs. Pour porter plainte comme pour transmettre un récit, il faut se souvenir. La mémoire que porte le chant, cependant, n'est peut-être pas exactement du même ordre que la mémoire que doit convoquer la justice quand elle juge de faits passés. Pour la décrire, il faut s'étonner de la présence d'oiseaux *ayant été* des hommes – ou plutôt des femmes – au sein d'un genre qui a lui-même pour principe paradigmatique la métamorphose ou « transposition⁴ » indiscutée des hommes en animaux ou des animaux en hommes. Philomèle est *devenue* rossignol, dont le chant est réputé à la fois le plus beau et le plus plaintif par toute une tradition poétique. Allégorie du poète et de la poésie, elle est l'une des figures éminentes en lesquelles se nouent les liens entre plainte et poésie, à l'instar d'Orphée.

Après une proposition de lecture de « Philomèle et Progné » attentive aux manières dont la fable pose la question de la mémoire douloureuse, de l'ajointement des plaintes déploratives et judiciaires, du « dicible » et de ce qui se chante, ces questions seront ressaisies, dans un second temps, sous un angle plus théorique, en convoquant d'autres fables du « cycle de Philomèle et Progné », qui prennent pour objet même la transmission du mythe.

¹ Pierre Clarac, *La Fontaine par lui-même*, op. cit., p. 174.

² *Fables*, Marc Fumaroli (éd.), p. 842.

³ D'autres versions du mythe font de Philomèle, l'hirondelle, et de Progné, le rossignol. Voir *Philomèle. Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, Véronique Gély, Jean-Louis Haquette et Anne Tomiche (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.

⁴ D'après le terme de Patrick Dandrey dans *La Fabrique des Fables*, op. cit., p. 56.

9.1 – Se souvenir du mythe (1) : le chant plaintif de Philomèle

Temps du mythe, temps de la fable

Le titre de la fable fait appel à une mémoire plurielle, celle des différentes versions du mythe qui circulent depuis l'Antiquité grecque. Or, il n'est pas rare que le rossignol plaintif y figure seul. Chez La Fontaine, la présence des deux sœurs dès le titre de la fable met l'accent sur un lien, un éventuel antagonisme, et réactive, enfin, la mémoire du crime. En effet, l'histoire du viol et de la mutilation de Philomèle par Térée est aussi celle de l'infanticide commis par les deux sœurs ensemble, vengeance d'une violence inouïe perpétrée, dans les *Métamorphoses* d'Ovide, en une espèce de transe bachique et joyeuse. En somme, Philomèle et Progné sont aussi du côté des bourreaux, aspect sur lequel le texte d'Ovide insiste, les trois métamorphoses pouvant y apparaître comme un triple châtement.

Mais le mythe devenu fable ? La fable ésopique « Le Rossignol et l'Hirondelle » et celle de Babrius, « L'Hirondelle et le Rossignol », retiennent l'affliction du rossignol, le lieu et la société des hommes qui la réactivent¹. La fable ésopique se nourrit du souvenir du mythe, mais les oiseaux ne portent que leurs noms d'oiseaux et le rossignol y est allégorie de l'« homme affligé ». Chez Babrius, Philomèle, seule à être nommée, pleure la mort de son fils, mais ni sa sœur ni elle ne semblent s'en rappeler les circonstances exactes. L'infanticide a sombré dans l'oubli : seule demeure la déploration maternelle. À première vue, le fait que La Fontaine nomme Progné ne suffit pas à convoquer la part du mythe qui fait des deux sœurs des criminelles. Rappeler cette part permet, néanmoins, de garder à l'esprit de quoi est *aussi* fait l'oubli ou la forme d'impassibilité qui caractérisent le personnage de Progné.

PHILOMÈLE ET PROGNE

Autrefois Progné l'Hirondelle

De sa demeure s'écarta,

Et loin des villes s'emporta

Dans un bois où chantait la pauvre Philomèle.

5 Ma sœur, lui dit Progné, comment vous portez-vous ?

Voici tantôt mille ans que l'on ne vous a vue :

¹ La morale de la fable ésopique est : « Cette fable montre que l'homme affligé par quelque coup de la fortune veut éviter jusqu'au lieu où le chagrin l'a frappé », les éléments de morale dans celle de Babrius : « Tous les endroits où vivent les humains / Me rappellent sans cesse à ma souffrance », « Comment guérir d'une telle blessure ? / Oui, que faire quand le cœur fut la cible ? / À ceux qui, jadis, vous connurent / On aime à rester invisible. » Pour la fable ésopique, voir *Œuvres de La Fontaine. Sources et Postérité d'Ésope à l'Oulipo*, André Versailles (éd.), Bruxelles, Éditions Complexe, 1995, p. 551.

Je ne me souviens point que vous soyez venue
 Depuis le temps de Thrace habiter parmi nous.
 Dites-moi, que pensez-vous faire ?
 10 Ne quitterez-vous point ce séjour solitaire ?
 Ah ! reprit Philomèle, en est-il de plus doux ?
 Progné lui repartit : Eh quoi cette musique
 Pour ne chanter qu'aux animaux ?
 Tout au plus à quelque rustique ?
 15 Le désert est-il fait pour des talents si beaux ?
 Venez faire aux cités éclater leurs merveilles.
 Aussi bien, en voyant les bois,
 Sans cesse il vous souvient que Térée autrefois
 Parmi des demeures pareilles
 20 Exerça sa fureur sur vos divins appas.
 Et c'est le souvenir d'un si cruel outrage
 Qui fait, reprit sa Sœur, que je ne vous suis pas :
 En voyant les hommes, hélas !
 Il m'en souvient bien davantage.

« Autrefois » (v. 1) est le temps normal de la fable¹. Cependant, le premier vers donne une information supplémentaire : l'hirondelle est « Progné », le récit a donc lieu longtemps (« tantôt mille ans ») après le temps du mythe, c'est-à-dire entre le temps de la Fable antique et celui du récit de la fable par le fabuliste. L'« autrefois » de la fable se double d'un autre « autrefois », celui de l'« outrage » qui en constitue le cœur : la fable est souvenir d'un mythe, celui des deux sœurs, qui se souvient d'un mythe, celui du « temps de Thrace ». Mais son canevas est également ésopique : c'est celui, inversé, du « Rat de ville et le Rat des champs » (I, 9), dans lequel le « Rustique » (v. 21) rend visite au citadin. Progné quitte les « villes » où elle a sa demeure et la société des hommes à laquelle elle appartient, pour le « bois », le « séjour solitaire », le « désert » et les « animaux ». C'est ce qui vient fonder l'une des lectures possibles de la fable, qui reconnaît en Progné une désinvolture « mondaine », et, dans le discours qu'elle tient à sa sœur, les valeurs propres à la Cour et à la Ville, qui s'opposent à celles de la retraite dont Philomèle a fait le choix.

¹ Dans « Le Lion amoureux », IV, 1, la fable se déroule « [d]u temps que les bêtes parlaient », v. 1. Elle a lieu « autrefois » dans « Le Rat de ville et le Rat des champs », I, 9, « Les Souhais », VII, 5, « Les Vautours et les Pigeons », VII, 7, dans la fable enchâssée de l'orateur du « Pouvoir des fables », VIII, 4, et dans celle d'Ésope dans « Le Soleil et les Grenouilles », VI, 12. Cas particulier, dans « Le Loup et le Chien maigre », IX, 10, « autrefois » renvoie à une autre fable des *Fables* : « Le Petit Poisson et le Pêcheur », V, 3.

Ce premier antagonisme est bien là. Ce qu'il faut garder à l'esprit, cependant, avant de rabattre le discours de l'hirondelle sur une forme de « caquet¹ » un peu vain, c'est que celle-ci, contrairement à ce qu'affirme Pierre Clarac, n'a *pas* oublié l'origine de l'affliction de sa sœur². Quant à Philomèle, elle apparaît dès le préambule de la fable comme la « pauvre » Philomèle, qui doit susciter la pitié, la « sœur douloureuse³ » dont le corps-oiseau n'est pas donné à voir – elle n'est jamais désignée comme rossignol – mais seulement le « son⁴ » à entendre, c'est-à-dire le chant plaintif. Mais elle est aussi celle qui chante : toute la fable est donnée comme se déroulant dans le lieu où chante Philomèle. La fable dédouble ainsi explicitement le principe du genre, faisant entendre à la fois « la voix des oiseaux » et « l'éloquence des hommes », pour reprendre le beau titre de la thèse de Michel Jourde⁵.

À partir du vers 5 (« Ma sœur, lui dit Progné, comment vous portez-vous ? »), la fable devient un dialogue entre les deux sœurs. Progné est à l'initiative et occupe le plus grand volume de parole, « commère un peu bavarde », « frivole »⁶ comme la société qu'elle fréquente : gaie, en un mot. Les « tantôt mille ans » qui renvoient au temps du mythe peuvent, à ce titre, s'interpréter comme une façon de parler, comme le « on » fait entendre la voix d'un petit monde citadin. En ce sens, « Je ne me souviens point » n'exprime pas un oubli véritable mais une plainte badine : Progné se plaint de ce que le retrait de Philomèle loin du monde – et donc loin d'elle – a trop duré, et la suite de son discours fait bien entendre le jugement de la citadine sur la « rusticité » de la campagne.

Cependant, la fable se clôt sur un suspens, dans le refus de Philomèle de quitter le désert : c'est sa plainte qui résonne en lieu et place d'une morale. On pourrait donc à bon droit trancher ce conflit de valeurs en faisant entrer cette fable dans une série des *Fables* qui fait l'éloge de la solitude et du retrait hors de la vie publique et active.

La « mission thérapeutique » de Progné : une consolation ?

Il est toutefois possible de lire ce dialogue autrement, non pas en réfutant les traits qui viennent d'être décrits, mais en y reconnaissant *aussi* les éléments d'une consolation, quelque inefficace, et donc fautive, qu'elle soit. La question qui anime Progné serait ainsi la suivante :

¹ Marcel Gutwirth, *Un merveilleux sans éclat*, *op. cit.*, p. 172.

² Pierre Clarac, *La Fontaine par lui-même*, *op. cit.*, p. 174.

³ *Ibidem*.

⁴ « Le Milan et le Rossignol », IX, 18, v. 6. Voir ci-après.

⁵ « La voix des oiseaux et l'éloquence des hommes : sens et fonction des manifestations sonores de l'oiseau dans la littérature française des XVI^e et XVII^e siècles », *op. cit.*

⁶ Pierre Clarac, *La Fontaine par lui-même*, *op. cit.*, p. 174.

quelle issue pour la plainte de Philomèle¹ ? Cette hypothèse invite à reconnaître dans la fable le différend de la plainte et de la consolation déjà identifié dans « La Jeune Veuve » et « La Matrone d'Éphèse ». En effet, les deux premiers mots prononcés par Progné rappellent Philomèle au lien qui les unit (« Ma sœur »), lien qui a durement été mis à l'épreuve du mythe. La première question qu'elle lui pose (« Comment vous portez-vous ? ») manifeste sa sollicitude en faisant écho au « pauvre Philomèle » du vers 4. Pourquoi, du reste, s'être « emportée » « loin des villes » ? Comme le père de « La Jeune Veuve », Progné commence par établir le dialogue. Elle n'a pas oublié que le bois est un lieu semblable à celui du crime subi par l'affligée, comme elle le rappelle peu après (« Aussi bien, en voyant les bois »). Il s'agit donc pour elle de rétablir le lien avec Philomèle, de la détourner du malheur et de la ramener dans le monde des hommes – cela, après que « tantôt mille ans » sont supposés avoir agi sur le souvenir douloureux.

Cette lecture, qui établit Progné en consolatrice, n'interdit pas de décrire son discours comme une forme de *bavardage* : elle intègre plutôt cette dimension, si l'on se rappelle la définition que Michaël Fœssel donne de la consolation comme le fait de « parler à quelqu'un avant que de parler de quelque chose² », « [l]'immixtion de la voix d'un autre [étant] réconfortante³ ». Progné articule le « vous » de Philomèle à un « on » et à un « nous » et la prend dans un échange par le biais de trois questions. La première d'entre elles (« comment vous portez-vous ? ») ne trouvera pas de réponse, pourtant déjà contenue dans le « pauvre Philomèle » qui a fait d'elle, dès le début de la fable, une figure d'inconsolable. La deuxième question (« Dites-moi, que pensez-vous faire ? ») place habilement Philomèle devant une délibération et l'invite à envisager, au futur, un changement d'état. Pourquoi, en effet, envisagerait-elle de « faire » quelque chose ? La troisième question (« Ne quitterez-vous point ce séjour solitaire ? ») programme une réponse affirmative tout en mettant au jour ce qui préoccupe la questionneuse, c'est-à-dire l'isolement de l'affligée ou « souffrance de la souffrance⁴ ». C'est cette dernière question qui fait réagir Philomèle et entendre sa voix, chant et discours mêlés.

¹ Dans *Un merveilleux sans éclat*, Marcel Gutwirth parle de la « mission thérapeutique » de Progné, *op. cit.*, p. 172.

² Michaël Fœssel, *Le Temps de la consolation*, Paris, Seuil, 2015, p. 79.

³ *Ibid.*, p. 78.

⁴ *Ibid.*, p. 40. Michaël Fœssel reprend l'expression de Georg Simmel dans *Fragments und Aufsätze aus dem Nachlass*, Munich, Drei Masken Verlag, 1923, p. 17. Traduction de Michaël Fœssel.

Une morale donnée à « sentir » / une morale : donner à sentir

Philomèle n'articule pas sa réponse à la modalité délibérative des deux dernières questions qui lui ont été posées. Elle emploie le présent plutôt que le futur et pose une question oratoire (« Ah ! reprit Philomèle, en est-il de plus doux ? ») qui, en caractérisant le « séjour » dont il vient d'être question, oppose une fin de non-recevoir à Progné. De cette première réplique de Philomèle, on pourrait tirer la maxime suivante : il n'est pas de séjour plus doux qu'un séjour solitaire. Mais il s'agit surtout d'une plainte. L'interjection « ah ! » dit que Philomèle *sent* quelque chose. D'emblée, elle est celle qui sent et avec qui il est demandé de sentir, et de sentir de la souffrance. La « douceur » qui caractérise son « séjour », enfin, fait signe vers un climat élégiaque¹. La terreur tragique est demeurée enclose dans le mythe et s'est muée, dans la fable entrée en poésie, en chant doux et mélodieux. Le différend se creuse, cette fois, entre le langage que tient Progné et la brève réplique de Philomèle, qui se tient elle-même entre langage articulé et soupir. Cette réplique tait plus qu'elle ne dit, mais elle signale bien, précisément, que de l'intime est dérobé.

Progné, à qui jusque-là on ne peut attribuer de mémoire du drame passé, a entendu le refus de sa sœur et repart à l'assaut. Elle allègue la beauté du chant de Philomèle et le défaut d'un public adéquat pour cette beauté, dont le rossignol ne tire donc pas la gloire méritée. Une maxime caractérise alors à son tour l'*ethos* mondain de Progné : le « désert » n'est pas fait pour les (si) beaux « talents ». Dans la visée pragmatique de Progné, il s'agit de persuader Philomèle de la suivre en faisant l'éloge de la beauté de son chant, c'est-à-dire en la flattant. Progné « chante » donc, elle aussi, c'est-à-dire qu'elle loue sa sœur². Mais si Philomèle a bien eu un beau corps, ce qui n'a rien d'un détail, elle est l'« anti-corbeau »³. Progné, en effet, ne cherche pas à accaparer quelque chose mais à la ramener parmi les hommes : il n'est donc pas question de douter que le chant de Philomèle ne soit aussi beau que sa sœur l'affirme. En une sorte de tautologie, Philomèle *est* le beau chant, sans lien direct, « naturaliste » avec celui du rossignol véritable. Il s'agit bien pour Progné, cependant, de *faire valoir* les talents de Philomèle. En allant un peu plus loin, on entendrait presque la logique de Térée : quoi, ne pas profiter des « appas » de Philomèle, les laisser se perdre ?

¹ Jean-Michel Maulpoix, *Une histoire de l'élégie*, op. cit., p. 51 : « Là où l'épopée exige de la grandeur et de la solennité, l'élégie se fait tendre. La douceur est l'un de ses motifs privilégiés. »

² D'après la définition que Furetière donne de « chanter » comme pouvant signifier « Louer quelqu'un, en parler avantageusement, quoique ce ne soit ni en musique, ni en vers, ni même en paroles ».

³ Celui du « Corbeau et le Renard », I, 2, si sensible à la flatterie.

Mais la piste de la consolation suggère une autre lecture : comme le père dans « La Jeune Veuve » rappelait à sa fille les « charmes » dont elle était dotée, Progné cherche à faire renaître le désir chez sa sœur. Il y a, en outre, une forme de scandale dans cette beauté sans public : au retrait accusateur de Philomèle répond le reproche de Progné.

Progné, enfin, associe elle-même la plainte et le chant comme source de beauté : du malheur de la « pauvre Philomèle » naissent des « talents si beaux ». Ainsi, des vers 17 à 20, Progné oppose une troisième et ultime raison au silence de Philomèle. « Aussi bien » marque une bifurcation et se donne comme une raison de surcroît en même temps que celle qui fonde toutes les autres et qui les appuyait en sourdine depuis le début : Progné n'a pas oublié la terrible origine du chant plaintif de Philomèle. C'est cette mémoire partagée et réactivée que la fable met en jeu et qui autorise Philomèle à garder le silence et l'horreur à ne pas éclater, tout en constituant le sous-texte de la fable. La dernière raison alléguée par Progné est donc la suivante : Philomèle souffre en se remémorant les malheurs passés. Ainsi les vers 17 à 20 donnent-ils la trame de la Fable, Progné dévoilant ce que le chant plaintif de Philomèle cachait et montrait à la fois – et dont le lecteur avait déjà la mémoire culturelle. Du mythe, la fable de La Fontaine retient le viol de Philomèle par Térée, souvenir « sans cesse » réactivé par le lieu et qui fait effraction dans le présent.

Une ultime réplique de Philomèle clôt alors la fable, « brève réplique élégiaque¹ », « plainte qu'avait tout au long comprimée [le] bavardage [de Progné]² » ou « cri » enfin « arrach[é] » à la « supplicée »³ :

Et c'est le souvenir d'un si cruel outrage
Qui fait, reprit sa Sœur, que je ne vous suis pas :
 En voyant les hommes, hélas !
 Il m'en souvient bien davantage. (v. 21-24)

Philomèle enchaîne (« repr[end] ») de nouveau sa phrase à celle de sa sœur de façon à inverser la valeur du souvenir : d'une raison qui doit inviter à partir, le souvenir douloureux devient raison qui renforce la nécessité de rester. Ce qui peut brièvement apparaître comme une forme de concession ne donne que plus d'éclat au refus qui va suivre.

¹ Marc Fumaroli, *Le Poète et le roi*, op. cit., p. 233.

² Marcel Gutwirth, « Réflexions sur le métier de poète : trois fables de La Fontaine », art. cit., p. 150.

³ Marcel Gutwirth, *Un merveilleux sans éclat*, op. cit., p. 172.

La fable s'achève, en effet, sur une double plainte, plainte douloureuse et plainte accusatrice. Le « cruel outrage » rappelle la douleur de Philomèle en même temps que la barbarie de Térée. Philomèle se plaint et porte plainte contre Térée puis contre « les hommes ». Mais la plainte déplorative brouille le *logos* de la plainte judiciaire. En ce sens, « bien davantage » peut être lu comme un quantitatif mais surtout comme un qualitatif, c'est-à-dire une intensification de la plainte qui ouvre le poème sur un extérieur trop intense ou « trop grand pour [lui] », pour reprendre la définition que Gilles Deleuze donne de la plainte¹, et cependant contenu dans les bornes du mètre et de la douceur élégiaque, tout en le creusant en dedans du côté de la douleur de Philomèle. Le souvenir devient à la fois souvenir passé et paradoxe d'un souvenir *en avant* qui laisse entrapercevoir l'étendue du mal dont est capable une humanité qui n'en porte alors que très improprement le nom.

La plainte donne à sentir, ce qui n'est pas la même chose que de parler d'indicible : elle dit, ou plutôt elle chante, ce qui ne peut et ne doit pas être transmis sans affects. Les deux tournures impersonnelles des vers 18 (« Sans cesse il vous souvient que Térée autrefois ») et 24 (« Il m'en souvient bien davantage ») peuvent ainsi s'interpréter autrement que comme une simple tournure d'époque sans incidence sur le sens des vers : le sujet semble s'y effacer devant son propre souvenir, qui est aussi un souvenir commun aux deux sœurs et au lecteur. Ainsi, Philomèle ne serait pas sujet de sa mémoire, ou pas seul sujet de sa mémoire. Une autre façon de le dire, c'est que son souvenir n'est pas de l'ordre d'une action volontaire de la mémoire mais d'un passé qui fait irruption « sans cesse » dans le présent et qui se répète : c'est ce que dit la plainte que les derniers vers de la fable font inlassablement résonner.

« Philomèle et Progné » place ainsi au cœur de la poésie des *Fables*, « même » dans leur gaieté, l'impératif d'un « donner à sentir », par le biais de la figure de l'oiseau qui chante et se plaint, qui se plaint en chantant, qui chante sa plainte – et qui, dans les *Fables*, *parle* aussi, à moins qu'il ne fasse toujours les trois en même temps. Une telle transmission n'est pas assurée : Philomèle ne dit pas de quoi est fait son souvenir et il n'est pas certain que Progné l'entende, *c'est-à-dire* qu'elle soit touchée par sa plainte. Le face à face des deux sœurs peut ainsi se lire comme un affrontement, ou la figuration d'un différend, entre deux styles de transmission, objet du « cycle de Philomèle et Progné » dans les *Fables*.

¹ Dans *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Metropolis, Arte, 1995.

9.2 – Se souvenir du mythe (2) : amener au chant, créer un « souvenir » nouveau

Usages et styles de transmission du mythe

Il est difficile de lire « Philomèle et Progné » sans en connaître le riche intertexte. La fable sollicite une mémoire partagée avec le lecteur. Peu de fables, à vrai dire, ne peuvent être lues comme des palimpsestes humanistes et galants. Mais ce qui est remarquable, c'est que les *Fables*, en faisant de cette mémoire poétique le fait de certains personnages, la prennent elles-mêmes pour objet de réflexion.

Mémoire douloureuse ou « élégiaque¹ » dans « le cycle de Philomèle et Progné », la mémoire peut se présenter comme une issue possible aux plaintes des personnages. Dans « L'Araignée et l'Hirondelle » (X, 6), La Fontaine convoque la Fable antique et fait entendre les plaintes de l'araignée², contrairement à Absternius dans la fable qui lui a servi de modèle. L'araignée se plaint que l'hirondelle « prend [s]es mouches » (v. 7). Sans un mot, celle-ci finit par emporter l'araignée elle-même, pour nourrir ses petits. Or, l'araignée de La Fontaine s'identifie à Arachné, se donnant, ainsi qu'à sa plainte, les dimensions du mythe, de façon à la faire parvenir jusqu'à Jupiter : la coloration burlesque de la fable révèle alors que le « bestion » (v. 16) prétend se hisser trop haut. Face à l'araignée-Arachné, l'hirondelle devient logiquement Progné, la « sœur de Philomèle » (v. 15). Dans cette fable, Progné est mère et la manière d'oxymore « impitoyable joie » (v. 17), qui décrit la chasse aux mouches menée par l'oiseau, rappelle le crime qui lui est associé, ce qui suggère que cet aspect du mythe est présent dans les fables où apparaît l'hirondelle. Ici, enfin, le recours à la Fable antique ne sauve pas l'araignée qui a perdu la mesure et dont la plainte est qualifiée de « discours insolent » (v. 11).

Cette identification de l'animal à la figure du mythe qui lui est liée se retrouve dans « Le Milan et le Rossignol » (IX, 18), mais, cette fois, sous la forme d'un récit ou d'une « chanson », qui, tantôt se donnent comme tels, tantôt cherchent à se faire oublier comme représentations :

LE MILAN ET LE ROSSIGNOL

Après que le Milan, manifeste voleur,
Eut répandu l'alarme en tout le voisinage,

¹ *Fables*, Marc Fumaroli (éd.), p. 933.

² « Ô Jupiter, qui sus de ton cerveau, / Par un secret d'accouchement nouveau, / Tirer Pallas, jadis mon ennemie, / Entends ma plainte une fois en ta vie », v. 1-4, « Ainsi, d'un discours insolent, / Se plaignait l'Araignée autrefois tapissière », v. 11-12.

Et fait crier sur lui les enfants du village,
 Un Rossignol tomba dans ses mains, par malheur.
 5 Le héraut du printemps lui demande la vie.
 Aussi bien que manger en qui n'a que le son ?
 Écoutez plutôt ma chanson ;
 Je vous raconterai Térée et son envie.
 Qui, Térée ? Est-ce un mets propre pour les Milans ?
 10 Non pas, c'était un Roi dont les feux violents
 Me firent ressentir leur ardeur criminelle :
 Je m'en vais vous en dire une chanson si belle
 Qu'elle vous ravira : mon chant plaît à chacun.
 Le Milan alors lui réplique :
 15 Vraiment, nous voici bien : lorsque je suis à jeun,
 Tu me viens parler de musique.
 J'en parle bien aux Rois. Quand un roi te prendra,
 Tu peux lui conter ces merveilles.
 Pour un Milan, il s'en rira :
 20 Ventre affamé n'a point d'oreilles.

Schème récurrent dans les *Fables* : un faible plaide en vain pour sa vie face à un fort. Comme le fait cependant remarquer Roger Zuber, en comparant les suppliques du rossignol à celles de la souris du « Vieux Chat et la Jeune Souris » (XII, 5) : « Chez Philomèle, *la mémoire est plus riche*¹ ». Du pigeon au rossignol, on passe d'un défaut d'expérience à la mémoire pour ainsi dire « immémoriale » du mythe.

La Fontaine est de nouveau le seul, par rapport à ses sources, à avoir recours au mythe antique. Le rossignol, en effet, fait appel à la Fable pour tenter de sauver sa vie : il se fait conteur, ou, plutôt, fait la promesse d'un conte pour gagner du temps : comme l'orateur du « Pouvoir des fables », il doit commencer par établir la « relation naïve² » qui lie l'auditeur avec le conteur, mettre en place un « piège à écoute³ », d'après les termes de Louis Marin, qui s'appliquent particulièrement bien ici à l'urgence de la situation. Aussi le rossignol livre-t-il en guise de préambule quelques éléments du mythe : « Térée et son envie », ses « feux violents »

¹ Roger Zuber reprend l'identification que le rossignol fait de lui-même avec la figure du mythe. En un sens, c'est le milan qui tranche sur ce point : le rossignol *n'est qu'un* rossignol, c'est-à-dire un corps tout à fait comestible, puisqu'il le dévore. Le milan, contrairement au cuisinier du « Cygne et le Cuisinier », ne s'est pas trompé de proie. Roger Zuber, « Les animaux orateurs : quelques remarques sur la parole des *Fables* », *Littératures classiques*, supplément au n°16, 1992, p. 51. Nous soulignons.

² Walter Benjamin, « Le Conteur », art. cit., p. 134.

³ D'après l'expression qu'emploie Louis Marin dans son commentaire du « Pouvoir des fables », dans *Le Récit est un piège*, op. cit., p. 28.

et leur « ardeur criminelle », tous éléments qui suggèrent le viol et qui correspondent de *trop* près à sa situation présente¹. Mais il insiste en même temps sur la forme qu’adoptera son récit, « chanson » qu’il s’apprête à « dire », et sur la beauté de son « chant », qui devra « ravir » et « plaire » au milan. C’est là la contradiction tragique du rossignol : faire oublier son corps et rappeler le désir suscité par celui de Philomèle, prétendre n’être que « son » et ne pas encore s’être mis à chanter. En ce sens, son échec n’est pas un échec rhétorique : le rossignol n’élabore pas un discours, mais l’ébauche d’un récit, ou encore d’une « chanson ». Mais en discourant plutôt que de se mettre d’emblée à chanter, donne-t-il à *sentir* quelque chose du malheur de Philomèle ?

Dans le commentaire qu’elle donne de « Philomèle et Progné », Hélène Merlin-Kajman s’affronte à l’hypothèse d’une « fable assez artificielle », d’un « jeu intertextuel un peu fade », et se donne pour objectif de « réveiller ce qui, en elle, est à *sentir* »². Pourquoi « réveiller » ? Le terme suppose que la fable peut donner lieu à plusieurs lectures, dont certaines tiennent en sommeil certaines de ses virtualités littéraires. L’une des lectures possibles consiste ainsi à la décrire comme une réécriture galante de la Fable en fable des *Fables*, moins l’atrocité des sévices et des crimes, plus le plaisir de l’érudition partagée et de la « gaieté ». Dans son article « La figure galante de Philomèle », Marie-Claire Chatelain montre comment la poésie du XVII^e siècle invente une « figure bienséante, galante, de Philomèle », « en cultivant l’enjouement plutôt qu’un pathétique qui susciterait frayeur ou compassion » : dans la fable, le « renversement de la plainte en galanterie »³ pourrait avoir pour effet de maintenir à distance l’horreur contenue dans le mythe.

Quand elle convoque « Philomèle et Progné », Hélène Merlin-Kajman en propose la lecture à la suite de celles des textes d’Ovide et de Viau. En effet, dans son poème *La Maison de Sylvie*, écrit en prison, Viau « inscrit sa plainte dans une généalogie⁴ » poétique par le biais de la figure de Philomèle, dont le nom rappelle le sien⁵, qui lui offre une médiation à sa propre

¹ Michel Jourde souligne que c’est là une bien mauvaise idée : « La mention de l’“envie” de Térée vient alors tragiquement s’offrir en miroir à l’envie du milan ». « La voix des oiseaux et l’éloquence des hommes : sens et fonction des manifestations sonores de l’oiseau dans la littérature française des XVI^e et XVII^e siècles », *op. cit.*, p. 678.

² Hélène Merlin-Kajman, *Lire dans la gueule du loup*, *op. cit.*, p. 157.

³ Marie-Claire Chatelain, « La figure galante de Philomèle », dans *Philomèle. Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, *op. cit.*, p. 121.

⁴ Hélène Merlin-Kajman, *Lire dans la gueule du loup*, *op. cit.*, p. 155.

⁵ « Sur tous le rossignol outré, / Dans son âme encore altérée, / N’a jamais pu dire à son gré / Les affronts que lui fit Térée. / Ses poumons sans cesse enflammés / Sont ses vieux soupirs ranimés ». Théophile de Viau, « Ode VIII », *La Maison de Sylvie* [1624], dans *Œuvres poétique*, Guido Saba (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2008, p. 347, v. 1-6. Voir aussi l’analyse de Michel Jourde : « Les réseaux mythologiques de ces dernières odes

douleur et une issue à sa solitude. Or, si le rossignol est une figure topique dans et de la poésie, sa présence et les plaintes qui l'accompagnent faisant immédiatement signe vers d'autres textes, Hélène Merlin-Kajman inverse la valeur habituelle du *topos* et l'effet qui lui est associé : au lieu d'être ce qui détache – que l'on reconnaît, dont il ne faut pas s'étonner et où il ne se trouve rien à sentir ou à res-sentir –, il devient, dans sa lecture de Viau, ce qui permet de « sentir avec¹ » le poète, mais aussi avec soi et donc avec la part sensible ou d'autres lecteurs². Le *topos* est identifié, mais il prend une valeur presque *personnelle*. Ainsi, le détour par les sources, plutôt que de rendre plus « fade » la lecture de la fable de La Fontaine, permet ici de l'inscrire à son tour dans une généalogie poétique plaintive, c'est-à-dire de faire entendre « l'horreur en sommeil qui l'habite³ », de « réveiller » les *topoi* ou, pour le dire autrement, de prolonger ou d'accomplir ses effets poétiques.

Pour cela, le lecteur doit s'écarter du modèle d'impassibilité que pourrait constituer Progné : la question de ce qu'il advient de la mémoire des textes dans cette fable, c'est-à-dire celle des hypotextes et de leur usage, devient celle d'un style de *transmission*. Avant d'y revenir, il est un usage spécifique de la mémoire vers lequel il faut se tourner pour le comparer aux caractères propres de la mémoire poétique : l'usage qu'en fait la justice, qui juge de faits passés.

Une série de différends

« En voyant les hommes, hélas ! / Il m'en souvient bien davantage » : la dernière réplique de Philomèle « porte plainte » en même temps qu'elle est un soupir. Comment la fable entrée en poésie articule-t-elle plainte déplorative et plainte judiciaire ? Repartons de l'exemple de Viau dans *La Maison de Sylvie* :

Dieux ! que c'est un contentement
Bien doux à la raison humaine
Que d'exhaler si doucement
La douleur que nous fait la haine !
Un brutal qu'on va poursuivant
Dans des soupirs d'air et de vent

s'organisent autour d'un nom propre, nulle part écrit : le nom de Philomèle. » « La voix des oiseaux et l'éloquence des hommes : sens et fonction des manifestations sonores de l'oiseau dans la littérature française des XVI^e et XVII^e siècles », *op. cit.*, p. 520.

¹ Hélène Merlin-Kajman, *Lire dans la gueule du loup*, *op. cit.*, p. 156.

² « Même si, ou même quand je suis pareille à Philomèle, j'entends en moi, par le détour de sa figure poétique, frémir sa douleur, chantée ou parlée pour moi : je cesse d'être seule. » *Ibidem*.

³ *Ibid.*, p. 157.

Cherche une honteuse allégeance,
Mais la douleur des bons esprits
Qui laisse des soupirs écrits
Guérit avecque la vengeance¹. (v. 51-60)

Les « soupirs écrits » du poète dépassent l'opposition entre déploration et désir de « vengeance », opposition qui redouble celle du chant de l'oiseau et du discours du plaignant. L'issue proposée à la plainte n'est ni judiciaire ni consolatoire : pas de réparation ni de résolution de la crise. Le poète allègue toutefois un effet propre à la plainte poétique, décrit dans les termes d'une guérison (« Guérit avecque la vengeance »).

Quelle place tient, dans « Philomèle et Progné », la plainte « judiciaire » contre Térée, et, d'abord, la « narration » de son crime ? Le discours judiciaire est d'emblée « impur », poétique, équivoque, et le « cas », mythique et lointain. Toutefois, les vers 18 à 20 établissent bien Philomèle en victime du crime de Térée (« Térée autrefois [...] Exerça sa fureur sur vos divins appas »). Les périphrases des vers 20 et 21 suggèrent un viol : un homme « exerc[e] sa fureur » sur les « divins appas » d'une femme, « outrage » caractérisé, d'après la définition qu'en donne Furetière². La mémoire d'autres textes stabilise cette qualification. La plainte judiciaire apparaît donc, en premier lieu, comme celle d'une femme contre un homme. On note, à ce titre, que celui-ci n'est jamais désigné comme « la huppe » ni Philomèle comme « le rossignol », ce qui aurait maintenu, au sein de la fable, un trouble sur les pôles du féminin et du masculin. En outre, les deux derniers vers portent plainte contre « les hommes », mais cette « humanité » conserve, en même temps qu'elle se généralise, un caractère masculin, ce qui confirme ce rappel de Nicole Loraux dans « Le deuil du rossignol » : le « paradigme du rossignol », qui associe la « plainte de l'endeuillée », la « peine inoubliable », le ressentiment et, parfois, le crime, est *féminin*³.

La plainte déborde donc largement le cadre judiciaire, même à mettre de côté sa forme d'emblée poétique. Ainsi, en faisant chanter inlassablement par Philomèle le crime de Térée, « tantôt mille ans » après des « faits » dont le caractère fabuleux n'est jamais laissé à oublier, en étendant le litige à une opposition entre féminin et masculin et en confiant l'accusation d'inhumanité portée sur l'humanité à l'oiseau chanteur, la fable prend en charge un différend, ou plutôt une série de différends, se distanciant d'autant du domaine du droit que de celui de la morale, propre à l'apologue.

¹ Théophile de Viau, « Ode VIII », *La Maison de Sylvie*, op. cit., p. 349.

² « Outrage : Affront sensible et cruel. C'est faire un cruel *outrage* à une femme de lui ravir son honneur. »

³ Nicole Loraux, « Le deuil du rossignol », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 34, 1986, p. 256.

Que gagne-t-on à décrire cette fable en y déployant une série de différends ? Rappelons-en d'abord la, ou plutôt l'une d'entre elles, qu'en donne Lyotard :

À la différence d'un litige, un différend serait un cas de conflit entre deux parties (au moins) qui ne pourrait pas être tranché équitablement faute d'une règle de jugement applicable aux deux argumentations. Que l'une soit légitime n'impliquerait pas que l'autre ne le soit pas¹.

La scène du différend est posée en des termes judiciaires. Il est bien question, chez Lyotard, d'une plainte, d'un plaignant et d'une victime. Cette première définition en fait un « conflit » entre deux « argumentations », ou deux « idiomes », hétérogènes et incommensurables l'un à l'autre. Nous avons identifié un tel différend, dans « Philomèle et Progné », entre langage de la plainte et langage de la consolation, mais également en suggérant que le langage tenu par la mondaine et celui de la solitaire ne se répondaient pas vraiment. Des deux sœurs, on pourrait dire ce que Nicole Loraux écrit d'Électre face à Oreste : « L'une chante et l'autre parle² ». Philomèle enchaîne ses réponses aux répliques de Progné mais n'emploie pas le même type de « phrase³ ». À la phrase délibérative de Progné au vers 10, par exemple, (« Ne quitterez-vous pas ce séjour solitaire ? »), Philomèle répond par une réplique de style élégiaque, qui invite à sentir plutôt qu'elle ne répond (« Ah ! reprit Philomèle, en est-il de plus doux ? »). « Philomèle et Progné », enfin, soulève de façon exemplaire la question de l'ajointement problématique ou de l'immixtion des voix humaine et animale au sein des *Fables*, dont la description dans les termes d'un différend permet d'approfondir les portées philosophique et esthétique.

Les oiseaux constituent, à cet égard, un cas particulier. Comme le rappelle Michel Jourde, « [l]e paradoxe des oiseaux est d'être "les animaux les plus sonores, l'homme mis à part", et d'être en même temps très éloignés de l'homme dans l'histoire de l'évolution⁴ » : les oiseaux sont dotés d'une voix qui se tient « tout contre » celle de la voix humaine. En outre, le rossignol est l'« oiseau chanteur par excellence⁵ », chanteur parmi les chanteurs que sont les autres oiseaux, et chanteur parmi les animaux *parlants* des fables. Le cygne du « Cygne et le

¹ Jean-François Lyotard, *Le Différend*, *op. cit.*, p. 9.

² Dans « Le deuil du rossignol », *art. cit.*, p. 254.

³ Nous revenons avec précision sur ce que Lyotard entend par « phrase » dans le dernier chapitre de ce travail.

⁴ Michel Jourde cite William H. Thorpe : *Animal nature and human nature*, Garden City, Anchor Press – Doubleday, 1974, p. 105. Dans : « La voix des oiseaux et l'éloquence des hommes : sens et fonction des manifestations sonores de l'oiseau dans la littérature française des XVI^e et XVII^e siècles », *op. cit.*, p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 84. Tandis que le perroquet, par exemple, est « l'oiseau parleur », comme dans « Les Deux Perroquets, le Roi et son Fils », X, 11, v. 27.

Cuisinier » ne parle pas, il chante. À l'inverse, le rossignol du « Milan et le Rossignol » « parl[e] de musique » quand il devrait chanter. Dans « Philomèle et Progné », le beau chant de Philomèle est-il donné à entendre au lecteur ?

Dans le bois où Progné vient à elle, Philomèle « chantait », action durable d'arrière-plan. Un doute est maintenu sur le référent de « cette musique » qui suscite l'admiration de Progné après que sa sœur a parlé – ou chanté : « cette musique » est-elle le chant habituellement associé à Philomèle, que le discours viendrait interrompre, ou désigne-t-elle le vers 11 (« Ah ! reprit Philomèle, en est-il de plus doux ? ») ? L'équivocité du référent permet de maintenir l'indécision et de suggérer la présence constante du chant dans les répliques de Philomèle. Le reproche de Progné au vers 13 (« Pour ne chanter qu'aux animaux ? »), enfin, ne manque pas de saveur, quand on se rappelle que les deux protagonistes sont *aussi* des oiseaux. Il attire ainsi l'attention sur leur double nature.

Or, que l'« oiseau chanteur » parle et chante souligne le fait que les animaux des *Fables* ne parlent pas « seulement » la langue des hommes – ou celle « des Dieux »¹. Ils miaulent, aboient, croassent, rugissent ou « disent » en pensant rugir, ils chantent, braient et disent parler et chanter quand ils braient, à l'exemple des deux ânes du « Lion, le Singe et les Deux Ânes » (XI, 5), qui chantent les louanges l'un de l'autre, contestant la supériorité que l'homme se donne sur l'âne dans l'art de parler. L'éloge de l'âne par l'âne passe alors par une comparaison burlesque avec le chant de Philomèle (« Philomèle est au prix novice dans cet art », v. 52), alors symbole d'éloquence. Surtout, dans les *Fables*, les prises de parole animales sont signalées comme telles : l'autour s'adresse à l'oiseleur « en son langage » (v. 15), le cygne se plaint « en son ramage » (v. 14) – cas particulier, il est vrai, il ne parle pas, il chante –, la couleuvre s'adresse à l'homme « en sa langue » et « du mieux qu'[elle] p[eut] » (v. 14-15), ainsi que la grenouille quand elle s'adresse au rat (v. 9), le petit poisson parle « en sa manière » (v. 11) au pêcheur, les courtisans du lion « rugi[ssent] en leur patois » (v. 16), tandis que l'âne du meunier se « plaint en son patois » (v. 41)².

Dans sa communication « Des vertus de l'anthropomorphisme : le patois animal », Florence Dumora s'empare de ces manières dont la langue animale se signale dans les *Fables* pour établir que « [l]a langue animale est un patois, c'est-à-dire une version (comme celle du

¹ Voir « Le Dépositaire infidèle », IX, 1, v. 5-6 : « Le Loup en langue des Dieux / Parle au Chien dans mes ouvrages ».

² Voir « L'Oiseleur, l'Autour et l'Alouette », VI, 15, « Le Cygne et le Cuisinier », III, 12, « L'Homme et la Couleuvre », X, 1, « La Grenouille et le Rat », IV, 11, « Le Petit Poisson et le Pêcheur », V, 3, « Les Obsèques de la Lionne », VIII, 14, « Le Meunier, son Fils et l'Âne », III, 1.

peuple, des enfants, des étrangers) d'une langue humaine¹ ». Si l'on se reporte au partage aristotélicien et à ses usages contemporains, le patois est la langue de ceux qui n'ont pas plein accès au *logos* et, partant, au politique². Florence Dumora précise, cependant : « Le patois n'est pas un cri mais une langue articulée – quoique fruste³ ». Le patois, langue articulée « fruste » qui ne s'identifie pas à un cri, interroge l'articulation, dans l'homme, de la *phônè* et du *logos* : la « part commune » entre les hommes et les animaux est toujours là, qui se fait entendre ou demande à être entendue en même temps que s'exprime le *logos*, recouvrant dès lors une plainte possible⁴.

Mais, dans les *Fables*, cette mise en valeur du « patois » ou de la langue animale n'est-elle pas qu'un simple tour de conteur, un moyen d'appuyer la convention de l'animal parlant, ou encore de la souligner comme convention ? Après avoir repoussé l'hypothèse d'un La Fontaine naturaliste, Florence Dumora s'interroge à propos de cette convention propre au genre :

Rend-elle absolument naïve toute tentative de déduire des *Fables* une thèse de La Fontaine sur les animaux en général et sur l'âme des bêtes en particulier ? Se trouve-t-on dans les mêmes difficultés qu'il y a à déduire du contenu des fables la pensée politique de La Fontaine⁵ ?

On retrouve la question de la naïveté qui hante la critique lafontainienne, tantôt caractéristique esthétique des *Fables*, tantôt défaut épistémologique du côté de la critique elle-même. Est-il naïf de déduire des *Fables* « une thèse de La Fontaine » sur « l'âme des bêtes », et sur leur(s) voix ? Florence Dumora démontre, au contraire, que La Fontaine entreprend de défendre l'anthropomorphisme, quand Descartes se donne pour tâche d'en dissiper « l'illusion », en la reléguant à un « savoir lié à l'enfance⁶ ». Or, pour ce faire, La Fontaine n'opère pas dans le langage de Descartes, précisément, mais en renvoyant l'allégorie de l'animal-machine à son propre statut de fable, ou plutôt de « *figure* concurrente de la figure de l'anthropomorphisme de ceux qui croient à la pensée animale⁷ » – et de figure moins « naturelle » que cette dernière. Car la question est bien anthropologique : « ce dont il s'agit n'est autre que le *propre* de

¹ Florence Dumora, « Des vertus de l'anthropomorphisme : le patois animal », Communication prononcée lors d'une Journée *Université et Classes préparatoires* organisée par Sylvie Patron, programme « La Fontaine », Université Paris-Diderot, 2011, p. 39. Nous nous référons aux pages du document que nous a transmis l'auteure.

² Nous pensons notamment aux travaux de Jacques Rancière. Voir : partie IV, chapitre 13 de ce travail.

³ Florence Dumora, « Des vertus de l'anthropomorphisme : le patois animal », art. cit., p. 39.

⁴ Voir : partie IV, chapitre 12 et 13 de ce travail.

⁵ Florence Dumora, « Des vertus de l'anthropomorphisme : le patois animal », p. 37.

⁶ *Ibid.*, p. 43.

⁷ *Ibid.*, p. 40.

l'homme, toujours en suspens¹ ». La langue humaine serait donc, d'après La Fontaine, « *naturellement anthropomorphique*² », et c'est la poésie des *Fables* qui, par la convention de l'animal parlant, donnerait une traduction à ce trait anthropologique, en ne coupant pas, dans la langue même, l'homme de sa part animale.

Au niveau de la critique elle-même, il y aurait donc comme un jeu de miroirs entre le désaccord qui oppose Descartes à La Fontaine et celui qui oppose deux ambitions critiques : celle qui se donne pour mission de démystifier un lecteur supposément naïf, et celle qui entreprend de creuser théoriquement la « naïveté » pour se tourner vers la manière dont les *Fables* pensent l'articulation du langage humain et du langage poétique. On aura compris que nous assumons ici la seconde.

Il est donc crucial, quant aux effets de sa plainte comme à ceux de la poésie des *Fables*, que la voix de Philomèle soit à la fois voix animale, voix humaine, voix féminine et voix plaintive – mais également, comme nous allons le voir, qu'elle se caractérise par un défaut d'articulation et par ses silences.

Scène juridique, scène poétique

La plainte de Philomèle ne passe pas que par un chant. Dans le mythe, elle est, d'abord, celle dont la langue a été coupée après qu'elle a menacé de faire partout résonner ses plaintes. Cette mutilation infligée par Térée doit la réduire au mutisme – ou au bégaiement, comme Ésope lui-même, réputé bègue. Une autre définition du différend peut alors être convoquée :

Le plaignant porte sa plainte devant le tribunal, le prévenu argumente de façon à montrer l'inanité de l'accusation. Il y a litige. J'aimerais appeler *différend* le cas où le plaignant est dépouillé des moyens d'argumenter et devient de ce fait une victime³.

Une partie de la plainte du plaignant peut être prise en charge par l'idiome du tribunal, mais il y a un reste de la plainte. Comment ce « reste » se signale-t-il ?

Le différend est l'état instable ou l'instant du langage où quelque chose qui doit pouvoir être mis en phrases ne peut pas l'être encore. Cet état comporte le silence qui est une phrase

¹ *Ibid.*, p. 42.

² *Ibid.*, p. 43.

³ Jean-François Lyotard, *Le Différend*, *op. cit.*, p. 24.

négative, mais il en appelle aussi à des phrases possibles en principe. Ce que l'on nomme ordinairement le sentiment signale cet état : « On ne trouve pas ses mots », etc¹.

Le « reste » qui ne peut être dit dans l'idiome du tribunal s'identifie d'abord à un silence, mais il se « signale » par « [c]e que l'on nomme ordinairement le sentiment ». La place qu'occupent les silences de Philomèle dans la fable et sa confrontation à la « bavarde » Progné s'éclairent d'un jour nouveau. Philomèle dit moins qu'elle ne tait ou, plutôt, qu'elle ne donne à sentir. Que ses répliques aient été qualifiées d'« élégiaques » permet d'approcher très concrètement, dans des termes stylistiques et en son sens « ordinaire », ce que peut être ce « sentiment » qui signalerait au lecteur un différend. Or, ce reste de la plainte, d'après Lyotard, demande à être entendu. Et c'est à la littérature, entre autres, qu'il confie cette responsabilité :

Il faut beaucoup chercher pour trouver les nouvelles règles de formation et d'enchaînement de phrases capables d'exprimer le différend que trahit le sentiment si l'on ne veut pas que ce différend soit aussitôt étouffé en un litige et que l'alerte donnée par le sentiment ait été inutile. C'est l'enjeu d'une littérature, d'une philosophie, peut-être d'une politique, de témoigner des différends en leur trouvant des idiomes².

Le « sentiment de peine qui accompagne le silence³ » *alerte* et *requiert* les humains, à qui il revient de trouver des « idiomes » pour en témoigner. L'« obstination », la « persévérance » de Philomèle à se plaindre, comme celles d'autres figures telles qu'Antigone ou Hécube, « peuvent être deux des noms de la littérature⁴ », comme l'écrit Dominique Rabaté.

Le chant plaintif de Philomèle, qui demande paradoxalement de prêter l'oreille au silence, recouvre un crime, sinon plusieurs. Avec cette définition du différend, ne retrouve-t-on pas une scène judiciaire, ou, du moins, la scène déjà familière d'une littérature ou d'une critique qui se donneraient pour tâche de faire entendre les voix des victimes, de porter plainte pour les « sans-voix » ?

La terminologie de Lyotard quand il définit le différend, parce qu'elle emprunte à la fois aux lexiques de la justice et du « sentiment », peut sembler venir commodément articuler une

¹ *Ibid.*, p. 29.

² *Ibid.*, p. 29-30.

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ Dominique Rabaté, « Plainte », art. cit., p. 277. Si Dominique Rabaté fait d'Hécube une figure d'« inconsolable », la plainte de Philomèle, qui n'en appelle ni à une consolation ni à une réparation, nous semble plutôt correspondre à la figure de l'« inconsol[e] », telle que Michaël Fœssel la définit dans *Le Temps de la consolation*, « dont la tristesse, parce qu'elle traduit une exigence, peut être interprétée comme une protestation éthique ». *Le Temps de la consolation*, op. cit., p. 20.

critique « sentimentale » à une conception de la littérature ayant le tropisme du litige et, plus généralement, de l'injustice. Or, il faut rappeler que le différend, s'il s'apparente ou doit donner lieu à une plainte, se dissocie de la scène judiciaire. Chez Lyotard, l'écrivain, comme l'écrit Gérard Sfez, fait « sécession d'avec la scène juridique » :

La relation d'écriture [...] poursuit un enjeu de parole qui ne relève plus du droit ni de la morale. Elle se départit du témoignage d'une situation de victime dont il faudrait témoigner : elle atteste seulement de ce qui ne se laisse pas inscrire et concerne la dimension du tort sous un mode qui n'est plus moral. C'est une instance de reste qui change de mode mais aussi d'enjeu¹.

L'enjeu de la « relation d'écriture » est d'« inscrire ce qui ne se laisse pas inscrire² », selon l'expression de Lyotard. C'est cela, « dire » ou « phraser » le différend. Qu'est-ce que cela signifie ? Et quelle est cette chose qui ne « se laisse pas inscrire » ?

Pour aborder cette seconde question, faire appel aux concepts de la psychanalyse, et, plus précisément, aux théories du traumatisme, se montre éclairant. Le mythe que reprend la fable se caractérise par son extrême violence, et la littérature s'y confronte quand elle convoque la figure de Philomèle. Or, les silences de cette dernière ainsi que la temporalité singulière qui caractérise le rossignol au sein des *Fables*, c'est-à-dire le ressassement d'un « autrefois » qui revient « sans cesse », peuvent faire penser à ce que l'on identifierait actuellement comme les symptômes d'une expérience traumatique ou d'un « trauma ». Plutôt que de parler de mémoire, on pourrait en fait parler, dans le cas de Philomèle, de « non-oubli », avec Nicole Loraux³.

L'un des symptômes les plus frappants du trauma, en effet, est le syndrome de répétition : « le souvenir, qui insiste encore, et encore, à rendre présent ce que l'événement a eu d'incroyable », une « remémoration » dans laquelle « les mots manquent pour dire l'insupportable » et qui « s'apparente à la pensée obsessionnelle »⁴. Mais on peut aussi considérer que ce *retour* de l'événement n'a « [r]ien à voir avec un souvenir⁵ » car il n'est pas fait de représentations : l'événement n'a pas été symbolisé et n'a donc pas été approprié par

¹ Gérard Sfez, « Civilité et littérarité dans l'œuvre de J.-F. Lyotard », site du mouvement *Transitions*, 2015. URL : <https://www.mouvement-transitions.fr/index.php/litterarite/articles/sommaire-general-de-articles/1026-n-2-g-sfez-civilite-et-litterarite-dans-l-oeuvre-de-j-f-lyotard>. Page consultée le 1^{er} septembre 2022.

² Jean-François Lyotard, *Pérégrinations*, Paris, Galilée, 1990, p. 24.

³ « Je dis non-oubli, et non pas mémoire, pour suggérer ce qui, par essence, oppose les refus d'Électre aux certitudes positives d'Oreste ». Dans « Le deuil du rossignol », art. cit., p. 254.

⁴ Guy Briole, « Une clinique individuelle du traumatisme », dans Franck Chaumont et Véronique Ménéghini (dir.), *La chose traumatique*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 61.

⁵ François Lebigot, *Le Traumatisme psychique*, Bruxelles, Fabert, 2011, p. 19.

une mémoire¹. La convocation de concepts psychanalytiques contemporains, s'ils n'ont pas pour but de décrire un contenu « objectif » de la fable, permet d'éclairer la nature du « souvenir » évoqué par Philomèle, les temporalités qui travaillent la fable et son rapport à la représentation : l'hypothèse d'une création ou d'une « présentation » du monde par la littérature prend ainsi la forme de la création d'un « souvenir » nouveau par la fable.

Décrire « Philomèle et Progné » comme un texte « classique » ou « galant » qui s'empare du mythe et en estompe les aspects les plus violents paraît, à cet égard, peu pertinent. Ce ne sont pas, en effet, le viol et la mutilation qui sont « représentés » dans la fable ; ce sont Philomèle et Progné devenues oiseaux, « tantôt mille ans » après un mythe par définition impossible à dater, la rencontre – ou l'absence de rencontre – de leurs deux langages, lesquels tournent autour des effets du « souvenir » et de la situation présente de Philomèle, de ce qu'elle sent encore et de ce que, peut-être, Progné ne sent pas.

Ce que pense et invite à penser la fable, c'est ainsi non pas ou pas seulement la question du mal et du beau chant auquel il peut donner naissance, mais celle d'un style de transmission voire celle de la possibilité même de donner forme à l'expérience et de la transmettre. En quoi la mémoire que sollicite la fable devient sujet du texte : mémoire traumatique du côté des personnages et mémoire poétique du côté du lecteur. À cet égard, la tâche d'« inscrire ce qui ne se laisse pas inscrire » est moins question de dicible ou d'indicible que de « transmissible² » ou de ce qui peut être chanté, expérience d'une possibilité, d'une capacité ménagée par le texte littéraire.

La Fontaine ne « voile » donc pas plus qu'il ne redonne le récit du mythe tel qu'il a pu le lire, entre autres, chez Ovide. Il le donne à sentir *avec* Philomèle, en plaçant cette dernière face au souvenir sans affects de Progné : ainsi, la fable « réveill[e-t-elle] ce qu'il y a à sentir » d'un mythe que tout le monde connaît. Le « pari » propre à l'élégiaque, dont il faut rappeler que Philomèle est une des muses possibles, est un pari sur la transmission des textes littéraires, ou, précisément, un pari sur leur littéarité même.

¹ Dans les termes de Lebigot : le trauma se caractérise par l'« incrustation » d'un « corps étranger qui est d'une toute autre nature que les représentations, très chargé en énergie » et qui va perturber l'appareil psychique. *Ibid.*, p. 12.

² Hélène Merlin-Kajman, *Lire dans la gueule du loup*, *op. cit.*, p. 157.

Comme nous l'avons affirmé au début de ce chapitre, la beauté de la plainte poétique n'est pas étrangère au type d'expérience qu'elle offre au lecteur. Le chant de Philomèle n'est pas seulement plaintif mais réputé *beau*. Or, si, d'après Lyotard, une littérature ne prend pas en charge le différend comme le feraient une philosophie et « peut-être » une politique, cela tient aux modalités spécifiques de son « dire » du différend, qui se caractérise par sa beauté. Le texte littéraire, en effet, ne doit pas « représenter » le différend mais « alléguer l'imprésentable dans la présentation elle-même¹ » :

Il ne s'agit pas d'énoncer qu'il y a de l'imprésentable, de le *clamer* et d'en rester là, mais de le faire sentir, saisir, de trouver des moyens obliques, ce que signifie ici alléguer. *Alléguer, ce n'est pas énoncer* que quelque chose est imphrasable, c'est ce qui entre dans un art de dire, ce qui, d'un même mouvement, présente quelque chose *et* présente qu'il ne le présente pas tout à la fois, et c'est cela *l'art de présenter*².

Le partage qui s'opère alors, c'est celui d'un idiome intérieur, du plus singulier, du plus irréductible et du plus inviolable d'autrui, à peine partageable et à peine partagé, son « étrangeté » que Lyotard « donne comme le vrai nom de la *beauté*³ ».

¹ Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 2005, p. 31.

² Gérald Sfez, « Civilité et littéarité dans l'œuvre de J.-F. Lyotard », art. cit.

³ *Ibid.* Nous soulignons.

QUATRIÈME PARTIE :

**RÉCEPTION DES PLAINTES
ET JUSTICE DES *FABLES***

Chapitre 10

Qui plaindre ? Une première typologie des plaintes dans les *Fables*

La plainte constitue une bonne entrée dans la première ainsi que dans la dernière fable des *Fables*, « La Cigale et la Fourmi » (I, 1) et « Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire » (XII, 29). Sans faire d'elle la clé de la composition des *Fables* en trois recueils, décrire ensemble ces deux fables apparaît comme un moyen économique et convaincant d'esquisser une première typologie des plaintes dans les *Fables* et de mettre au jour les questions épistémologiques que soulève l'attention qu'on leur porte.

Au seuil de cette dernière partie, on verra qu'identifier des plaintes dans les *Fables*, déterminer qui se plaint et à qui, quelles plaintes sont recevables ou non, touchantes ou non – ce qui n'est pas la même chose –, de quel malheur elles témoignent ou quelle demande de justice elles formulent, et les réponses qui y sont apportées, engage à la fois leur signification morale, la définition de leur littérarité, le modèle herméneutique et le régime d'historicité de leur commentaire.

10.1 – La cigale de « La Cigale et la Fourmi » est-elle pitoyable ?

La Fontaine s'est « dispens[é] » de donner une morale explicite à la première fable des *Fables*, « La Cigale et la Fourmi » (I, 1) : il serait donc « aisé au lecteur de la suppléer ». Las ! les nombreuses lectures contradictoires auxquelles cette fable a donné lieu prouvent qu'il n'en est rien. Or, tout commentaire qui entend formuler cette morale se trouve appelé, à un moment ou à un autre, à juger de la plainte de la cigale. Doit-elle émouvoir ? Son style y invite-t-il ? Peut-elle retenir l'attention du lecteur autrement que comme la conséquence de l'imprévoyance de l'insecte chanteur ? Qui se plaint derrière ou avec la cigale ? La réponse apportée à cette plainte par la fourmi est-elle méritée ou « inhumaine¹ » – peut-elle être les deux à la fois ?

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation*. Voir ci-après.

Les réponses à ces questions contribuent à déterminer si la morale de la fable est « morale de fourmi », au regard de laquelle le résultat de l'imprévoyance de la cigale ne doit pas susciter de pitié, ou « morale de cigale », qui condamne le refus de la fourmi de porter secours à sa voisine, son prochain, peut-être au poète lui-même, et qui ajoute la raillerie au manque de compassion. Ces réponses définissent aussi ce que l'on entend par « morale » quand on parle de la morale des *Fables*, soit qu'il s'agisse d'une éthique, soit d'un certain nombre de constats lucides et désabusés sur la nature humaine et les lois qui régissent la société des hommes. Statuer sur la plainte de la cigale, enfin, n'engage pas seulement le contenu de la morale lui-même, mais aussi l'idée que l'on devrait et pourrait le fixer définitivement, et que c'est ainsi – ou surtout ainsi – que l'on donne sens aux fables.

Le commentaire partiel qui suit attirera l'attention sur la fonction centrale occupée par la plainte dans cette fable et dans les interprétations qui en ont été proposées.

LA CIGALE ET LA FOURMI

La Cigale, ayant chanté
 Tout l'été,
Se trouva fort dépourvue
Quand la bise fut venue.
5 Pas un seul petit morceau
De mouche ou de vermisseau.
Elle alla crier famine
Chez la Fourmi sa voisine,
La priant de lui prêter
10 Quelque grain pour subsister
Jusqu'à la saison nouvelle.
Je vous paierai, lui dit-elle,
Avant l'août, foi d'animal,
Intérêt et principal.
15 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
20 Je chantais, ne vous déplaît.
Vous chantiez ? j'en suis fort aise :
Et bien ! dansez maintenant.

La cigale vient « crier famine » auprès de la fourmi, locution verbale qui fait entendre le cri, dit le manque et réclame. Ce cri de famine, la fable l'a fait entendre aux vers 5 et 6 (« Pas un seul petit morceau, / De mouche ou de vermisseau »), qui redisent et amplifient le dénuement décrit au vers 3 (« Se trouva fort dépourvue »). Sans phrase introductive, ces vers s'apparentent, en effet, à du discours indirect libre : ils font entendre ensemble la voix de la cigale et celle du fabuliste, en une discrète polyphonie. La prière adressée à la fourmi, quant à elle, occupe les vers 9 à 14, d'abord par l'entremise de la narration, puis au discours direct. Quand elle s'adresse directement à la fourmi pour obtenir de quoi « subsister », la cigale emprunte le vocabulaire du prêt financier (« Je vous paierai », « Intérêt et principal »). Le refus de la fourmi ne s'énonce alors pas explicitement : il se déduit de la question qu'elle pose à la cigale, ainsi amenée à dire elle-même qu'elle a passé « tout l'été » à chanter plutôt qu'à amasser du grain pour l'hiver, et des deux derniers vers moqueurs qui valent pour fin de non-recevoir et occupent la place d'une morale.

On forcerait inutilement le texte en prêtant quelque qualité lyrique au discours de la cigale. Toutefois, le jugement porté sur les vers qui décrivent sa situation et sur sa plainte contribue à déterminer le sens que l'on donne à la fable, dont l'absence de morale explicite complique le déchiffrement allégorique. Le trait de raillerie sur lequel s'achève la fable (« Et bien ! dansez maintenant ») participe de cette incertitude : la première fable des *Fables* invite-t-elle à se « moquer des misérables¹ » après avoir donné la preuve qu'ils sont responsables de leur propre misère ? S'agit-il là d'un détail discordant ou bien de l'ultime *agrément* de la fable, qui fait passer la morale avec lui en empêchant résolument toute compassion du lecteur pour la cigale ?

Jean-Jacques Rousseau s'est engouffré dans cette absence de morale explicite pour enrôler « La Cigale et la Fourmi » au service de sa mise en garde contre l'apprentissage des fables par les enfants. On sait qu'Émile n'apprendra pas les *Fables* de La Fontaine car « il faut dire la vérité nue aux enfants² », qui ne comprennent pas les fables et dont l'esprit n'est pas proportionné à leur morale : « quand ils sont en état d[e] faire l'application [des fables], ils en font presque toujours une contraire à l'intention de l'auteur³ ». Pour illustrer cette thèse, Rousseau donne des exemples de mauvaises applications des « intentions » morales du fabuliste, au rang desquels se trouve « La Cigale et la Fourmi » :

¹ Nous empruntons ces mots à la fable « Le Lièvre et la Perdrix », V, 17, qui s'ouvre sur cette morale : « Il ne se faut jamais moquer des misérables : / Car qui peut s'assurer d'être toujours heureux ? », v. 1-2.

² Rousseau, *Émile ou de l'éducation* [1762], livre II, éd. Michel Launay, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 139.

³ *Ibid.*, p. 143.

[...] vous croyez leur donner la cigale pour exemple ; et point du tout, c'est la fourmi qu'ils choisirent¹.

En prenant la fourmi « pour exemple », la leçon que l'enfant tire de « La Cigale et la Fourmi » est, d'après Rousseau, une « leçon d'inhumanité² ». L'erreur révèle en creux la morale supposée être celle de La Fontaine : « morale de cigale », c'est-à-dire condamnation de l'avarice et de la cruauté de la fourmi qui, de surcroît, « apprend [à l'enfant] à railler ses refus³ ».

Michel Charles, dans son *Introduction à l'étude des textes*, a proposé une analyse de la lecture que Rousseau donne des *Fables* dans ce passage de l'*Émile*. Rousseau prêterait à l'enfant une « lecture par identification⁴ » : c'est ainsi que, d'après lui, l'enfant choisirait « le beau rôle⁵ », le rôle de « fripon » plutôt que celui de « dupe », le « beau rôle » et non pas le « bon rôle »⁶ – le renard plutôt que le corbeau, la fourmi plutôt que la cigale. L'enfant ne se trompe pourtant pas de modèle en s'identifiant à la fourmi, quant à l'exemple de prévoyance qu'elle illustre : son « avarice n'est, *a priori*, qu'un élément mineur du récit (la cause accessoire de la punition justement infligée à la cigale)⁷ ». Mais Rousseau propose, quand il se met à la place d'un enfant, une lecture « au premier degré » de la fable, lecture « naïve »⁸ qui donne raison à la fourmi non pour sa prévoyance, mais *pour son refus de secourir la cigale*. Dans le quatrième livre de l'*Émile*, Rousseau rétablit pourtant la morale traditionnelle de la fable⁹ : sa première lecture, en faveur de la cigale, était, d'après Michel Charles, le fruit d'un « investissement affectif¹⁰ » lié à sa propre expérience de la raillerie.

« La Cigale et la Fourmi » se prête donc à plusieurs lectures, fruits de deux modèles herméneutiques différents : la lecture allégorique, pour laquelle, pour reprendre les termes d'Houdar de La Motte, « tout doit concourir à une fin principale, dont on sent que tout le reste n'est que l'accessoire¹¹ », et la lecture « littérale et littéraire, [...] selon laquelle [...] le récit ne se résorbe pas dans la moralité.¹² » Dans la coexistence de ces deux herméneutiques se joue la littérarité des *Fables* :

¹ *Ibid.*, p. 144.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, *op. cit.*, p. 343.

⁵ Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, *op. cit.*, p. 144.

⁶ Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, *op. cit.*, p. 345. Nous soulignons.

⁷ *Ibid.*, p. 347.

⁸ *Ibid.*, p. 349.

⁹ *Ibid.*, p. 353. Charles cite le livre IV de l'*Émile*, *op. cit.*, p. 323-324.

¹⁰ *Ibid.*, p. 355.

¹¹ Houdar de La Motte, *Discours sur la fable*, *op. cit.*, dans *OC*, p. 938.

¹² Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, *op. cit.*, p. 350-351.

Les *Fables* de La Fontaine ne sont décidément pas un bon texte. [...] Elles ne sont pas un bon texte, car elles permettent toutes sortes d'investissements et de projections qui en brouillent le projet. Leur épaisseur textuelle, leur complexité, leur caractère fictionnel sont en effet ce qui en brouille la lecture et en perturbe l'application. On pourrait dire qu'elles ne sont pas un bon texte justement parce qu'elles sont un texte, et que, pour le dire en un mot, il n'y a pas de bon texte¹.

Le sens du mot « texte » glisse : du texte dont l'interprétation allégorique est aussi obligatoire que réglée, sur le modèle de l'apologue, on passe à un texte doté d'une forme d'intransitivité, telle que la modernité critique a défini le texte littéraire sous les espèces de l'« Écriture »². Ces distinctions intéressent particulièrement la plainte dans les *Fables* : parce qu'elle demande à être entendue, elle invite à s'attarder sur des éléments du récit que n'exploite pas forcément la morale de la fable. Plus généralement, nous avons vu qu'il pourrait être dans la nature même de la plainte de perturber le régime rhétorique, et, par conséquent, la sévérité des leçons dispensées par les *Fables*.

Dans son « appendice » à *La Fabrique des Fables* « Pour lire et comprendre (enfin ?) *La Cigale et la Fourmi* », Patrick Dandrey part du constat d'une multiplicité de lectures de la première fable des *Fables* « depuis l'origine³ ». Cette multiplicité n'est pas pour lui la preuve d'une qualité intrinsèque de la fable qui autoriserait, aux deux sens de rendre possible et de légitimer, une telle ambiguïté ou une telle disponibilité. Le sens de la fable, c'est-à-dire sa leçon, n'est pas voué en soi à résister, il résiste « à quelques-uns⁴ » des lecteurs : ceux qui prennent indûment la cigale en pitié et qui font de cette pitié la morale de la fable. Pour « lire et comprendre » « *La Cigale et la Fourmi* », Patrick Dandrey est donc amené à juger de la plainte de la cigale et de la compassion qu'elle devrait, ou ne devrait pas, susciter.

Patrick Dandrey se propose de lever une ambiguïté qui n'est pas le fait de la fable elle-même, mais d'une série d'anachronismes. Pour dissiper le malentendu, il faut rétablir le sens des vers 15 et 16, qui ne sont plus compris des commentateurs : « *La Fourmi n'est pas prêteuse ; / C'est là son moindre défaut* ». Que ces vers puissent louer la fourmi de ne pas aimer prêter, ou de n'être pas du genre à prêter, a pu apparaître comme la formulation d'une « morale

¹ *Ibid.*, p. 356.

² Voir par exemple : Roland Barthes, « Écrire : verbe intransitif ? », dans *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 617-626.

³ Patrick Dandrey, « Pour lire et comprendre (enfin ?) *La Cigale et la Fourmi* », dans *La Fabrique des Fables*, *op. cit.*, 2010, p. 363.

⁴ *Ibidem*.

d'avaricieuse¹ », à mettre sur le compte de la fourmi elle-même, condamnée par une discrète ironie du fabuliste. Cette mauvaise lecture, enfin, a occulté la leçon de prévoyance clairement dispensée par la fable. Patrick Dandrey rétablit cette leçon en convoquant l'une des sources ésopiques de la fable, dont la morale donne explicitement la prévoyance des fourmis en exemple².

Mais la découverte qui doit dissiper le trouble maintenu par les deux vers problématiques et permettre de lire la fable comme elle doit être lue a pour lieu les dictionnaires de Furetière et de Richelet. Plus précisément, les définitions qu'ils donnent du mot « prêteur » : « prêteur (éventuellement prêteuse, mais qu'on ne rencontre pas ailleurs), c'est un métier, une qualité sociale, pas une qualité morale³ ». Ce n'est donc pas à la générosité ou à la charité que la fourmi se refuse, mais à l'usure, condamnée par « l'Église et la morale, sinon même la loi⁴ » au temps de La Fontaine.

Patrick Dandrey appuie cette preuve morale d'une preuve esthétique, le « choix du tour financier et du ton héroïcomique⁵ » de la prière de la cigale. Il se prononce alors sur l'effet programmé par la plainte de la cigale quand elle s'adresse directement à la fourmi, en proposant d'imaginer un autre texte, qui aurait rendu la cigale « pitoyable » :

S'il [La Fontaine] avait entendu laisser la balance au moins égale entre les deux causes, et *a fortiori* s'il avait penché en faveur de la Cigale pitoyable, il avait tout loisir de nous émouvoir et de nous fléchir par le choix d'un autre registre affectif et moral : celui de la misère insultée par l'avarice, celui du plaidoyer en faveur de la solidarité, valeur sociale, de la générosité, qualité morale, de la charité, vertu théologale. La Fourmi n'en fût pas sortie indemne⁶.

L'« autre registre affectif et moral », c'est un autre *style* que le « tour financier » et le « ton héroïcomique » de la prière de la cigale à la fourmi, qui légitimerait autant de lectures compatissantes nées de l'application à la fable de registres moraux qui lui sont, en l'état, étrangers. Un autre style aurait invité à s'intéresser aux malheurs de la cigale, pour une autre morale. Deux versions plus pitoyables de la fable sont alors convoquées, qui condamnent

¹ *Ibid.*, p. 365

² Note de Patrick Dandrey : Ésope, *La Cigale et les Fourmis, Fables*, trad. Émile Chambry, Les Belles Lettres, 1967 [1927], p. 146. *Ibid.*, p. 366.

³ *Ibid.*, p. 369.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibid.*, p. 373.

⁶ *Ibidem*. Nous soulignons.

pourtant sans ambiguïté la cigale¹ : au regard de la morale, on a donc bien toujours tort de s'attarder sur le récit de la fable.

La mauvaise compréhension du mot « prêteuse », et donc des connotations morales qui y ont été attachées, est un premier anachronisme. Mais c'est aussi la *sensibilité* des lecteurs, leur faculté à s'émouvoir du sort d'autrui, qui s'est modifiée et les fait compatir à tort : « N'en déplaise à nos sensibilités devenues compatissantes envers les poètes impécunieux et les étourdis fastueux, la moralité de *La Cigale et la Fourmi* n'est pas plus tendre que celle du *Loup et l'Agneau*.² » L'association de ces deux fables met au jour un autre anachronisme, au sein des *Fables* elles-mêmes. Les premières fables du premier recueil, en effet, se caractériseraient par l'absence d'ambiguïté de leur morale, contrairement à celles du second recueil :

Fables sans ambiguïté : la Cigale, le Corbeau, la Grenouille, le Mulet pourraient émouvoir notre compassion. Mais ce serait se tromper de recueil que de leur attribuer la place, le rôle et la signification assignés au malheureux baudet victime des animaux malades de la peste³.

La compassion se présente de nouveau comme la pierre de touche de l'interprétation : les fables du premier recueil ne deviennent ambiguës que si l'on commet le contresens de prendre en pitié des protagonistes justement punis, alors que leur leçon est « strictement » ésopique, c'est-à-dire « sans teinture de christianisme ni souci d'édification religieuse⁴ ».

Mal interpréter les fables du premier recueil revient ainsi à plaindre ou à s'attendrir à mauvais escient, obstacle, non au plaisir pris à leur lecture, sans doute, mais au bon déchiffrement de leur sens. Donner une morale « tendre » à « *La Cigale et la Fourmi* » ou au « *Loup et l'Agneau* » ne consiste pas à imaginer un autre texte, mais à *tirer une morale de la pitié* éprouvée pour la cigale ou pour l'agneau : s'intéresser à la plainte ne conduit donc pas à réécrire la fin de la fable, comme le fait le page du *Page disgracié* face à l'enfant qui s'émeut du sort réservé à l'agneau⁵, mais à décrire ce que la plainte trouble de leur rhétorique, au croisement de la question de la morale et de la littéarité des *Fables*.

¹ Patrick Dandrey convoque, entre autres, une version de la fable « beaucoup plus "affective" » dans les *Isopets*, dans laquelle le Criquet vient « trouver la fourmi en pleurant » et se voit opposer le même refus et le même conseil railleur que la cigale de La Fontaine. *Ibid.*, p. 373.

² *Ibid.*, p. 374.

³ *Ibid.*, p. 376.

⁴ *Ibid.*, p. 377.

⁵ Tristan L'Hermitte, *Le Page disgracié* [1643], Jacques Prévot (éd.), Paris, Gallimard, 1994. L'épisode se situe au chapitre VI, « Mort déplorable d'un des maîtres du page disgracié », p. 39-41.

Dans « Pour lire et comprendre (enfin ?) *La Cigale et la Fourmi* », Patrick Dandrey applique aux *Fables* un modèle herméneutique qui est celui de « l'interprétation traditionnelle » telle que la définit Michel Charles, qui « considère la fiction comme la parure de la morale, [et] estime que le récit ne dit rien de plus que la moralité »¹. Sans y revenir en détail, nous ouvrirons quelques pistes qui, dans le cadre théorique fixé par Patrick Dandrey puis en s'en écartant, permettent d'autres applications de la fable, *y compris morales*, appuyées sur plusieurs de ses propriétés littéraires.

La preuve par l'hypotexte ésopique « La Cigale et les Fourmis » consiste à restituer sa morale explicite à la fable de La Fontaine, c'est-à-dire à *compléter* la fable en empruntant sa morale à l'une de ses sources : il s'agit d'une réécriture. Cependant, même à affirmer que les lecteurs autorisés des *Fables* aient en mémoire le corpus ésopique dans toutes ses versions et variations², une bonne lecture consistera alors à apprécier et à interpréter les choix et écarts du fabuliste par rapport à ses sources : en l'occurrence, l'absence de morale explicite de « La Cigale et la Fourmi ». Cette preuve ne tient pas non plus face aux fables tirées du corpus ésopique, dont La Fontaine a parfois modifié voire inversé la morale. La morale de la fable ésopique « Le Cochon et les Moutons », par exemple, qui légitime la plainte face à la mort³, devient, dans « Le Cochon, la Chèvre et le Mouton » (VIII, 12) de La Fontaine, une morale sur l'*inutilité* de la plainte⁴.

En outre, une interprétation qui s'appuie sur la lecture des contemporains de La Fontaine, comme le fait Patrick Dandrey quand il se réfère aux dictionnaires de Richelet et de Furetière, contredit la possibilité d'une lecture « strictement et authentiquement ésopique⁵ » de « La Cigale et la Fourmi ». En effet, ces lecteurs supposés ne pas pouvoir se tromper sur la leçon ésopique des fables du premier recueil, sans aucune « teinture de christianisme », sont les mêmes à percevoir *en même temps* la condamnation de la profession de « prêcheuse » par l'Église, tout en étant incapables d'identifier une scène qui en appellerait à la charité envers le

¹ Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, op. cit., p. 346.

² Toutefois, si on convoque le corpus ésopique comme preuve de la morale de la fable de La Fontaine, on remarque que l'escarbot de « La Fourmi et l'Escarbot », modèle possible de « La Cigale et la Fourmi », a « injurié » la fourmi pendant l'été : celle-ci a donc une raison de lui refuser son aumône que n'a pas la fourmi de La Fontaine. En outre, la fable ésopique « La Fourmi » se présente comme une fable étiologique qui donne pour origine à la fourmi un homme envieux et avide (« loin de se contenter du produit de son labeur, il avait aussi des vues sur celui des autres et passait son temps à dérober les fruits de ses voisins »). La convocation des sources de La Fontaine ne contribue donc pas à jeter un blâme unilatéral sur la cigale de la fable. Voir Ésope, *Fables*, Antoine Biscéré (éd.), Julien Bardot (trad.), Paris, Gallimard, 2019.

³ « La fable montre que l'on gémit à bon droit quand le danger plane non sur nos richesses, mais sur notre vie. » *Ibid.*, p. 188.

⁴ « Quand le mal est certain, / La plainte ni la peur ne changent le destin ; / Et le moins prévoyant est toujours le plus sage », v. 30-32. Voir : chapitre 11 de cette partie.

⁵ Patrick Dandrey, « Pour lire et comprendre (enfin ?) *La Cigale et la Fourmi* », art. cit., p. 379.

prochain. Ces mêmes lecteurs ont pu lire le commentaire de Baudouin sur la version ésopique de la fable, qui juge la conduite de la fourmi inhumaine et montre qu'une lecture « moralisée » était possible¹. Ils ont également pu lire une satire de Colbert le comparant « aux fourmis noires, grosses, rampantes² », autant de connotations associées à la fourmi depuis, au moins, le corpus ésopique³.

Enfin, en privilégiant une lecture de « La Cigale et la Fourmi » déterminée par sa place au sein du premier recueil des *Fables*, il paraît difficile d'affirmer que rien ne laisse supposer « une secrète sympathie pour la chanteuse affamée⁴ ». Une autre cigale précède, en effet, celle de la première fable. Il s'agit de la seule autre cigale du recueil, mais aussi de l'ensemble des *Fables*, protagoniste d'un apologue d'Ésope dans « La Vie d'Ésope le Phrygien ». Ésope se trouve face au puissant Crésus, roi des Lydiens, étonné qu'une « si chétive créature » ait encouragé les Samiens à lui résister :

Un homme prenait des sauterelles, dit-il ; une cigale lui tomba aussi sous la main. Il s'en allait la tuer comme il avait fait les sauterelles. Que vous ai-je fait ? dit-elle à cet homme : je ne ronge point vos blés ; je ne vous procure aucun dommage ; vous ne trouverez en moi que la voix, dont je me sers fort innocemment. Grand roi, je ressemble à cette cigale : je n'ai que la voix, et ne m'en suis point servi pour vous offenser. Crésus, touché d'admiration et de pitié, non seulement lui pardonna, mais il laissa en repos les Samiens à sa considération⁵.

Il s'agit là de la première occurrence d'une situation récurrente dans les *Fables* : un faible « dit ce qu'il peut pour défendre sa vie⁶ » à un fort – dit, chante, ruse, ou raconte un apologue. Celui d'Ésope attire l'« admiration » et la « pitié » de Crésus. Le fabuliste se compare lui-même à la cigale (« je ressemble à cette cigale ») en tant qu'il n'a « que la voix ». Nous avons vu que c'était aussi l'argument du rossignol dans « Le Milan et le Rossignol » (IX, 18).

¹ Patrick Dandrey cite les *Fables d'Ésope phrygien* de Baudouin : « cette espèce d'inhumanité qu'elle témoigne envers la cigale. Car c'est une chose toujours louable de faire part de nos biens à toute manière de nécessiteux, quand même ils le seraient par leur mauvaise conduite », 1659 (1631), p. 353-356. *Ibid.*, p. 377.

² Note de Patrick Dandrey : Jean d'Hesnaut, élégie ms (1663). D'après René Jasinski, *La Fontaine et le premier recueil des Fables*, Nizet, 1966, 2 vol., I, p. 199. *Ibid.*, p. 368.

³ Baudouin est convoqué par Patrick Dandrey pour opposer la leçon des *Fables* à son « optique chrétienne » (378), le portrait satirique de Colbert, pour disqualifier une lecture à clés telle que celle pratiquée par René Jasinski, qui identifierait la cigale à Fouquet et la fourmi à Colbert.

⁴ *Ibid.*, p. 374.

⁵ « La Vie d'Ésope le Phrygien », *OC*, p. 22.

⁶ « Le Loup et le Chien maigre », IX, 10 : « Chacun dit ce qu'il peut pour défendre sa vie », v. 8.

Il n'est donc pas nécessaire d'en passer par une lecture à clés historicisante pour voir dans la cigale une figure de chanteuse, de fabuliste, de poète : les *Fables* le suggèrent elles-mêmes. C'est ainsi que l'on a pu lire « La Cigale et la Fourmi » comme une plainte du poète sur l'absence de mécène¹.

Le recours de Patrick Dandrey aux dictionnaires d'époque vise, d'une part, à rappeler la nature grammaticale originelle du mot « prêteuse », son sens et ses connotations, d'autre part, à établir la « neutralité » de ce mot au sein de la fable, qui prouve que le fabuliste n'invite pas à rire de la fourmi comme il inviterait à le faire de la cigale :

[Les dictionnaires de] Furetière, celui de leur contemporain Richelet sont formels : pas trace chez eux du moindre usage adjectival de ce terme. [...] tout le confirme : prêteur (éventuellement prêteuse, mais qu'on ne rencontre pas ailleurs), c'est un métier, une qualité sociale, pas une qualité morale. Et un métier mal vu : il y a beau temps que l'Église et la morale, sinon même la loi, condamnent ceux qui prêtent à taux variable sur gage ou sur contrat pour s'enrichir².

Au temps de La Fontaine, le vocable « prêteur » est au mieux neutre, au pire et le plus souvent péjoratif³.

[...] traiter la Cigale d'« emprunteuse » est moqueur, refuser à la Fourmi la qualité de « prêteuse » ne l'est pas⁴.

Sans développer la question de la coïncidence « faillée » des dictionnaires avec « leur » temps, qui dépasse de loin les proportions de notre réflexion, on peut s'étonner que le malentendu sur le mot « prêteuse » ait été possible « dès l'origine » malgré les réponses apparemment formelles apportées par les dictionnaires.

Dans le *Dictionnaire* de Richelet de 1680, « prêteuse » est effectivement un substantif. Mais il n'y a aucune définition du mot « prêteur » qui fasse référence au fait de prêter⁵. On ne

¹ À propos de « La Cigale et la Fourmi » et du « Corbeau et le Renard », Georges Kliebenstein juge ainsi, que, dans les *Fables*, « entre la plainte inutile et la vile flatterie, se r[ègle] la question du statut du poète. » Dans « Le cri du phénix », *Poétique*, n°103, 1995, p. 296.

² Patrick Dandrey, « Pour lire et comprendre (enfin ?) *La Cigale et la Fourmi* », art. cit., p. 369.

³ *Ibid.*, p. 370.

⁴ *Ibid.*, p. 372.

⁵ Le « prêteur » est un « Magistrat du temps de l'ancienne Rome, qui faisait et cassait des édits, qui rendait la justice aux citoyens de Rome. »

trouve qu'une « prêteuse », au féminin, illustrée par un unique exemple : le vers de « La Cigale et la Fourmi » lui-même¹ :

Prêteuse, s. f. Celle qui prête. [La fourmi n'est pas *prêteuse*. *La Fontaine, Fables, l. I*].

Pas de métier ici, ni plus précisément d'usurier, mais un substantif féminin qui apparaît comme une citation des *Fables*. Chez Furetière, le substantif masculin « prêteur, prêteuse » signifie « celui qui prête » :

PRÊTEUR, EUSE

Celui qui prête. Il n'est *prêteur*, s'il veut prêter, qui ne fasse un detteur, dit Marot au Roy.

Rabelais a fait un plaisant chapitre pour louer les *Prêteurs* et les Emprunteurs. On fait le procès aux *prêteurs* sur gages, comme à des usuriers.

Les deux premiers exemples qui illustrent ce terme sont empruntés à Marot et à Rabelais et concernent bien *a priori* des prêts d'argent². Le troisième exemple met en scène des prêteurs sur gages. Le prêteur sur gages n'est donc qu'un exemple particulier de prêteur : « celui qui prête » n'est pas *seulement* « celui ou celle qui prête à usure sur gages », définition que l'on trouve à « usurier ». À ce titre, on note que la définition que Furetière donne de « prêt » recouvre bien d'autres cas que celui du prêt d'argent et *a fortiori* du prêt sur gages. Le prêt est d'abord une « [a]ction par laquelle on accomode un voisin, un ami, de quelque chose dont il a besoin, à la charge de le rendre en un certain temps » : comment ne pas penser à la cigale et à la fourmi « sa voisine » ? Les prêts sur gages ne constituent que le dernier exemple de la définition de « prêt ».

Dans la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* en 1694, « Prêteur, se » est un substantif qui signifie « Celui qui prête de l'argent à un autre ». Le premier exemple donné est celui du prêteur sur gage : « C'est un prêteur sur gage ». Il s'agit cependant toujours bien d'un exemple, et non de la définition elle-même. L'exemple qui suit complique le premier : « il n'est pas autrement prêteur. » « Pas autrement » signifie « peu ». Si prêteur est une profession, que signifie l'être « peu » ? Quant à lire « pas autrement » dans le sens d'une négation totale, pourquoi alors donner en exemple de la définition d'une profession le fait de

¹ La version du dictionnaire augmentée par Richelet fera ensuite apparaître un « Prêteur » ou « Presteur », qui désigne « Celui qui prête ». Richelet donne alors pour exemple le « prêteur sur gages ». Cette définition, toutefois, n'apparaît pas dans le dictionnaire de 1680, comme s'il était déduit de la fable de La Fontaine elle-même – en outre, le « prêteur sur gages » n'en constitue qu'un exemple.

² Voir ci-après.

ne *pas* l'être ? Le troisième exemple donné par l'Académie est le vers de « La Cigale et la Fourmi », ce qui donne l'impression que la fable confirme ou initie un glissement de sens toujours déjà autorisé par le mot.

Dans ces trois dictionnaires, « prêteur » et « prêteuse » sont des substantifs. Entre la première et la deuxième édition du *Dictionnaire de l'Académie*, en 1718, à peine plus de vingt ans après la mort de La Fontaine, le mot passe sans solution de continuité de la catégorie de substantif à celle d'adjectif¹, tous deux pareillement illustrés par le vers de « La Cigale et la Fourmi », sans que cela semble problématique. Des modifications ont été apportées à la définition : le prêteur est maintenant celui « [q]ui prête de l'argent à un autre *ou quelque autre chose d'utile*.² » Un exemple a été ajouté : « Il n'est pas prêteur de son naturel », qui correspond bien à la lecture adjectivale du vers de La Fontaine que Patrick Dandrey désigne comme un « malentendu ». Dans la troisième édition du *Dictionnaire de l'Académie*, en 1740, cette lecture est entérinée par l'exemple suivant : « On dit par allusion. *La fourmi n'est pas prêteuse*, pour dire, que La personne dont on parle, n'aime point prêter. » Pourtant, l'emploi comme substantif figure toujours dans les dictionnaires, au point que « prêteur, euse » quitte la classe des adjectifs pour redevenir un nom dans la huitième édition du *Dictionnaire de l'Académie*, en 1935, et l'est encore dans l'édition actuelle³.

Aucune de ces définitions ne donne « prêteur » et « prêteuse » pour synonyme d'« usurier », qui n'en est que l'un des exemples particuliers. En outre, les autres exemples qui sont donnés pour illustrer le mot ne coïncident pas avec sa définition exclusive comme profession. Dans le cas du *Dictionnaire* de Richelet, la définition de « prêteuse » paraît construite à partir de la fable de La Fontaine elle-même. Le vers litigieux de « La Cigale et la Fourmi » est cité dans presque toutes les définitions du terme : il semble qu'il accompagne – s'il ne l'initie pas – son emploi adjectival, ce qui laisse penser que les contemporains ou quasi contemporains des *Fables* sentaient qu'il y avait là un emploi qui disait à la fois le prêt d'argent et le peu de disposition à prêter à qui est dans le besoin.

S'il était clair, enfin, pour les contemporains de La Fontaine, que le mot « prêteuse » désignait *exclusivement* une fonction sociale dans « La Cigale et la Fourmi », comment expliquer que la confusion ait été possible, alors même que sa définition comme substantif continue de figurer dans les dictionnaires ? Pourquoi lexicographes et lecteurs des *Fables* n'ont-

¹ Le *Dictionnaire* précise que « prêteur » « s'emploie plus ordinairement au substantif », mais il est présenté comme un adjectif.

² Nous soulignons.

³ C'est-à-dire la neuvième édition du *Dictionnaire de l'Académie*.

ils plus été capables d'y lire un substantif ? Le temps où l'erreur était impossible paraît introuvable : le « malentendu », s'il y en a un, est effectivement là « dès l'origine », ce qui interroge l'allégation d'un sens originel contenu dans le dictionnaire pour fixer le sens du vers de la fable.

On a sans doute pu entendre dans le mot « prêteuse », en contexte de fable, non seulement la qualité d'usurière, mais encore la diversité de cas que recouvre le verbe « prêter », qui comprend le prêt non financier, le prêt sans espoir de profit et le fait de porter secours¹. On objectera que c'est la cigale elle-même qui fait surgir la scène de l'usure, en promettant de payer « intérêt et capital ». Mais il s'agit du discours qu'elle tient à la fourmi pour la convaincre de lui prêter de quoi survivre. En cela, on peut dire qu'elle se trompe d'interlocuteur, comme la jeune souris « de peu d'expérience » (v. 1) face au vieux chat « impitoyable » (v. 25) du « Vieux Chat et la Jeune Souris » (XII, 5)². On peut aussi faire l'hypothèse qu'elle se trompe de *discours* et qu'un autre discours aurait suscité une autre réaction de la part de la fourmi. Mais ce discours « financier » n'efface pas les différents sens du mot « prêter » pris dans le contexte pathétique des vers 9 à 11 (« La priant de lui prêter / Quelque grain pour subsister / Jusqu'à la saison nouvelle »).

Cette possibilité, ce n'est pas le dictionnaire qui la fonde, mais l'économie poétique de la fable. Le dictionnaire ne règle pas le fonctionnement poétique du langage et, dans le cas du mot « prêteur » et de son féminin « prêteuse », il le rappelle en quelque sorte lui-même. À la définition de « prêteur », Furetière donne ces deux exemples, poétiques et « plaisants » :

Il n'est *prêteur*, s'il veut prêter, qui ne fasse un detteur, dit Marot au Roy. Rabelais a fait un plaisant chapitre pour louer les *Prêteurs* et les Emprunteurs.

Le vers de Marot provient de l'épître « Au Roi pour avoir été dérobé », dont La Fontaine cite un vers dans sa *Relation d'un voyage de Paris en Limousin*³. Marot y emploie le vocabulaire du prêt financier, comme le fera la cigale de La Fontaine : « Je vous ferai une belle cédule, / À vous payer, (sans usure, il s'entend) ». Les parenthèses rappellent que le prêt est toujours menacé d'être dégradé par l'usure, mais aussi que l'on peut prêter sans intérêts ou sans intérêts

¹ Voir, par exemple, Furetière : « Donner en prêt pour un temps quelque chose, à la charge de la rendre, ou de la payer. Le Seigneur a dit qu'il fallait *prêter*, sans en espérer de profit », « PRÊTER, signifie aussi, Donner quelque assistance, ou soulagement. » Et le *Dictionnaire de l'Académie* de 1694 : « Donner à la charge de rendre. *Prêter des hardes. prêter des livres. prêter de l'argent. prêter un cheval. prêter son carrosse.* »

² « Est-ce à moi que l'on tient de semblables discours ? », v. 15.

³ « Laisse le pire, et sur le meilleur monte ». *Relation d'un voyage de Paris en Limousin (1663)*, *op. cit.*, p. 94.

excessifs. Le contexte de l'épître poétique et badine interdit de mener plus avant une lecture littérale. Le poète prétend faire du roi son « prêteur » puis le devenir lui-même (« Vous me devrez, si je puis, de retour »), dans une pièce qui « jou[e] sur l'équivalence entre poème et monnaie, entre vers et sou¹ », à la façon de La Fontaine dans sa « pension poétique » à Foucquet. Il n'y a pas de lecture « neutre » du mot « prêteur » dans pareil contexte, pas plus que dans le cas d'une fourmi à qui l'on demande du « grain » – c'est-à-dire de l'argent, qui reste, en même temps, très littéralement du grain, comme la poésie est « monnaie » tout en restant poésie –, et que la cigale ne pourra, selon toute « vraisemblance », payer de retour qu'en chansons.

Ainsi, Madame de Sévigné convoque la plainte de la cigale dans sa *Correspondance*, pour l'appliquer à son manque de choses à écrire, son incapacité prétendue à « nourrir [son] commerce » avec sa fille :

Ma bonne, je suis honteuse des pauvretés que je vous mande. Je ne sais point nourrir notre commerce. Je n'ai

Pas un seul petit morceau
De mouche ou de vermisseau².

À partir de ces exemples d'emplois et d'emprunts poétiques au lexique du prêt et de la dette, comment comprendra-t-on *littéralement* « famine », « grain » et prêt dans la fable de La Fontaine ?

Le vers de Marot attire également l'attention sur une autre logique que celle, métaphorique et burlesque, qui vient d'être décrite : celle du signifiant. « Prêter » et « prêteur » fonctionnent ensemble d'après la logique du polyptote. Le troisième chapitre du *Tiers Livre* de Rabelais, « Comment Panurge loue les debtteurs et emprunteurs », dans lequel Panurge fait l'éloge paradoxal de la dette, joue de la dérivation du verbe « prêter »³. Dans la fable de La Fontaine, il paraît ainsi difficile de refuser des accents burlesques à « prêteuse » si on les

¹ Jean-Charles Monferran, « Marot, le marotique et La Fontaine. Autour de la “pension poétique” », art. cit., p. 28.

² Lettre du 29 mars 1694, *Correspondance*, III, *op. cit.*, p. 1028.

³ Par exemple, dans ce passage : « De cestuy monde rien ne *prestant* ne sera qu'une chienerie : que une brigue plus anomale que celle du Recteur de Paris, qu'une Diablerie plus confuse que celle des jeuz de Doué. Entre les humains l'un ne saulvera l'autre : il aura beau crier à l'aide, au feu, à l'eau, au meurtre, personne ne ira à secours. Pourquoi ? Il n'avoit rien *presté*, on ne luy devoit rien. Personne n'a interest en sa conflagration, en son naufrage, en sa ruine, en sa mort. Aussi bien ne *prestoit* il rien. Aussi bien n'eust il par apres rien *presté*. » François Rabelais, *Le Tiers Livre* [1552], Jean Céard, Gérard Defaux et Michel Simonin (éd.), Paris, Le Livre de Poche, 1994, p. 575

reconnaît à « emprunteuse », qui lui est lié sémantiquement, grammaticalement, par le féminin et par la rime. Chez Richelet, on ne trouve pas de « prêteur » au sens financier, seulement une « prêteuse », qui est la fourmi de La Fontaine, ce qui entérine l'hypothèse d'une valeur potentiellement burlesque du féminin. Parmi les lectures rendues possibles par le texte, il en est donc une qui fait de la plainte de la cigale la plainte *comique* d'un personnage de fâcheuse, mais qui, pour autant, n'épargne pas celle qui n'est pas « prêteuse ».

En s'appuyant sur ces propriétés poétiques de la fable, Antoine Soare, dans son article « Lasse ! Cigale hélas ! Fourmi : chant et cri dans la première fable de La Fontaine »¹, fait de la cigale une figure du poète qui se plaint. Cette lecture n'ignore pas que la cigale « crie famine » en « propos[ant] de bonne foi d'hypothéquer son art selon les règles les plus strictes du marché² ». Mais elle se fonde sur une « mimésis sonore³ », un « filigrane phonétique⁴ » de la fable, qui feraient résonner la plainte de la cigale hors des seules frontières de son discours. Antoine Soare allègue la lecture des contemporains de La Fontaine, mais dans sa dimension sonore : la prononciation des contemporains de La Fontaine aurait fait entendre « le *cri* de l'affamée fondre en une *prière*⁵ » :

L'alerte vient du titre même de la fable, qui commence par une déploration au féminin, comme on en entendait au XVI^e siècle, « lasse » (*lasə*), à laquelle répond, deux syllabes plus loin, la déploration masculine, « hélas » (*ela*) courante au XVII^e siècle⁶.

L'article se conclut par une réécriture de la première fable des *Fables* qui met au jour les « lasse ! » et « hélas ! » qui s'y font entendre :

Lasse ! Cigale hélas ! Fourmi

Lasse ! Cigale ayant chanté

Tout l'été,

Se trouva fort dépourvue

Quand las ! bise fut venue :

Pas un seul petit morceau

De mouche ou de vermisseau.

¹ Antoine Soare, « Lasse ! Cigale hélas ! Fourmi : chant et cri dans la première fable de La Fontaine », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n°23, Tübingen, 1996, p. 135-146.

² *Ibid.*, p. 144.

³ *Ibid.*, p. 137.

⁴ *Ibid.*, p. 144.

⁵ *Ibid.*, p. 135.

⁶ *Ibid.*, p. 144.

Hélas ! Las ! crier famine
Ch-hélas ! Fourmi sa voisine,
Las ! priant de lui prêter
Quelque grain pour subsister
Jusqu'ah ! lasse ! saison nouvelle¹.
[...]

Le commentaire met à profit le projet littéraire des *Fables* sans mettre de côté une morale qui est ici « morale de cigale », fondée sur la capacité de la fable à « faire retentir une plainte »².

En accordant quelque valeur épistémologique à la diversité de lectures qui ont été faites de « La Cigale et la Fourmi », on pourra entendre dans le mot « prêteuse » à la fois ce que – pour le meilleur – la fourmi n'est pas, une usurière, et ce que – pour le pire – elle est, peu disposée à prêter à qui est dans le besoin. On ne remplace pas ainsi une scène unique et univoque par une autre, mais on maintient la possibilité d'une lecture qui, sans occulter l'imprévoyance de la cigale, voit, peut-être en même temps, la scène de charité refusée dans la décision de la fourmi de « laisser mourir les pauvres à [sa] porte³ ». Cette lecture fait une place à l'identification de la cigale à la figure du poète, inscrite dans les *Fables* elles-mêmes, mais aussi dans la tradition qui les précède.

Elle met au jour, enfin, un différend propre à la plainte, entre un règlement sans reste, qui serait ici du côté de la morale ésopique qui donne explicitement raison à la fourmi, et le trouble apporté par le malheur inscrit dans le syntagme « crier famine », dans le lecteur lui-même – tel Rousseau –, ou dans la musique de la fable⁴.

¹ *Ibid.*, p. 145.

² Dans son compte rendu de l'« Actualité des publications lafontainiennes » de 1996, Boris Donné laisse paraître son incrédulité au sujet de l'article d'Antoine Soare : « Le critique tente d'y démontrer que l'effet pathétique de la célèbre fable tient pour une large part à la dissimulation phonétique, dans ses 22 vers et son titre, de 13 occurrences de l'exclamation *Las!* ou *Hélas!* On laisse à chacun le soin de se reporter à l'article pour juger de la vraisemblance de cette hypothèse. » Il salut cependant le choix d'une « analyse stylistique et formelle, trop souvent négligée ». *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°8, 1996, p. 202. Du reste, Soare ne parle pas de « dissimulation » : il ne s'agit pas de mettre au jour la présence de significations cachées, mais d'en faire la proposition.

³ Exemples donnés à la définition de « charité » par le *Dictionnaire de l'Académie* en 1694 : « la charité est secourable. Vous n'avez guère de charité de laisser mourir les pauvres à votre porte. »

⁴ Voir Hélène Merlin-Kajman, « La cigale et la fourmi. Les paradoxes du charme hypnotique », dans « *Jusqu'au sombre plaisir d'un cœur mélancolique* ». *Études de littérature française du XVII^e siècle offertes à P. Dandrey*, Paris, Hermann, 2018, p. 163-170. L'auteure oppose à la lecture de « La Cigale et la Fourmi » par Patrick Dandrey les qualités rythmiques et mélodiques de la fable, « son rythme incroyablement joyeux, sa ligne mélodique d'une perfection presque obsédante qui repose sur un jeu si subtil d'assonances et d'allitérations (par exemple : *famine-fourmi-voisine*) qu'il frôle en permanence la paronomase » (p. 167) et les nombreuses énigmes de la fable, qui empêchent d'en refermer le sens.

10.2 – La leçon des plaintes importunes de la dernière fable des *Fables*

La dernière fable des *Fables* pose la question du secours à apporter aux hommes. Mais le type de plainte qu'elle met en scène, récurrente dans les *Fables*, n'invite pas à la compassion : il s'agit des plaintes *importunes* des jaloux. « Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire » porte ainsi le dernier trait au portrait d'une humanité essentiellement insatisfaite et envieuse, aux plaintes de laquelle il faut bien, pourtant, essayer d'apporter des réponses.

Nous donnons ici l'intégralité de la fable, utile à la bonne compréhension de ce qui suit, quoique notre commentaire ne se porte que sur les plaintes qu'elle donne à entendre¹ :

LE JUGE ARBITRE, L'HOSPITALIER ET LE SOLITAIRE

Trois Saints, également jaloux de leur salut,
Portés d'un même esprit, tendaient à même but.
Ils s'y prirent tous trois par des routes diverses :
Tous chemins vont à Rome : ainsi nos Concurrents
5 Crurent pouvoir choisir des sentiers différents.
L'un, touché des soucis, des longueurs, des traverses,
Qu'en apanage on voit aux procès attachés,
S'offrit de les juger sans récompense aucune,
Peu soigneux d'établir ici-bas sa fortune.
10 Depuis qu'il est des lois, l'Homme pour ses péchés
Se condamne à plaider la moitié de sa vie.
La moitié ? les trois quarts, et bien souvent le tout.
Le Conciliateur crut qu'il viendrait à bout
De guérir cette folle et détestable envie.
15 Le second de nos Saints choisit les hôpitaux.
Je le loue ; et le soin de soulager ces maux
Est une charité que je préfère aux autres.
Les malades d'alors, étant tels que les nôtres,
Donnaient de l'exercice au pauvre Hospitalier,
20 Chagrins, impatients, et se plaignant sans cesse :
Il a pour tels et tels un soin particulier ;
Ce sont ses amis ; il nous laisse.
Ces plaintes n'étaient rien au prix de l'embarras

¹ Pour une synthèse des nombreuses lectures qui ont été faites de cette fable, voir Jean-Charles Darmon, *Philosophies de la fable : La Fontaine et la crise du lyrisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 294-295, et Arnaud Welfringer, « Le Courage de l'équivoque. Politiques des *Fables* de La Fontaine », *op. cit.*, p. 472-482.

Où se trouva réduit l'Appointeur de débats :

25 Aucun n'était content ; la sentence arbitrale
 À nul des deux ne convenait :
 Jamais le Juge ne tenait
 À leur gré la balance égale.

De semblables discours rebutaient l'Appointeur :

30 Il court aux hôpitaux, va voir leur Directeur :
 Tous deux ne recueillant que plainte et que murmure,
 Affligés, et contraints de quitter ces emplois,
 Vont confier leur peine au silence des bois.

Là sous d'âpres rochers, près d'une source pure,

35 Lieu respecté des vents, ignoré du soleil,
 Ils trouvent l'autre Saint, lui demandent conseil.
 Il faut, dit leur ami, le prendre de soi-même.

 Qui mieux que vous sait vos besoins ?
 Apprendre à se connaître est le premier des soins

40 Qu'impose à tous mortels la Majesté suprême.
 Vous êtes-vous connus dans le monde habité ?
 L'on ne le peut qu'aux lieux pleins de tranquillité :
 Chercher ailleurs ce bien est une erreur extrême.

 Troublez l'eau : vous y voyez-vous ?

45 Agitez celle-ci. Comment nous verrions-nous ?
 La vase est un épais nuage
 Qu'aux effets du cristal nous venons d'opposer.
 Mes Frères, dit le Saint, laissez-la reposer,
 Vous verrez alors votre image.

50 Pour vous mieux contempler demeurez au désert.
 Ainsi parla le Solitaire.

 Il fut cru, l'on suivit ce conseil salutaire.
 Ce n'est pas qu'un emploi ne doive être souffert.
 Puisqu'on plaide, et qu'on meurt, et qu'on devient malade,

55 Il faut des médecins, il faut des avocats.
 Ces secours, grâce à Dieu, ne nous manqueront pas ;
 Les honneurs et le gain, tout me le persuade.
 Pendant on s'oublie en ces communs besoins.

 Ô vous, dont le public emporte tous les soins,

60 Magistrats, Princes et Ministres,
 Vous que doivent troubler mille accidents sinistres,
 Que le malheur abat, que le bonheur corrompt,
 Vous ne vous voyez point, vous ne voyez personne.

Si quelque bon moment à ces pensers vous donne,
 Quelque flatteur vous interrompt.
 Cette leçon sera la fin de ces ouvrages :
 Puisse-t-elle être utile aux siècles à venir !
 Je la présente aux Rois, je la propose aux Sages ;
 Par où saurais-je mieux finir ?

Trois hommes pieux empruntent trois voies différentes dont ils espèrent qu'elles leur assureront le salut. La fable avertit d'emblée que ce choix est un leurre (« *Crurent* pouvoir choisir des sentiers différents », nous soulignons) : si, d'après l'adage, « Tous chemins vont à Rome », Rome pourrait bien symboliser ici l'engagement dans la vie publique et la recherche des honneurs terrestres plutôt que de la béatitude céleste.

Le premier de ces « saints » se fait juge sans se faire payer, pris de pitié pour les plaideurs aux prises avec l'appareil judiciaire. Le second se fait hospitalier, pour « soigner » les « maux » bien physiques des malades. Le fabuliste donne sa préférence à cette « charité » sur les autres (« Je le loue ; et le soin de soulager ces maux / Est une charité que je préfère aux autres »). Mais ces deux voies se révèlent être des impasses : les deux saints ne vont pas au bout de leur sacerdoce à cause des plaintes des plaideurs et des malades.

« [L]e juge arbitre ne réussit pas à satisfaire les plaideurs et l'hospitalier est rebuté par les plaintes de ses malades¹ », écrit Philip. A. Wadsworth dans son article « Le douzième livre des *Fables* ». Cette description est juste, mais elle manque de précision quant à la nature des plaintes dont il est question. À un premier niveau, les deux hommes ont bien pour ambition de « guérir » ou « soulager » des maux dont on imagine qu'ils donnent lieu à des plaintes : plaintes des plaideurs face aux dysfonctionnements de la justice et à la chicane (« soucis, [...] longueurs, [...] traverses, / Qu'en apanage on voit aux procès attachés »), plaintes des malades qui expriment leurs douleurs physiques. En outre, les plaintes des plaideurs ont certainement été précédées d'un autre genre de plaintes : les demandes de justice qui ont suscité l'engagement dans un procès. Mais sont-ce ces plaintes qui font reculer les deux saints, alors mêmes qu'elles témoignent des maux auxquels ils sont venus porter secours ? C'est peu probable. Les plaintes des malades concernent les soins de l'hospitalier eux-mêmes, et, plus précisément, la *faveur* qu'il accorderait à certains malades de « ses amis » plutôt qu'à d'autres :

¹ Philip A. Wadsworth, « Le douzième livre des *Fables* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°26, 1974, p. 112.

Il a pour tels et tels un soin particulier ;
Ce sont ses amis ; il nous laisse. (v. 20-21)

Les malades se comparent entre eux et s'estiment lésés : leurs plaintes sont des plaintes d'envieux. L'hospitalier est alors qualifié de « pauvre hospitalier », trait récurrent d'un intérêt compatissant du fabuliste pour ses personnages.

Dans un effet de surenchère comique, les plaintes des plaideurs sont décrites comme plus insolubles encore (« Ces plaintes n'étaient rien au prix de l'embarras ») :

Aucun n'était content ; la sentence arbitrale
À nul des deux ne convenait :
Jamais le Juge ne tenait
À leur gré la balance égale. (v. 25-28)

À première vue, on pourrait dire que le juge est jugé injuste du point de vue de la justice, qu'il échoue à « rendre à chacun le sien¹ ». Cependant, les plaideurs estiment tous que la balance penche en faveur de l'autre parti, ce qui est en principe impossible, et cette estimation est le fruit de leur bon plaisir (« à leur gré ») : l'origine de la plainte est ailleurs.

Au début de la fable, le recours à la justice a été présenté comme une « folle et détestable envie », une *passion*, véritable damnation terrestre des hommes par eux-mêmes. Le mécompte à l'origine du procès est un mécompte imaginaire, un sentiment d'être lésé sans origine, fruit de la jalousie des hommes² et, partant, de leur ingratitude envers leurs bienfaiteurs, sujet de plainte récurrent du fabuliste dans les *Fables*³. Ultime plainte de la fable, les deux saints, « ne recueillant que plainte et que murmure », vont trouver le solitaire et se plaignent aux bois (« Vont confier leur peine au silence des bois ») tels les amants d'une élégie.

On a lu dans cette fable une leçon janséniste, de philosophie païenne plutôt que d'édification chrétienne, un éloge de la retraite. Mais il faut prendre garde à cette concession du fabuliste :

¹ D'après la définition que Furetière donne de « Justice » : « L'une des quatre vertus Cardinales, qui se définit en Droit, Volonté ferme et constante de rendre à chacun ce qui lui appartient. »

² Voir Hélène Merlin-Kajman, « Être ou ne pas être jaloux : brefs aperçus littéraires sur la subjectivation par la jalousie », dans « Liens jaloux au XVII^e siècle », *Dix-septième siècle*, *op. cit.*, p. 305 à 321.

³ Par exemple, dans « La Forêt et le Bûcheron », XII, 16 v. 23-26 : « Qui ne se plaindrait là-dessus ! / Hélas ! j'ai beau crier et me rendre incommode : / L'ingratitude et les abus n'en seront pas moins à la mode ».

Ce n'est pas qu'un emploi ne doive être souffert.
Puisqu'on plaide, et qu'on meurt, et qu'on devient malade,
Il faut des médecins, il faut des avocats.
Ces secours, grâce à Dieu, ne nous manqueront pas ;
Les honneurs et le gain, tout me le persuade. (v. 53-57)

Ces vers suggèrent peut-être que la partition à opérer entre vie publique et vie loin des hommes est une « partition intérieure¹ » plutôt qu'un ermitage tel que celui du « Rat qui s'est retiré du monde » (VII, 3), qui choisit la solitude pour se tenir « loin du tracas » (v. 4) et refuse son secours à ceux « d'ici-bas » (v. 25). Le vers 54 (« Puisqu'on plaide, et qu'on meurt, et qu'on devient malade »), qui donne les trois causes suffisantes pour lesquelles les hommes doivent continuer d'exercer des charges publiques, se présente comme un raccourci saisissant de la condition humaine. Or, les fonctions publiques données en exemple sont autant de « secours » pour répondre à des sujets de plaintes.

Cependant, l'ordre d'énumération des maux peut surprendre : « mourir » vient avant « devenir malade ». En outre, le compte n'est pas juste dans le vers suivant (« Il faut des médecins, il faut des avocats ») puisque médecins et avocats sont supposés se charger des trois types de situation. La construction en chiasme rend à chacun son domaine d'action – le procès aux avocats, la maladie aux médecins – et attribue aux deux professions la prise en charge de la mort, évitée – ou provoquée – par les médecins, affaire de succession pour les avocats. Le fabuliste se montre, enfin, plutôt pessimiste à l'égard de la charité, puisque le désir d'exercer ces fonctions a pour origine « [l]es honneurs et le gain », c'est-à-dire l'ambition des hommes.

C'est l'un des fils que la plainte invite à suivre dans cette fable : celui d'une humanité jalouse, c'est-à-dire tout ensemble envieuse, ambitieuse et vaniteuse, dont les liens sont des liens de rivalité².

Lire ensemble la première fable et la dernière fable des *Fables* à la lumière des plaintes qui s'y font entendre a permis de mettre au jour un fil qui leur est commun, celui du secours. Dans « La Cigale et la Fourmi », le secours est refusé par la fourmi à sa « voisine » la cigale, justement du point de vue de la morale ésopique, peut-être pas ou pas tout à fait justement du point de vue des autres investissements que les propriétés littéraires de la fable autorisent. Dans « Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire », faire profession de secourir est une « charité » envisagée comme une voie vers le salut par les protagonistes et comme une manière possible

¹ Arnaud Welfringer, « Le Courage de l'équivoque. Politiques des *Fables* de La Fontaine », *op. cit.*, p. 478.

² Pour des distinctions plus précises entre ces différents termes, voir le chapitre suivant.

de contenter son ambition du point de vue du fabuliste. Il est impossible de répondre au mécontentement des malades et des plaideurs car leurs plaintes sont motivées par l'envie. Mais le fabuliste précise que « [p]uisqu'on plaide, et qu'on meurt, et qu'on devient malade », il n'est pas non plus possible de laisser sans réponse les souffrances des hommes face à l'appareil judiciaire, à la maladie et à la mort : il y aurait là une ligne éthique fixée *malgré tout* par la dernière fable des *Fables*.

Ces quelques observations permettent d'esquisser une première typologie des plaintes dans les *Fables* et du type de réception qu'elles programment. Nombre de plaintes y sont importunes et sanctionnées comme telles. Elles font signe vers les défauts que les *Fables* doivent corriger chez leur lecteur et n'invitent donc pas à la compassion. La tonalité des plaintes des malades et des plaideurs dans « Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire » est comique. On peut en dire autant de la prière de la cigale de « La Cigale et la Fourmi », quand elle est lue comme la plainte d'une fâcheuse au discours inopportunistement financier. D'autres plaintes, qui peuvent être les mêmes, font au contraire appel à la compassion, à l'attendrissement du lecteur : les différentes lectures de « La Cigale et la Fourmi » ont montré qu'une même plainte pouvait être jugée importune ou pitoyable. L'un ou l'autre jugement porté sur les plaintes des *Fables* met en jeu des définitions de style, de méthode, de rôle donné au lecteur, de la littérature et de sa critique.

La réception des plaintes passe, enfin, par l'implication manifeste du fabuliste dans ses *Fables*. Il peut s'agir d'une identification du poète aux animaux chanteurs, comme la cigale ou le rossignol Philomèle, mais aussi des marques d'intérêt récurrentes pris aux malheurs des personnages (le « pauvre Hospitalier »), y compris aux plus petits malheurs et aux malheurs des plus petits, quel que soit le sort final qui leur est réservé. Montrer qui peut être sujet d'une plainte, qui il est *possible* de plaindre ou qui il *faut* plaindre, même ponctuellement, sans qu'il soit possible d'en déduire tout à fait une morale, est peut-être l'enjeu d'une justice ou d'une réparation poétique des *Fables*.

Chapitre 11

Plaintes importunes : des plaintes « à rompre la tête »

Les plaintes jouent un rôle central dans l'ambition moraliste des *Fables* de peindre les défauts des hommes. À cet égard, la plainte de la cigale de « La Cigale et la Fourmi » est la conséquence de son imprévoyance : elle fait signe vers le défaut dont doit se prémunir le lecteur. Les plaintes des malades du « Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire » ne témoignent pas de leur malheur, mais de l'envie qu'ils se portent les uns aux autres. Elles sont donc sanctionnées par la fuite des deux « saints » venus faire œuvre de charité. Les plaintes abondent, dans les *Fables*, et ces plaintes sont le symptôme de l'ambition, de l'amour-propre, de la vanité, de l'envie et de la jalousie, qui apparaissent comme les biens les mieux partagés entre les hommes¹.

En termes de scène, on peut dire que les personnages des *Fables* se prennent pour des héros de tragédie alors qu'ils ne sont que les personnages d'une comédie, à l'issue de laquelle les prétentions de chacun à s'élever au-dessus de sa condition recevront quelque coup de bâton². Cet écart se traduit par l'emploi du style burlesque : une matrone se plaint en nouvelle Didon, un « sot » demande vengeance aux dieux de l'Olympe contre une puce, un âne sollicite incessamment le Destin³. Incapables de prendre leur propre mesure et, donc, de limiter leurs désirs, ceux qui se plaignent s'estiment désavantagés par rapport aux autres à qui ils se comparent, mésestimés par rapport à la valeur qu'ils s'attribuent eux-mêmes, lésés par la trahison d'une promesse qui ne leur a jamais été faite ou par le vol d'un bien qu'ils n'ont jamais possédé⁴. Ces plaintes renvoient aux prétentions des hommes dans les deux sens du terme : ce qu'ils estiment leur être dû et leur vanité.

¹ Les fables et vers suivants en donnent quelques exemples : « L'Homme et son image », I, 11, « Notre âme c'est cet Homme amoureux de lui-même », v. 24 ; « Le Bûcheron et Mercure », V, 1, « Tantôt je peins en un récit / La sottise vanité jointe avecque l'envie, / Deux pivots sur qui roule aujourd'hui notre vie », v. 18-20 ; « Le Berger et le Roi », X, 9, « Deux démons à leur gré partagent notre vie, / Et de son patrimoine ont chassé la raison. / Je ne vois point de cœur qui ne leur sacrifie. / Si vous me demandez leur état et leur nom, / J'appelle l'un Amour, et l'autre Ambition », v. 1-5 ; « Le Lion, le Singe et les Deux Ânes », XI, 5, « Amour-propre ; car c'est le père, / C'est l'auteur de tous les défauts / Que l'on remarque aux animaux », v. 10-12.

² Comme dans « L'Âne et le Petit Chien », IV, 5, et « L'Âne vêtu de la peau du Lion », V, 21.

³ « La Matrone d'Éphèse », XII, 26, « L'Homme et la Puce », VIII, 5, « L'Âne et ses Maîtres », VI, 11.

⁴ Voir « Les Deux Mulets », I, 4 : « Est-ce donc là, dit-il, ce qu'on m'avait promis ? », v. 13, et « Le Loup plaidant contre le Renard par-devant le Singe », II, 3 : « Car toi, Loup, tu te plains, quoiqu'on ne t'ait rien pris », v. 14.

Or, dans les *Fables*, le discours du moraliste s'appuie sur une multiplication très frappante des scènes de plaintes adressées par les personnages à des instances sommées d'y répondre. La majeure partie de ces plaintes sont des plaintes « frivoles », « insolentes », « importunes », qui « fatiguent »¹ ceux auprès de qui elles réclament, sont sanctionnées par le dénouement de la fable ou explicitement condamnées par le fabuliste lui-même. Elles sont reçues comme du « bruit », des « clameurs » « à rompre la tête »², par ceux à qui elles s'adressent, qui les rejettent ou s'empressent d'y répondre sur le mode de la faveur « cruelle »³ : que l'on pense à la « Queue du Serpent » à qui il est accordé de prendre la place de la « Tête », dans « La Tête et la Queue du Serpent » (VII, 16), et qui conduit l'animal à la mort.

Ce chapitre traitera de ces petites « comédies » de la plainte dans les *Fables*. Parler de « comédies » ne préjuge ni exactement de la justice des plaintes dont il va être question, ni de la gravité de leur dénouement du point de vue des personnages qui se plaignent. À l'horizon du « bon mot » de la fourmi se trouve, par exemple, la mort de la cigale. Ceux qui se plaignent croient à la légitimité de leurs plaintes. Cependant, ces plaintes ont en commun d'être présentées comme importunes par les *Fables* et traitées comme telles. Dans la logique du fonctionnement moral de l'apologue, le châtement de celui qui se plaint apparaît donc comme la punition bien méritée d'un vice. On peut donc parler de « comédies » au sens où ces plaintes ne sont pas programmées pour susciter l'attendrissement ou la commisération du lecteur. Elles apparaissent comme propres à faire sourire, parfois à faire naître un sentiment de scandale dont le fabuliste lui-même donne l'exemple.

Il y a, enfin, un parti pris dans la réunion de ces fables sous le signe d'une petite comédie des plaintes. Nous avons vu que la pitié éprouvée ou non pour la cigale de « La Cigale et la Fourmi » dépendait, pour une part, de traits « objectifs », textuels, pour une autre, des présupposés voire de l'expérience du lecteur, de la méthode du commentateur : il en va de même quand on postule, pour commencer, la dimension comique de certaines fables.

Prendre la plainte pour objet déplace le centre d'intérêt des vices au sens moral du terme aux vices des plaintes ou scènes de plaintes elles-mêmes, quasiment au sens de « vices de forme » ou de « vices de procédure » dans un cadre judiciaire. En effet, dans leurs échecs et leurs réussites aux conséquences catastrophiques, ces plaintes dessinent en creux les conditions

¹ Voir « La Lionne et l'Ourse », X, 12, « L'Araignée et l'Hirondelle », X, 6, « L'Homme et la Puce », VIII, 5, et « L'Âne et ses Maîtres », VI, 11.

² Voir « La Jeune Veuve », VI, 21, « La Matrone d'Éphèse », XII, 26, « Le Cochon, la Chèvre et le Mouton », VIII, 12, « Les Grenouilles qui demandent un Roi », III, 4, et « L'Âne et ses Maîtres », VI, 11.

³ « La Tête et la Queue du Serpent », VII, 16 : « Le Ciel eut pour ces vœux une bonté cruelle », v. 28.

de recevabilité de la plainte dans les *Fables*. Ce chapitre s'appliquera donc à établir l'inventaire le plus complet possible des obstacles, indissociablement esthétiques et éthiques, opposés par ces plaintes à l'empathie de ceux à qui elles s'adressent, et, par leur biais, au lecteur des *Fables*. Il s'agira, en somme, de se demander pourquoi, dans le cas de ces plaintes, aucune réparation ne semble attendue de la part de la littérature.

Il faut, enfin, préciser que parler de « plainte » et de « scène de plainte » n'inscrit pas *a priori* notre réflexion dans un cadre proprement judiciaire, si tant est que l'on puisse parler de « proprement judiciaire » quand on a pour objet des apologues poétiques. Certes, les personnages qui se plaignent dénoncent tous ce qui leur apparaît comme une injustice, protestent contre un tort dont ils seraient les victimes. Le corpus de ce chapitre exclut pourtant les nombreuses fables des *Fables* qui ont recours au vocabulaire et aux catégories de la justice comme institution. On se gardera donc de trancher sur le genre de scène que mettent en place les plaintes importunes des *Fables* ou de présupposer qu'elles ont quelque chose à dire de la justice, dans et hors des *Fables*. Ce que l'on peut dire pour commencer, c'est que les fables dont il s'agit mettent en scène des plaintes, que les personnages qui se plaignent font en général appel à une instance tierce et que tous réclament dans tous les sens du terme : celui d'un appel au secours, d'une protestation et d'une requête. Le verbe « réclamer » est dérivé de « clameur », qui désigne un « grand cri ». On retrouve ainsi l'articulation problématique au cœur de la plainte entre l'émotion dont elle témoignerait « sincèrement » et les modalités de sa réception.

La fable « L'Âne et ses Maîtres » (VI, 11) permettra de décrire une scène de plainte récurrente dans les *Fables* et de définir le corpus de ce chapitre. L'étude de trois séries de fables viendra ensuite illustrer trois caractéristiques des plaintes importunes dans les *Fables* : elles sont de « vains discours¹ », elles témoignent d'un lien fondé sur la jalousie entre les personnages et elles refusent toute mesure.

¹ « Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat », XII, 15, v. 84 : « Et perdre en vains discours cet utile moment ».

11.1– « L'Âne et ses Maîtres » : une fable de l'importunité des plaintes

Une fable place au cœur de son récit et de sa morale les plaintes importunes d'un mécontent et les réponses que les instances qu'il sollicite y apportent. Il s'agit de « L'Âne et ses Maîtres » :

L'ÂNE ET SES MAÎTRES

L'Âne d'un Jardinier se plaignait au Destin
De ce qu'on le faisait lever devant l'aurore.
Les Coqs, lui disait-il, ont beau chanter matin ;
Je suis plus matineux encore.
5 Et pourquoi ? Pour porter des herbes au marché.
Belle nécessité d'interrompre mon somme !
Le Sort de sa plainte touché
Lui donne un autre Maître ; et l'Animal de somme
Passe du Jardinier aux mains d'un Corroyeur.
10 La pesanteur des peaux, et leur mauvaise odeur
Eurent bientôt choqué l'impertinente Bête.
J'ai regret, disait-il, à mon premier Seigneur.
Encor quand il tournait la tête,
J'attrapais, s'il m'en souvient bien,
15 Quelque morceau de chou qui ne me coûtait rien.
Mais ici point d'aubaine ; ou si j'en ai quelqu'une
C'est de coups. Il obtint changement de fortune,
Et sur l'état d'un Charbonnier
Il fut couché tout le dernier.
20 Autre plainte. Quoi donc, dit le Sort en colère,
Ce Baudet-ci m'occupe autant
Que cent Monarques pourraient faire.
Croit-il être le seul qui ne soit pas content ?
N'ai-je en l'esprit que son affaire ?
25 Le Sort avait raison ; tous gens sont ainsi faits :
Notre condition jamais ne nous contente :
La pire est toujours la présente.
Nous fatiguons le Ciel à force de placets.
Qu'à chacun Jupiter accorde sa requête,
30 Nous lui romprons encor la tête.

Un âne se plaint au Destin de sa condition auprès d'un jardinier et obtient d'en changer. Mécontent de son nouveau maître, qui lui fait regretter ce qu'il considère à présent comme les

avantages du premier, il se plaint de nouveau et obtient gain de cause. Nouveau maître, nouvelle plainte. Le Sort, autre nom du Destin, n'accède pas à cette troisième requête et se met en colère : l'âne a passé la mesure par la multiplication de ses plaintes. Le fabuliste reprend à son compte la colère du Sort pour énoncer la morale de la fable : l'âne est l'allégorie des hommes, dans lesquels le fabuliste s'inclut pour affirmer que leur insatisfaction est absolue (« Notre condition jamais ne nous contente »). Cette loi est prouvée par la multiplication de leurs « placets », clameur importune propre à « rompr[e] la tête » : la fable s'achève sur une plainte contre les plaintes.

Une comparaison de cette fable avec la fable ésoopique « L'Âne et le Jardinier » permet d'attirer l'attention sur le choix de La Fontaine de faire de la morale de sa fable une morale de l'importunité des plaintes des hommes :

L'Âne et le Jardinier

Un âne ayant pour maître un jardinier recevait peu à manger, mais beaucoup de mauvais traitements : il pria Zeus de le délivrer du jardinier pour le mettre entre les mains d'un autre maître. Zeus envoya donc Hermès avec ordre de le vendre à un potier. Mais l'âne fut de nouveau contrarié, car on l'obligeait à porter des charges bien plus lourdes ; il invoqua alors Zeus, qui à la fin s'arrangea pour qu'il fût vendu à un tanneur. Lorsqu'il vit quelle était l'activité de son maître, l'âne s'écria : « Ma foi, il eût été préférable de rester chez mes anciens maîtres à supporter des charges et la faim, plutôt que d'être ici : si je meurs, je ne recevrai même pas de sépulture ! »

La fable montre que c'est en découvrant leurs nouveaux maîtres que les serviteurs regrettent le plus les anciens¹.

L'âne de la fable ésoopique est maltraité par son premier maître, le jardinier. Le deuxième maître que Zeus lui accorde lui fait « porter des charges bien plus lourdes » : nouvelle prière à Zeus, nouveau changement de maître. Au service d'un tanneur, l'âne comprend qu'il risque cette fois littéralement sa peau. Il tire alors lui-même leçon de la comparaison entre son dernier maître et les deux premiers, dans une plainte qui évoque avec regret la perspective de sa mort (« si je meurs, je ne recevrai même pas de sépulture ! »).

Le récit de « L'Âne et le Jardinier » met l'accent sur les trois emplois occupés par l'âne et non sur la forme de ses prières à Zeus et des réponses de celui-ci. Les prières de l'âne sont légitimées par les circonstances que décrit le récit (« peu à manger, mais beaucoup de mauvais

¹ Ésope, *Fables*, *op. cit.*, p. 240.

traitements », « des charges bien plus lourdes ») et, quand on l'entend se plaindre, c'est pour regretter d'avoir obtenu gain de cause, et non pour réclamer davantage. Ainsi, la morale ésopique ne jette pas explicitement le blâme sur l'incapacité de l'âne à se contenter. En outre, on peut être frappé par le fait qu'elle est une morale des serviteurs et des maîtres (« c'est en découvrant leurs nouveaux maîtres que les serviteurs regrettent le plus les anciens »). Du point de vue de la pragmatique de la plainte, qui nous intéresse ici, on retiendra que la plainte en appelle à une modification de la situation présente et qu'à ce titre, elle fait courir le *risque* de tomber d'un mal dans un pire.

En comparaison, la place et le traitement accordés aux plaintes de l'âne de la fable de La Fontaine déborde largement sa morale du mécontentement des hommes. Cette morale repose sur la capacité de la fable à faire résonner les plaintes importunes de l'âne, donc à attirer l'attention sur les plaintes elles-mêmes, ainsi que sur leur instance de réception.

L'âne orateur

Dans les premiers vers de « L'Âne et ses Maîtres », le fabuliste fait surgir une scène de plainte dont il fait la scène de la fable qui commence :

L'Âne d'un Jardinier se plaignait au Destin
De ce qu'on le faisait lever devant l'aurore. (v. 1-2)

Par deux fois, le Destin – ou le « Sort » – accorde un « autre Maître » (v. 8) à l'âne, « changement de fortune » (v. 17) auquel ses plaintes en appellent. La troisième fois, le Sort se met en colère, ce dont on peut inférer qu'il n'accèdera pas à la demande contenue dans la plainte.

Pourquoi le Sort est-il « touché » (v. 7) par la première plainte de l'âne, accède-t-il à la deuxième et s'empporte-t-il contre la troisième ? Du point de vue du fonctionnement moral de la fable, cet enchaînement illustre le mécontentement inconditionnel des hommes, leçon explicitement donnée par le fabuliste à sa fable (« Notre condition jamais ne nous contente : / La pire est toujours la présente », v. 26-27). Du point de vue de la plainte, cette question a une vertu heuristique : elle permet de s'étonner des trois derniers vers de la fable, qui apparaissent comme un prolongement de la morale insistant sur l'importunité des plaintes de l'âne et, à travers lui, d'un « nous » de l'humanité :

Nous fatiguons le Ciel à force de placets.
Qu'à chacun Jupiter accorde sa requête,
Nous lui romprons encor la tête. (v. 28-30)

À ce titre, on peut se demander si le lecteur a été mis dans la position du Sort, « touché » puis lassé par les plaintes de l'âne, ou s'il a, dès le début de la fable, été le spectateur d'une « comédie » discrètement burlesque.

Les plaintes de l'âne souffrent du défaut de dignité de celui qui se plaint. Le choix de l'âne comme figure allégorique est, en effet, d'emblée porteur d'un jugement sur ses plaintes. Dans le bestiaire des *Fables*, l'âne est associé à la servitude, à la bêtise, et à une « signature sonore » particulièrement bruyante et discordante, qui devient la traduction d'un trait moral : la vanité.

Dans « L'Âne et ses Maîtres », l'âne est d'emblée « Âne d'un Jardinier » : il appartient à un maître. « Animal de somme » (v. 8), il est celui qui porte des charges pour un autre¹. La servitude est la « condition » depuis laquelle réclame l'âne ésopeque comme celui de La Fontaine, sans demander à en sortir. Traditionnellement, l'âne est associé à la stupidité. Dans son sens figuré, Furetière le définit, par exemple, comme « un homme ignorant, grossier, stupide ». Les ânes des *Fables* sont tributaires de cette première transposition du monde animal au monde humain, qu'elles exploitent à plusieurs reprises en faisant de l'âne un symbole d'indignité, et l'animal le plus éloigné de l'éloquence humaine². L'entêtement qui est attribué à l'âne, enfin, sert la mécanique comique des plaintes dans « L'Âne et ses Maîtres ». Ces caractéristiques ne disposent donc pas favorablement le lecteur à l'égard de ses plaintes.

En outre, l'âne fait partie des animaux des *Fables* au « langage » animal très caractérisé³ : il braie. L'âne produit un cri tonitruant et discordant que les *Fables* mettent

¹ Par exemple, dans « Les Deux Mulets », I, 4, « L'Âne chargé d'éponges et l'Âne chargé de sel », II, 10, et « L'Âne portant des reliques », V, 14. Les ânes des *Fables* ont des « maîtres ». À cet égard, il faut prendre avec précaution l'interprétation qui peut être faite de la morale prise en charge par l'âne dans « Le Vieillard et l'Âne », VI, 8, fable qui précède de peu « L'Âne et ses Maîtres » : « Notre ennemi c'est notre maître », v. 15. Jean-Pierre Collinet y voit une « revendication d'indépendance » et une manifestation de l'« irrespect frondeur » de La Fontaine (*OC*, p. 1151), mais la morale est prise en charge par un âne, qui ne désobéit à son maître que pour paître et passera bientôt à l'ennemi, c'est-à-dire à un autre maître.

² Par exemple, dans « Le Charlatan », VI, 19, ce qui doit donner la preuve la plus éclatante des talents du charlatan est qu'il rendra éloquent un âne : « Oui, Messieurs, un Lourdaud ; un Animal, un Âne : / Que l'on amène un Âne, un Âne renforcé, / Je le rendrai maître passé », v. 11-13. Dans « Le Lion devenu vieux » (III, 14), seule l'arrivée de l'âne, suprême indignité, parvient à arracher une plainte au lion qui agonise.

³ Ce n'est pas le cas de tous les animaux des *Fables* : certains parlent le langage des hommes sans que le fabuliste spécifie qu'il s'agit en même temps d'un langage animal. Pour un autre langage très caractérisé, nous avons vu le chant mélodieux du rossignol.

régulièrement en scène à des fins comiques¹. Le lecteur peut avoir en mémoire de telles fables en lisant « L'Âne et ses Maîtres ». Appliqué aux hommes, le braire désigne « des cris importuns et excessifs des hommes, et surtout de ceux qui ont la voix fort désagréable² » : c'est ce jugement très dépréciatif que remettent en cause les ânes du « Lion, le Singe et les Deux Ânes » (XI, 5) : ils rendent le sens littéral de « braire » introuvable, puisque les ânes eux-mêmes refusent que leur « rire » et leurs « discours » soient qualifiés de « braire » par les hommes³. Ainsi, le terme « braire » implique un jugement de la part d'une instance qui juge « importun et excessif » le cri qui monte vers elle : risque que court toujours la plainte, comme nous l'avons vu.

Que les *Fables* mettent en scène des protagonistes animaux participe d'un jugement sur les plaintes qui s'y font entendre. Tous ne se plaignent pas, en effet, en chantant aussi mélodieusement que le rossignol Philomèle, tant s'en faut – quoique, précisément, les ânes du « Lion, le Singe et les Deux Ânes » n'hésitent pas à lui disputer la palme de l'éloquence. Les plaintes de la mouche du « Coche et la Mouche » (VII, 8) sont un « bourdonnement », celles de la lionne de « La Lionne et l'Ourse » un « rugissement », les petits du hibou dans « L'Aigle et le Hibou » (V, 18) ont une « voix de Mégère », et le paon du « Paon se plaignant à Junon » (II, 17) se plaint précisément de sa voix discordante, qu'il compare à celle du rossignol⁴. Les cris de terreur du cochon du « Cochon, la Chèvre et le Mouton » (VIII, 12) sont enfin l'exemple même, dans les *Fables*, d'une « clameur à rendre les gens sourds » (v. 9). D'un point de vue rhétorique, les plaintes de l'âne ont tout pour déplaire et donc pour manquer leur but, ce qui est lié aussi bien à l'indignité de l'orateur qu'à sa voix.

Enfin, que l'âne ait le volume sonore d'une fanfare alors qu'il n'est qu'un âne produit une discordance caractéristique d'un trait moral : la vanité. L'âne s'estime plus qu'il n'est et fanfaronne. C'est le cas de l'âne du « Lion et l'Âne chassant » (II, 19) qui, après avoir fait « office de Cor », se donne « tout l'honneur de la chasse », ou de « L'Âne vêtu de la peau du lion » (V, 21), animal vil qui s'attribue le mérite qui revient à la peau du lion. La morale de cette dernière fable, qui vise « Force gens [qui] font du bruit en France » convient très littéralement à la première : le cri de l'âne traduit sa vision déformée de lui-même : il fait, en somme, *beaucoup de bruit pour rien*.

¹ Dans « Le Lion s'en allant en guerre », V, 19, l'âne « lourd », c'est-à-dire idiot, sert de « trompette ». Dans « Le Lion et l'Âne chassant », II, 19, « l'Âne à la voix de stentor » « [fait] office de Cor ».

² D'après la définition que Furetière donne de « braire ».

³ « Il abuse encore d'un mot, / Et traite notre rire, et nos discours de braire », v. 43.

⁴ Voir ci-après.

Le choix d'un âne qui se plaint permet donc de commencer à parcourir le spectre sonore de la plainte depuis son côté le plus discordant, le plus désagréable et le plus démesuré par rapport à sa source.

Les plaintes de l'âne sont prises dans un dispositif éloquent : elles visent à persuader le Destin de l'exaucer. On peut donc leur appliquer une lecture rhétorique, en distinguant entre la rhétorique de l'âne et celle de la fable : le fabuliste laisse paraître son jugement sur les plaintes de l'âne, qui doivent apparaître au lecteur comme importunes.

L'âne d'un jardinier se plaint au Destin : le face-à-face légèrement burlesque qui se met en place dès le premier vers traduit l'importance que l'âne se donne, ainsi qu'à sa plainte. Il n'hésite pas à solliciter le Destin pour le faire statuer sur son « affaire ». Celle-ci est décrite une première fois par le récit : l'âne se plaint que son maître (« on ») le fasse se lever trop tôt (« devant l'aurore »). Est-ce au Destin que l'on adresse semblable plainte ? Il semble que oui, puisque ce dernier va y répondre. La fable donne ensuite directement à entendre le discours de l'âne :

Les Coqs, lui disait-il, ont beau chanter matin ;

Je suis plus matineux encore.

Et pourquoi ? Pour porter des herbes au marché.

Belle nécessité d'interrompre mon somme ! (v. 3-6)

Pour montrer l'injustice dont il est la victime, l'âne s'appuie sur une comparaison à échelle d'âne, qui dit un comble : il se lève avant les coqs, c'est-à-dire les premiers levés. Le polyptote de « matin » et « matineux », la locution verbale « avoir beau » et les adverbes « plus...encore » mettent en place une rivalité négative entre l'âne et les coqs, en défaveur du premier. La question oratoire « Et pourquoi ? » vise à susciter l'indignation du destinataire en privant la situation qui vient d'être décrite de finalité. La réponse qu'y apporte l'âne lui-même (« Pour porter des herbes au marché ») doit ainsi apparaître comme une absence de réponse : en ne précisant pas qu'il s'agit de vendre les herbes, l'âne rend absurde la situation dont il se plaint. À propos de la forme du réquisitoire, Roger Grenier précise ainsi que « [p]our pouvoir réclamer la justice, il faut se refuser à comprendre, et le réquisitoire pousse souvent l'incompréhension jusqu'à la mauvaise foi.¹ » On peut lire la « mauvaise foi » de l'âne comme une stratégie rhétorique, mais aussi comme le symptôme de son point de vue très restreint d'âne : du point

¹ Roger Grenier, *Le rôle d'Accusé*, Paris, Gallimard, 1949, p. 44-45.

de vue du lecteur, « porter des herbes au marché » est effectivement la tâche attendue d'un âne de jardinier. En outre, la mention des « herbes » souligne le peu de poids dont l'âne est chargé. Dans le récit de Lucien, qui fournit l'un des modèles de la fable, l'âne décrivait une « condition assez douce » chez le jardinier¹.

L'âne de La Fontaine conclut cette première plainte par un trait d'ironie (« Belle nécessité »), « l'Animal de somme » se plaignant que son « somme » soit interrompu : l'antanaclase révèle qu'il s'agit là de la plainte d'un paresseux. Du point de vue du Sort, cette plainte est pourtant une réussite rhétorique : celui-ci est « touché » et accorde un nouveau maître à l'âne, à quoi l'on vérifie que la plainte « réclame » au sens où elle « *proteste* contre » et au sens où elle *demande* « avec insistance comme dû, comme juste »².

La fable décrit ensuite le nouvel emploi de l'âne, chez un corroyeur. La charge de l'âne est à présent plus lourde, l'odeur des peaux est celle de la mort : l'âne ésopique l'identifiait comme telle, mais pas l'âne des *Fables*. Cette fois, un discrédit pèse sur la plainte de l'âne avant qu'elle ne soit donnée à entendre : le fabuliste qualifie l'animal d'« impertinente bête », « bientôt » – c'est-à-dire (trop) rapidement – « choqué[e] » par son nouvel emploi. Sa plainte sera la plainte d'un sot et peut-être aussi d'un *délicat* : c'est ce que peut suggérer l'association du verbe « choquer » et du féminin « l'impertinente Bête », la délicatesse étant une qualité réputée féminin – et donc potentiellement associée à une forme de mollesse³. Ce préambule n'invite donc pas à être touché par les plaintes de l'âne et à compatir à son sort.

La fable fait alors de nouveau entendre la plainte de l'âne, qui change de ton :

J'ai regret, disait-il, à mon premier Seigneur.
Encor quand il tournait la tête,
J'attrapais, s'il m'en souvient bien,
Quelque morceau de chou qui ne me coûtait rien.
Mais ici, point d'aubaine ; ou si j'en ai quelqu'une
C'est de coups. [...] (v. 12-17)

Cette fois, l'âne ne compare plus son sort avec celui d'autrui, comme il se comparait aux coqs, mais avec sa situation précédente : il regrette son premier maître, auquel il prête une allégeance

¹ Note de Collinet : *L'Âne, Œuvres*, t. II, p. 81. OC, p. 1153.

² Définition de « réclamer » dans le *Trésor de la langue française*.

³ Furetière illustre le mot « délicatesse » par cet exemple : « La délicatesse de l'éducation rend les gens efféminés. » Le *Dictionnaire de l'Académie* lui donne « mollesse » comme équivalent possible.

burlesque (« Seigneur ») en le grandissant rétrospectivement. La plainte vise alors moins à susciter l'indignation que l'attendrissement, en esquissant une petite élégie à échelle d'âne : l'âne se souvient et regrette ce qui a été perdu. Il anime un petit tableau les mettant en scène, lui et son maître, pour concéder à sa première situation l'avantage sur la présente. Ce sur quoi porte le regret, cependant, ce sont les petits larcins d'un serviteur. La dernière phrase, qui substitue ironiquement et pathétiquement l'« aubaine » de chou en « aubaine » de « coups », est une mise en accusation du nouveau maître. Elle décrit un état qui ressemble à la première situation de l'âne ésope chez le jardinier, mais sans la dimension tragique de son emploi chez le tanneur. Cette fois, le récit ne dit pas que le Sort est « touché », mais la plainte s'avère efficace puisque l'âne obtient sans délai de changer de maître, dans l'espace même du vers où s'achève sa plainte (« C'est de coups. Il obtint changement de fortune »).

La description succincte du dernier emploi de l'âne, chez le charbonnier, se présente comme une inversion comique de ce dont il se plaignait chez le jardinier, puisqu'il se couche désormais le dernier : il y a là un procédé de comédie. La troisième plainte n'est pas donnée à entendre. Sa forme, une phrase brève et nominale (« Autre plainte ») sans sujet explicite, en fait une plainte sans épaisseur et sans aucun *pathos*. Le fabuliste lui-même semble las de rapporter les plaintes de l'âne et traduit ainsi la lassitude du Sort.

Ce qui compte, ce n'est plus ce que disent les plaintes et comment elles le disent, mais le fait que l'âne se plaint *encore*, ce qui invite à se tourner vers l'instance – ou les instances – de réception des plaintes de l'âne.

Le risque de la plainte

La fable « L'Âne et ses Maîtres » est saturée de figures allégoriques qui représentent autant d'instances auxquelles les personnages des *Fables* adressent leurs plaintes. Les plaintes de l'âne s'adressent au « Destin » et au « Sort », repris à la fin de la fable par les termes « le Ciel » puis « Jupiter ».

Dans les *Fables*, ces noms désignent « la loi par le Ciel établie », « hasard » ou « Fortune », principes tantôt associés, tantôt opposés à la « Providence », « toutes choses très incertaines » qui ont en commun de « régler les Affaires du monde » et d'être indéchiffrables par les hommes¹. Jupiter, souverain des dieux de l'Olympe, est régulièrement associé à un

¹ Voir, par exemple : « La Souris métamorphosée en Fille », IX, 7, « L'Astrologue qui se laisse tomber dans un puits », II, 13, « L'Ingratitude et l'Injustice des Hommes envers la Fortune », VII, 8, « Jupiter et le Métayer », VI, 4, « L'Horoscope », VIII, 16.

principe de justice : il est celui vers qui montent « les plaintes de tous les mortels¹ », comme nous l'avons vu dans « L'Aigle et l'Escarbot ». Les plaintes de l'âne s'adressent donc à des puissances imprévisibles et souveraines.

Les derniers vers de la fable permettent, en effet, de spécifier le genre de scène dont il s'agit. Les plaintes de l'âne y sont désignées comme autant de « placets », qui sont des « requête[s] », comme le précise le vers suivant. Le placet est une demande, de justice ou de faveur, que l'on adresse à une puissance, exemplairement au roi ou à des juges. À ce titre, on se rappelle les placets de Pellisson courant le risque de « fatiguer » le roi. Dans « L'Âne et ses Maîtres », c'est effectivement la colère du Sort, passion proprement *souveraine* – qui caractérise les dieux, le Ciel, le prince, dans les *Fables*² – qui met fin aux plaintes de l'âne, et donc au récit.

Cette colère est une colère juste du point de vue de la morale de la fable. Le fabuliste la reprend à son compte (« Le Sort avait raison ») pour faire de l'âne une allégorie de « tous gens » occupés à réclamer inlassablement. On peut cependant questionner le type de réponse que les plaintes de l'âne ont suscité. L'âne se plaint d'abord de se lever trop tôt : la fable ne dit pas s'il en est autrement chez son deuxième maître, le corroyeur. Ce qui est sûr, c'est que sa situation y est pire que la première. Son dernier emploi apparaît comme une bonne leçon : il n'aimait pas se lever le premier ? Il se couchera le dernier. Ironie du Sort, si l'on peut dire, qui contribue à faire de l'âne un importun qui se plaint d'une chose puis de son contraire. Il y a là, de nouveau, une logique de comédie : le troisième maître sera, naturellement, le pire. En s'écartant un instant de la logique strictement fonctionnelle, par rapport à la morale de la fable, des réponses du Sort aux vœux de l'âne, il paraît difficile de les juger satisfaisantes : à ce titre, chaque nouvelle situation accordée à l'âne rappelle le risque auquel expose toute plainte, qui réclame un changement de l'état présent.

La fable « Les Grenouilles qui demandent un Roi » (III, 4) confirme ces deux dimensions de l'importunité de la plainte – ou du risque que la plainte court d'être importune : l'une, du côté de celui qui se plaint, l'autre, du côté de l'instance qui reçoit les plaintes.

On se rappelle la fable dans laquelle le peuple des grenouilles, lassé par le régime démocratique, demande et obtient de Jupiter qu'il leur envoie un roi. La lassitude initiale des

¹ Hervé Duverger, « La Fable et les fables chez La Fontaine », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°20, 2009, p. 57.

² Voir, par exemple : « Le Loup et l'Agneau », I, 10, « Le Paon se plaignant à Junon », II, 17, « Les Obsèques de la Lionne », VIII, 14, « Jupiter et les Tonnerres », VIII, 20, « Le Statuaire et la Statue de Jupiter », IX, 6, « Le Paysan du Danube », XI, 7, « L'Aigle et la Pie », XII, 11.

grenouilles ne reçoit pas d'explication politique de la part du fabuliste : elle s'apparente donc à un simple ennui, voire à une forme de caprice. En outre, les plaintes des grenouilles sont d'emblée décrites comme importunes :

Par leurs clameurs firent tant
Que Jupin les soumit au pouvoir monarchique. (v. 3-4)

Les plaintes sont des « clameurs » qui font *céder* Jupiter. Il répond donc apparemment favorablement à la requête – si ce n'est que sa réponse paraît aussi énigmatique que peu satisfaisante. En guise de roi, en effet, Jupiter envoie aux grenouilles un soliveau, c'est-à-dire un bout de bois. D'abord impressionnées par le bruit que fait le soliveau en tombant du ciel, les grenouilles s'accoutument bientôt et, mal satisfaites de ce roi immobile et muet, réclament de nouveau auprès de Jupiter.

Nouvelle plainte importune : Jupiter en a « la cervelle rompue » (v. 24). Pour la sanctionner, il envoie aux grenouilles une grue, qui se livre parmi elles à un massacre. Comme dans « L'Âne et ses Maîtres », les grenouilles se plaignent une troisième fois (« Et Grenouilles de se plaindre », v. 29), c'est-à-dire une fois de trop, et sont alors punies : Jupiter leur oppose une fin de non-recevoir et se met en colère. Il dévoile alors, derrière les « clameurs » des grenouilles, le langage du désir insatiable qui caractérise les personnages des *Fables*, et d'un désir qui prétend, de surcroît, « astreindre » le monarque des dieux lui-même (« Et Jupin de leur dire : Eh quoi ! votre désir / À ses lois croit-il nous astreindre ? », v. 30-31).

Il ne s'agit pas ici de trancher sur les interprétations politiques qui ont été données de cette fable, qui ont généralement pour objet la figure du peuple, représentée par les grenouilles¹. Comme dans « L'Âne et ses Maîtres », les plaintes des grenouilles sont autant de placets qui finissent par impatienter le souverain à qui elles s'adressent. Les grenouilles prennent un risque en se plaignant, confirmé par l'arrivée de la grue et par les dernières phrases que leur adresse Jupiter (« De celui-ci contentez-vous, / De peur d'en rencontrer un pire », v. 36-37). Toutefois, les réponses de Jupiter elles-mêmes peuvent difficilement être considérées comme

¹ Dans *Philosophies de la fable*, Jean-Charles Darmon donne « Les Membres et l'Estomac » et « Les Grenouilles qui demandent un Roi » comme exemples de fables « où les discours légitimant l'ordre juridico-politique sont en jeu » et qui ont, par conséquent, fait l'objet d'un grand nombre de « réinterprétations » et de « recontextualisations ». À propos des « Grenouilles qui demandent un Roi », il affirme, plus spécifiquement : « une étude de la réception des "Grenouilles qui demandent un Roi" montrerait à quel point une telle fable put étayer des argumentations politiques fort diverses selon les contextes et les points de vue adoptés sur la résignation du peuple. Éloge de l'ordre établi ou remontrance virtuelle quant aux limites de la légitimité ? » – une note de bas de page donne plusieurs exemples de ces interprétations politiques de la fable à travers le temps. *Op. cit.*, p. 262-263.

satisfaisantes, et ce, dès la première plainte, même à se rappeler la morale de « L'Âne et ses Maîtres » qui affirme que les hommes sont impossibles à contenter.

Ainsi, ces deux fables, qui font de l'importunité un trait définitoire de la plainte, situent cette importunité en plusieurs lieux. La vanité de l'âne fait qu'il n'hésite pas à recourir au Destin et qu'il multiplie les plaintes, réclamant « autant / que cent Monarques pourraient faire ». Sa foi dans la légitimité de ses plaintes, que révèle son indignation, traduit une perspective d'âne. Mais si les défauts de celui qui l'énonce font que la plainte s'accompagne d'un risque, en l'occurrence celui de tomber d'un mal dans un autre, voire dans un pire, comme c'est le cas pour les grenouilles, ce risque se situe aussi du côté de l'instance qui reçoit les plaintes. L'irrecevabilité de la plainte pourrait alors faire signe vers une impatience, voire une indifférence du pouvoir, constituant ainsi l'une des dimensions politiques de l'exemplarité des plaintes dans les *Fables*.

Corpus des plaintes importunes

En partant du verbe « se plaindre » et des termes qui en deviennent les quasi-synonymes dans « L'Âne et ses Maîtres », on peut faire un relevé lexical de la plainte importune qui permet de délimiter le corpus de ce chapitre. Ce relevé contribuera, en outre, à établir dès à présent certaines caractéristiques de la fable.

Le premier vers du « Paon se plaignant à Junon » (II, 17) (« Le Paon se plaignait à Junon »), dont seuls les protagonistes diffèrent d'avec ceux du premier vers de « L'Âne et ses Maîtres », met en place une scène récurrente des *Fables* : un personnage se plaint auprès d'une puissance souveraine. Comme le paon et l'âne, nombre de personnages des *Fables* « se plaignent » aux dieux ou au Ciel. Dans « La Tête et la Queue du Serpent » (VII, 16), « La Queue au Ciel se plaignit » (v. 10), dans « L'Araignée et l'Hirondelle » (X, 6), l'araignée « [s]e plaignait » (v. 12) à Jupiter, dans « Le Bûcheron et Mercure » (V, 1), la « plainte » (v. 43) du bûcheron, adressée à Jupiter, est « de l'Olympe entendue » (v. 43). « La Besace » (I, 7) mentionne une plainte non actualisée, celle de l'ours, appelé ainsi que les autres espèces à « comparaître » devant Jupiter (« L'ours venant là-dessus, on crut qu'il s'allait plaindre », v. 14). Dans « Les Grenouilles qui demandent un Roi » (III, 4), la construction infinitive « Et grenouilles de se plaindre » (v. 29) est une demande adressée à Jupin. Cas particulier d'une plainte à une figure

allégorique qui n'appartient pas à l'Olympe : dans « La Mort et le Mourant » (VIII, 1), le vieillard se plaint à la Mort elle-même.

Dans les *Fables*, on se plaint aussi à des hommes et à des animaux. « La Querelle des Chiens et des Chats, et celle des Chats et des Souris » (XII, 8) emprunte aux catégories de la justice. Les chats « se plain[ent] » (v. 27) d'un « on » qui désigne le maître de maison, qui a déjà produit « cent arrêts » (v. 11) pour « régl[er] » (v. 13) la conduite des parties en conflit. La plainte du bûcheron du « Bûcheron et Mercure » (V, 1) est résolue selon la justice, pour mieux dénoncer les plaintes sans fondement des autres bûcherons.

Nous relèverons à présent les termes qui, dans le voisinage de ces occurrences, caractérisent ou désignent les plaintes¹. Ce relevé permettra de préciser leur pragmatique et les modalités de leur réception.

Dans « L'Âne et ses Maîtres », la plainte se présente comme l'expression d'un regret : elle fait signe vers une perte (« J'ai *regret*, disait-il, à mon premier seigneur », v. 12). C'est également la forme que prend la plainte du mourant de « La Mort et le Mourant » (VIII, 1) (« Tu *regrettes* des biens qui ne te touchent plus », v. 44), jusqu'à en constituer la morale : « Le plus semblable aux morts meurt le plus à *regret* », (v. 60). Dans « La Chauve-souris, le Buisson et le Canard » (XII, 7), le fait de ne pas exprimer de regret (« Notre trio poussa maint *regret* inutile ; / Ou plutôt il n'en poussa point », v. 14-15), c'est-à-dire de ne pas se plaindre, est une leçon de commerce. On a vu que les « *regrets* à percer tous les cœurs » (v. 34) de la matrone d'Éphèse couraient le risque d'être jugés excessifs : le « regret » ne désigne pas seulement l'affliction, mais aussi son témoignage extérieur : une plainte.

Dans « L'Âne et ses Maîtres », les plaintes sont des « placets » (v. 28) et adressent une « requête » (v. 29). La plainte de la « Queue du Serpent » contient également une « requête » (« Enfin voilà ma *requête* », v. 22), ressaisie dans la suite de la fable par les termes « vœux » (« Le Ciel eut pour ces *vœux* une bonté cruelle », v. 28) et « souhaits » (« Il devrait être sourd aux aveugles *souhaits* », v. 30). L'homme de « L'Homme et la Puce » (VIII, 5), en demandant vengeance à Jupiter contre les puces, « fatigu[e] » les dieux par des « vœux importuns » (v. 1). La plainte *réclame*. Aussi plusieurs fables rappellent-elles qu'elle est un discours, qui vise à persuader. Dans « L'Araignée et l'Hirondelle », la plainte de l'araignée est qualifiée de « *discours* insolent » (v. 11) par le fabuliste. Dans « Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le

¹ Dans le relevé qui suit, tous les soulignements sont les nôtres.

Solitaire », les plaintes des plaideurs sont des « *discours* » qui « rebut[ent] l'Appointeur » (v. 29).

Le caractère pressant de la demande apparaît clairement dans les termes « supplier », « implorer » et « prier / prières ». Le hibou de « L'Aigle et le Hibou » « se plaint, et les dieux sont par lui *supplés* » (v. 34). La fourmi de « La Cigale et la Fourmi » « *pri[e]* » la cigale de lui « prêter » de quoi survivre. L'homme de « La Chatte métamorphosée en femme » (II, 18) « par *prières*, par larmes, / Par sortilèges et par charmes » (v. 5-6), obtient du Destin que sa chatte soit transformée en femme. Le chartier du « Chartier embourbé » (VI, 18) adresse une « *prière* » (v. 19) à Hercule, pour lui demander son aide. Ces termes renvoient aussi bien au sentiment vif qu'exprime la prière, qui témoigne d'un besoin – vital, dans le cas de la cigale –, d'une affliction, d'une perte, qu'à la pragmatique de la plainte, qui consiste ici à émouvoir l'interlocuteur pour le faire accéder à une demande : la parole agit pour faire agir.

Aussi les termes qui désignent la plainte rappellent-ils que la plainte reconnaît à celui à qui elle s'adresse la capacité de pouvoir y répondre, voire l'en investit. Entre celui qui demande et celui qui peut accorder, le rapport de forces est inégal. On le voit dans l'emploi du verbe « murmurer », qui reprend le verbe « se plaindre » dans « Le Paon se plaignant à Junon » (« Que je me plains, que je *murmure* », v. 3). Face à la Mort, propre à susciter la terreur, le vieillard de « La Mort et le Mourant » « murmure » également (« Tu *murmures*, vieillard », v. 55). Murmurer, c'est « se plaindre tout bas et avec timidité » : Furetière illustre sa définition par l'exemple du « peuple » qui « murmure ordinairement contre les Puissances ». « Murmurer » consiste donc à se plaindre avec prudence, en tenant compte d'une position d'infériorité. C'est le cas du paon face à Junon, qui se plaint d'un don accordé par la déesse elle-même – son chant –, du vieillard face à la Mort ou encore de la matrone d'Éphèse, qui « murmure », sans blasphémer franchement, « [c]ontre les dieux, le sort, et toute la nature », et, enfin, des malades et des plaideurs du « Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire », qui cumulent « plainte » et « murmure » contre leurs bienfaiteurs.

Le « murmure » révèle donc la conscience d'un *risque* pris à se plaindre – mais on peut aussi bien dire qu'il traduit le fait que l'on se plaint *quand même*, soit que la conviction de ceux qui se plaignent dans la légitimité de leur plainte prenne le pas sur le risque pris à se plaindre, soit que le désir d'obtenir gain de cause soit trop fort.

La prise en compte de ce risque rappelle que, face à ceux qui se plaignent, il y a un destinataire de la plainte qui peut la juger recevable, juste, émouvante, ou, au contraire,

« frivole », « fatigante » ou « étourdissante »¹. Cette part de la réception se traduit par des termes qui renvoient à la dimension sonore de la plainte et la décrivent comme un « bruit » plus ou autant que comme un discours, souvent pour en souligner le caractère excessif et importun. Nous l'avons vu dans « La Jeune Veuve » et « La Matrone d'Éphèse », sous l'angle du comique. Dans les *Fables*, on « crie » pour appeler au secours, comme dans « La Cigale et la Fourmi » (« Elle alla *crier* famine », v. 7), « L'Enfant et le Maître d'école » (« L'Enfant lui *crie* : *Au secours*, je pérís ! », v. 9) et « Le Cochon, la Chèvre et le Mouton » (« Bonnes gens, s'étonnaient qu'il *criât au secours* », v. 11). Dans « Le Bûcheron et Mercure », les bûcherons « crient » pour que leur soit rendu ce qu'ils n'ont pas perdu : leurs plaintes sont donc des plaintes de « criards » (v. 60). « Crier » traduit également la colère de qui porte plainte « contre », ou ne sait qui accuser, comme dans « Le Fermier, le Chien et le Renard » (XI, 3) : « Le Maître ne trouva de recours qu'à *crier* / *Contre* ses Gens, son Chien, c'est l'ordinaire usage » (v. 45-46).

La plainte dont il s'agit de souligner le « bruit » est une « clameur », comme dans « Le Cochon, la Chèvre et le Mouton » (« C'était une *clameur* à rendre les gens sourds », v. 9) et « Les Grenouilles qui demandent un Roi » (« Par leurs *clameurs* firent tant / Que Jupin les soumit au pouvoir monarchique », v. 3-4). Dans l'un et l'autre cas, la plainte incommode celui qui la reçoit : la « clameur » du cochon est à « rendre les gens sourds » et Jupiter cède au désir des grenouilles du fait de l'intensité de leurs plaintes (« firent tant ») qui ne tardent pas à lui « rompre la tête » (« Jupin en a bientôt la cervelle rompue », v. 24). Dans « La Querelle des Chiens et des Chats, et celle des Chats et des Souris », la plainte des chats « étourdi[t] » « tout le quartier » (v. 28). Les plaintes importunes de la mouche de « Le Coche et la Mouche » (VII, 8) ne sont, du point de vue des protagonistes de la fable, que « bourdonnement » (v. 7). La fable de « La Lionne et l'Ourse » prend pour objet même le « rugissement » de la lionne en deuil dont « toute la forêt [est] importunée » (v. 3-4) et ses « vacarmes » (v. 7) à rompre la tête (« nos têtes rompues », v. 14).

Un cas particulier est celui du fabuliste lui-même, qui se plaint à plusieurs reprises de « crier » et de n'être pas entendu : du vieillard, dans « La Mort et le Mourant », alors qu'il énonce la morale de la fable (« J'ai beau te le *crier* ; mon zèle est indiscret », v. 59), de « tout le monde », dans la morale du « Cerf malade » (XII, 6), traduisant le « *O tempora, o mores* » cicéronien, (« Ô temps, ô mœurs ! J'ai beau *crier*, / Tout le monde se fait payer », v. 21-22), de tous, encore, dans celle de « La Forêt et le Bûcheron » (XII, 16) (« Hélas ! j'ai beau *crier* et me

¹ Voir « La Lionne et l'Ourse », X, 12, « L'Âne et ses Maîtres », VI, 11, « Le Cochon, la Chèvre et le Mouton », VIII, 12.

rendre incommode : / L'ingratitude et les abus / N'en seront pas moins à la mode », v. 24-26). Ce dernier exemple souligne le fait que le fabuliste reconnaît à ses propres plaintes un caractère « incommode », bien qu'elles soient justes : les plaintes ont peu de chance d'être bien reçues, surtout quand elles énoncent un blâme. Ainsi, ce sont les plaintes du fabuliste lui-même qui risquent d'importuner le lecteur : une telle hypothèse étend le soupçon d'importunité, mais aussi d'inutilité de la plainte, à l'ensemble des *Fables* et à leur ambition moraliste.

Que nous apprend ce relevé ? En termes pragmatiques, la plainte est une demande. Visant à obtenir quelque chose, elle peut être lue par le prisme d'une rhétorique. Ses discours aussi bien que ses gestes et sa voix peuvent être rapatriés du côté d'un art de persuader, comme autant d'éléments d'une *actio*. Mais on peut aussi considérer qu'elle « s'amorce en-deçà du langage¹ » et témoigne d'une émotion spontanée et sincère. Il y a là deux façons de considérer un même objet, mais qui créent deux objets différents – ou qui renvoient à deux définitions de la rhétorique : l'une, du côté de la maîtrise, l'autre, de l'indigence². La plainte, enfin, est toujours adressée. Cette part de la réception apparaît dans la qualification même des plaintes, comme un indice de leur recevabilité ou comme un portrait de celui qui les reçoit. Dans les fables que nous venons de convoquer, la plainte est désignée comme « bruit », « clameur », « vacarme », elle fatigue, étourdit, « rompt la tête ».

11.2 – La plainte comme vain discours

La plainte, dans les *Fables*, est une des formes privilégiées des « vains discours » révélateurs, de la part de ceux qui se plaignent, d'un écart entre les vertus qu'ils s'arrogent et leurs vertus réelles. Elle est donc un discours vain à double titre : elle se substitue à l'action adéquate en n'étant *d'aucun secours* et met au jour la *vanité* de celui qui se plaint.

Du « malheur des Grands »

« Le Marchand, le Gentilhomme, le Pâtre et le Fils de Roi » (X, 15) est une des rares fables où apparaît un discours général explicite sur le syntagme « la plainte », avec « La Matrone d'Éphèse » et « Le Cochon, la Chèvre et le Mouton ». Comme dans « La Cigale et la Fourmi » et « Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire », la question du secours y est centrale.

¹ Hélène Merlin-Kajman, « Introduction », dans « La plainte littéraire », art. cit., p. 2.

² Voir : sous-partie 11.5.

Elle donne son dernier mot à la fable : « La main est le plus sûr et le plus prompt secours » (v. 52). Mais ici, la plainte se *substitue* au secours qui est littéralement à portée de main.

Dernière fable du livre X, « Le Marchand, le Gentilhomme, le Pâtre et le Fils de Roi » succède au « Discours à M. le Duc de La Rochefoucauld », dans lequel La Fontaine compare les hommes aux animaux à l'aune des défauts qu'ils ont en commun. Comme les lapins, les hommes oublient vite le danger auxquels ils viennent de s'exposer et tentent incessamment la Fortune. Comme chez les chiens, l'intérêt régit les relations entre eux : « intérêt de gueule » (v. 40) d'un côté, « intérêt de biens, de grandeur et de gloire » (v. 43) de l'autre. Or, « Le Marchand, le Gentilhomme, le Pâtre et le Fils de Roi » met précisément en scène quatre naufragés partis chercher la Fortune, caractérisés par la différence des conditions sociales entre eux : « Un Trafiquant, un Noble, un Pâtre, un Fils de Roi » (v. 3). On peut donc s'attendre à ce que cette fable exemplifie l'un et l'autre défaut que vient de décrire le « Discours », attente qui, comme nous allons le voir, va en grande partie être déçue.

La fable, en effet, souligne le caractère singulier de la réunion des quatre personnages (« De raconter quel sort les avait assemblés, / Quoique sous divers points tous quatre ils fussent nés, / C'est un récit de longue haleine », v. 7-9), mais la situation pitoyable dans laquelle ils se trouvent les met à égalité de conditions (« les pauvres gens », v. 11) : ils sont également à plaindre. Le péril de mort qui pèse sur tous les fait délibérer ensemble (« Là le conseil se tint entre les pauvres gens », v. 11). Le fils de roi se plaint alors :

Le Prince s'étendit sur le malheur des Grands. (v. 12)

Le personnage de plus haut rang se révèle être le moins constant. Sa plainte reçoit un traitement satirique : elle est trop longue (« s'étendit »), mais le discours narrativisé la fait tenir entre les bornes d'un seul vers, la met à distance et la prive de tout *pathos*. Le syntagme figé « le malheur des Grands » est à mettre sur le compte du prince. En effet, le fabuliste n'explicite pas de quoi est fait ce « malheur » et rien ne suggère qu'il en reconnaisse même l'existence. Surtout, la plainte du prince est sans lien avec la situation présente des personnages : aucune information donnée par la fable ne permet de rattacher cette situation à un malheur propre aux « Grands », le récit ne donnant pas les circonstances particulières des trajectoires de chacun des personnages¹. Aussi la plainte du prince apparaît-elle comme une généralité hors de propos dont l'effet est de le distinguer des trois autres personnages, en rappelant sa condition et en en faisant la cause

¹ Dans le texte source, le *Specimen sapientiae Indorum veterum* du père Poussines, d'après *Le Livre de Calila et Dimna*, le fils du roi « a été chassé par son frère cadet ». La Fontaine a supprimé ces circonstances. OC, p. 1259.

d'un malheur singulier. Elle nourrit ainsi une brève satire de l'*ethos* des Grands et contraste avec la réaction du pâtre, qui lui succède immédiatement :

Le Pâtre fut d'avis qu'éloignant la pensée
De leur aventure passée
Chacun fit de son mieux et s'appliquât au soin
De pourvoir au commun besoin. (v. 13-16)

Tandis que le prince « s'éten[d] », le pâtre donne un « avis ». La plainte se distingue du conseil par la temporalité qu'elle envisage : elle ressasse l'« aventure passée » quand le conseil, de l'ordre du discours délibératif, se tourne vers le « besoin » présent et envisage l'avenir. Elle s'en distingue aussi par sa pragmatique : elle n'est pas tournée vers l'action. En outre, la plainte du prince a pour effet immédiat de remettre de la différence entre les personnages, alors que le pâtre insiste sur la nécessité d'une action collective pour assurer la survie de tous (« leur », « chacun », « commun »). L'avis du pâtre est une réaction à la plainte du prince, sur laquelle il revient alors en soulignant l'inutilité :

La plainte, ajouta-t-il, guérit-elle son homme ?
Travaillons ; c'est de quoi nous mener jusqu'à Rome. (v. 17-18)

Le pâtre répond à la plainte du prince par une vérité d'ordre général sur la plainte. Contrairement à la maxime sur la plainte que l'on trouve dans « La Matrone d'Éphèse », ici le discours n'est pas pris en charge par le fabuliste mais par un personnage. Cette maxime est la maxime de l'action du pâtre et contribue à en faire le portrait : plus humble socialement que les trois autres personnages, plus proche de la nature du fait de son humilité et de sa profession, il est l'homme du travail manuel, dont le fabuliste fait l'éloge dans la morale de la fable. La loi énoncée par le pâtre sur l'inutilité de la plainte occupe donc une fonction dans le récit : celle d'éviter une contamination de la plainte du prince aux autres personnages et de les inviter à emprunter la voie du travail. Mais cette loi est aussi validée par la fable, puisque le pâtre parle avec « [d]e l'esprit et de la raison » et que les autres personnages se rangent à son avis.

Ainsi, dans la morale de la fable, le fabuliste affirme la supériorité de « la main » (v. 52) sur des « arts » trop éloignés de la nature, dont l'inutilité, ou plutôt l'utilité en matière de seule distinction sociale, est apparue quand il s'est agi d'assurer la survie des personnages de la fable. Le meilleur exemple en est l'art du « blason », que le noble propose d'enseigner, tandis qu'un commentaire du fabuliste en souligne la vanité (« Comme si devers l'Inde on eût eu dans

l'esprit / La sottise vanité de ce jargon frivole », v. 31-32). À certains égards, la plainte est apparue elle-même comme le premier « jargon frivole » de la fable – dans « La Lionne et l'Ourse », le fabuliste condamne les plaintes toutes « *frivoles* » des hommes.

D'un point de vue rhétorique, la plainte du prince se présente donc comme un discours à contretemps qui se substitue à l'action utile, voire vitale. D'un point de vue éthique, la convocation de la distinction proposée par Pascal dans son « Second discours sur la condition des Grands » entre « grandeurs d'établissement » et « grandeurs naturelles »¹ s'avère éclairante : la fable reconnaît au prince une grandeur d'établissement, mais sa plainte révèle son absence de « grandeur naturelle », c'est-à-dire de constance, de vertu, alors même que les signes distinctifs de rang entre les personnages ont disparu (ils sont « [p]resque nus échappés à la fureur des ondes », v. 2) et que le prince subit donc une « réduction » de son rang (ils sont « réduits au sort de Bélisaire », v. 4). Élan de sécession, la plainte s'oppose au souci du « commun besoin » réaffirmé par le pâtre. À ce titre, elle a un enjeu collectif, qui concerne le type de communauté assemblée par la fable (« De raconter quel sort les avait *assemblés* », v. 7, nous soulignons) : elle menace de désassembler ceux que le malheur a réunis.

Reprocher tout le mal...

Ces caractéristiques de la plainte apparaissent dans une série de fables dans lesquelles les personnages accusent les circonstances alors qu'ils sont responsables de leur infortune, et en mesure de se porter secours. Face à eux, d'autres s'attribuent indûment le mérite d'une action vertueuse au regard du « commun besoin ». Ceux-ci prétendent opérer un « rapt » de grandeur et le faire reconnaître à tous.

Le chartier du « Chartier embourbé » (VI, 18), « loin / De tout humain secours » (v. 2-3), accuse tout ce qu'il peut :

Pestant en sa fureur extrême
Tantôt contre les trous, puis contre ses Chevaux,
Contre son char, contre lui-même. (v. 11-13)

¹ « Il y a dans le monde deux sortes de grandeurs ; car il y a des grandeurs d'établissement, et des grandeurs naturelles. Les grandeurs d'établissement dépendent de la volonté des hommes, qui ont cru avec raison devoir honorer certains états, et y attacher certains respects. Les dignités et la noblesse sont de ce genre. [...] Les grandeurs naturelles sont celles qui sont indépendantes de la fantaisie des hommes, parce qu'elles consistent dans des qualités réelles et effectives de l'âme ou du corps, qui rendent l'une ou l'autre plus estimable, comme les sciences, la lumière de l'esprit, la vertu, la santé, la force. » Blaise Pascal, *Trois discours sur la condition des Grands*, « Second discours », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 196-197.

S'il n'y a rien d'étonnant à ce qu'un chartier embourbé jure¹, ces vers donnent un exemple comique de la recherche par les personnages des *Fables* d'un persécuteur, du plus dénué d'intentionnalité (« les trous ») jusqu'à leur propre personne. Un autre exemple en est donné dans « Le Fermier, le Chien et le Renard » (XI, 3), fable dans laquelle un fermier ayant commis la « sottise extrême » (v. 25) de laisser ouvert son poulailler, « ne trouv[e] de recours qu'à crier / Contre ses Gens, son Chien, c'est l'ordinaire usage » (v. 45-46), jetant surtout le blâme sur son chien plutôt que de reconnaître sa propre faute.

Le blâme du chartier se transforme ensuite en prière à Hercule, dont le « bras » semble tout indiqué au chartier pour secourir une « voiture à foin » (v. 1). La fable se teinte ainsi de la même couleur burlesque que « L'Âne et ses Maîtres », qui donne aux plaintes des accents comiques. Surtout, « Le Chartier embourbé » fournit un nouvel exemple d'une plainte qui se substitue à l'action et révèle un manque de constance et d'intelligence des circonstances. À cet égard, une note de Jean-Pierre Collinet renvoie le lecteur à une citation de *L'Astrée* qui condamne prières et plaintes quand elles sont le signe d'un manque de courage et de raison. Le chartier devient ainsi exemplaire de « ceux qui, perdant le cœur et le jugement, ne savent recourir qu'aux prières et aux vaines larmes² ».

La fable « L'Ingratitude et l'Injustice des Hommes envers la Fortune » (VII, 13), comme son titre l'indique, retourne contre les hommes leurs « injures au sort » (v. 43) quand ils sont seuls responsables de leur infortune. Un marchand s'enrichit « par bonheur » (v. 1), c'est-à-dire par chance, favorisé par « le sort » et « la Fortune », et s'en donne tout le mérite : c'est grâce à son « savoir-faire ». Il risque ensuite ce qu'il vient de gagner et perd tout, du fait, précise la fable, de son « imprudence » (v. 24). Il se plaint alors de la Fortune : « D'où vient cela ? De la Fortune, hélas ! » (v. 36). La fable offre toutes les caractéristiques d'une petite comédie satirique, dans sa structure et son rythme, en mettant face à face la réussite soudaine du marchand (« Bref il plut dans son escarcelle », v. 12) et sa chute tout aussi soudaine (« Il devint pauvre tout d'un coup », v. 34). Ainsi, sa plainte n'est pas destinée à être prise au sérieux, mais elle illustre la morale de la fable :

¹ « Jurer comme un chartier embourbé » a le statut de proverbe. À la définition de « chartier », Furetière donne ainsi l'exemple suivant : « On dit aussi d'un grand jureur, Il jure comme un *Chartier* embourbé. » Collinet donne d'autres exemples quand il annote la fable, *OC*, p. 1157.

² Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, III^e partie, livre I ; tome III, p. 30. Note de Collinet dans *OC*, p. 1158.

Le bien nous le faisons, le mal c'est la Fortune,
On a toujours raison, le destin toujours tort. (v. 45-46)

En effet, interrogé par un ami sur son train de vie luxueux dans la première partie de la fable, le marchand emploie le langage du libre-arbitre :

Un sien ami, voyant ces somptueux repas,
Lui dit : Et d'où vient donc un si bon ordinaire ?
Et d'où me viendrait-il que de mon savoir-faire ? (v. 16-18)

La réponse se formule sur le mode de l'évidence. Quand le même ami s'étonne de sa piètre situation, le marchand se plaint promptement en employant, cette fois, le langage tragique de la soumission à une fatalité :

Son ami le voyant en mauvais équipage,
Lui dit : D'où vient cela ? De la Fortune, hélas ! (v. 34-36)

Ce passage d'un langage à un autre illustre la morale de la fable, c'est-à-dire l'ingratitude et l'injustice des hommes envers la Fortune. Il dit aussi la vanité du marchand, qui ne peut croire être le responsable de son malheur – ou ne l'être pas de son bonheur. En outre, en termes pragmatiques, ce double langage attire l'attention sur le rôle de l'ami du marchand. C'est à son adresse que le marchand formule son *autosatisfecit* aussi bien que sa plainte. L'un et l'autre ont pour but de se *justifier* aux yeux d'autrui.

Il paraît ainsi difficile de statuer, dans les *Fables*, sur le type d'adhésion de ceux qui se plaignent à la réalité décrite par leurs plaintes : soit qu'ils croient à cette réalité, fruit d'une vision d'eux-mêmes déformée par la vanité, soit qu'il s'agisse « simplement » de persuader autrui de ce qu'ils décrivent. Ce sont les *Fables* qui tranchent, à leur manière, en soumettant ces plaintes à des épreuves de « réalité ».

...S'attribuer tout le mérite

Une fable porte à son comble la distorsion entre la réalité qu'une plainte cherche à imposer à autrui et celle que rétablit la fable. La situation initiale que décrit « Le Coche et la Mouche » (VII, 8) est comparable à celle du « Chartier embourbé » : un coche peine à gravir un chemin. Cependant, cette fois, il n'est pas éloigné de tout secours : « Femmes, Moine,

Vieillards », « tout » est descendu pour alléger la charge des chevaux, et l'effort collectif porte ses fruits. Quant à la mouche du titre, elle « survient » (v. 6) au milieu de l'épreuve, étrangère à l'équipage, et « s'[...]attribue uniquement la gloire » (v. 13) de ce que le char s'est remis à avancer.

L'attitude de la mouche est la même que celle du marchand dans la première partie de « L'Ingratitude et l'Injustice des Hommes envers la Fortune ». Comme le marchand n'était pour rien dans sa propre réussite, la mouche est étrangère à l'entreprise de sauvetage du coche. Toutefois, dans cette fable, les plaintes de la mouche ne déplorent pas une fortune soudainement contraire : elles visent à faire reconnaître un mérite absent et à en rendre autrui redevable. En donnant à entendre ces plaintes importunes au discours indirect puis au discours indirect libre, le fabuliste les fait comiquement résonner – ou plutôt bourdonner :

La Mouche en ce commun besoin
Se plaint qu'elle agit seule, et qu'elle a tout le soin ;
Qu'aucun n'aide aux Chevaux à se tirer d'affaire.
Le Moine disait son bréviaire ;
Il prenait bien son temps ! une femme chantait ;
C'était bien de chansons qu'alors il s'agissait ! (v. 17-22)

On retrouve le « commun besoin » allégué par le pâtre dans « Le Marchand, le Gentilhomme, le Pâtre et le Fils de Roi ». Le pâtre, en effet, subvient au premier besoin vital de tous en assurant le « dîner de demain » (v. 38), les travaux envisagés par les trois autres personnages se révélant à cet égard bien inutiles. Dans « Le Coche et la Mouche », l'anomalie comique tient, non seulement au fait que la mouche n'a rien fait d'utile pour aider le coche et qu'elle *accuse* les autres passagers de ne pas se montrer à la hauteur de la situation, mais encore au fait que son activité de mouche (« Prétend les animer par son bourdonnement ; / Pique l'un, pique l'autre », v. 7-8) est *importune* du point de vue des autres personnages. Madame de Sévigné s'en souviendra lorsqu'elle décrira ses propres plaintes importunes comme ne pouvant être que « bourdonn[ées]¹ ».

La fable souligne régulièrement le fait que les prétentions de la mouche n'ont pas de rapport avec la réalité (« *Prétend* les animer », « *pense* à tout moment », « *s'en attribue* », « *fait*

¹ Sévigné, *Correspondance*, éd. cit., II, p. 772. D'après Mathilde Vanackere, Sévigné applique ainsi la fable de La Fontaine à « sa propre difficulté à taire ses plaintes ». « Vivre avec La Fontaine. Le cas Sévigné », art. cit., p. 76.

l'empressee », « il *semble* que », « cent *sottises* pareilles »¹) : les plaintes de la mouche font partie d'une tentative d'imposer une fiction à l'ensemble de l'équipage. Elle s'adresse ainsi à tous après que le coche a été tiré d'affaire et souligne la supposée dette des chevaux envers elle :

Respirons, maintenant, dit la Mouche aussitôt :

J'ai tant fait que nos gens sont enfin dans la plaine.

Çà, messieurs les Chevaux, payez-moi de ma peine. (v. 26-28)

Cette fiction est déjouée par la fable, mais rien ne dit que la mouche n'y adhère pas : elle « pense à tout moment / Qu'elle fait aller la machine » (v. 8-9). Elle « fait l'empressee », certes, mais l'expression ne dit pas sa duplicité : elle traduit le point de vue du moraliste sur les « gens [...] partout importuns » qu'il condamne dans la morale de sa fable.

Les deux fables qui suivent, « La Laitière et le Pot au lait » (VII, 9) et « Le Curé et le Mort » (VII, 10), font des imaginations auxquelles se laissent emporter les hommes un risque aussi bien qu'une des *douceurs* de la vie – un trait anthropologique en tous les cas. Les plaintes importunes témoignent bien de ces sortes de fictions, précisément parce que ceux qui se plaignent manquent la situation à laquelle ils sont confrontés ou veulent contraindre autrui à partager leur perception faussée sur elle comme sur leur propre personne.

Vertus de l'absence de plainte

Une morale des *Fables* fait explicitement l'éloge d'une absence de plainte qui a valeur de justification, et qui travestit le réel, comme les plaintes de la mouche. Il s'agit de la morale du « Renard et les Raisins » (III, 11), fable dans laquelle un renard, ne pouvant atteindre des raisins « mûrs apparemment » (v. 3), les décrète « trop verts [...] et bons pour des goujats » (v. 7). Cette courte fable épigrammatique s'achève sur une morale en forme de pointe : « Fit-il pas mieux que de se plaindre ? » (v. 8). Dans la fable ésopique « Le Renard et les Raisins », les circonstances données par le récit sont les mêmes, mais la morale condamne les personnes qui, « trop faibles pour pouvoir réaliser leurs projets », « accusent les circonstances » : la plainte du renard révèle sa faiblesse. À première vue, la morale de La Fontaine *loue*, au contraire, le renard, qui dédaigne les raisins plutôt que de se plaindre : le mépris apparaît ici comme un bon substitut à la plainte.

¹ Nous soulignons.

Une lecture ironique de cette morale est possible, comme un trait de satire à l'égard de l'attitude illustrée par le renard, dont la fable souligne la mauvaise foi : les raisins sont mûrs et le renard les dédaigne « comme il n'y pouvait atteindre ». « L'Ingratitude et l'Injustice des Hommes envers la Fortune », mais aussi la plainte du prince du « Marchand, le Gentilhomme, le Pâtre et le Fils de Roi », ont cependant permis de souligner la situation d'interlocution dans laquelle est prise la plainte comme l'absence de plainte. Ainsi les personnages de « La Chauve-Souris, le Buisson et le Canard » (XII, 7), autres marchands victimes d'un revers de Fortune, font le choix de ne pas se plaindre, afin de ne pas attirer l'attention sur leur perte (« Notre trio poussa maint regret inutile ; / Ou plutôt il n'en poussa point », v. 14-15). Plainte et absence de plainte sont également adressées.

Cependant, le renard du « Renard et les Raisins » est le seul personnage de la fable. Sa réplique n'a pas moins pour effet de justifier son impuissance, ne serait-ce qu'à ses propres yeux. En outre, elle traduit une certaine faculté d'adaptation de langage dans une situation désespérée du point de vue du personnage (« Mourant presque de faim », v. 2) et alors que, contrairement au chartier, il ne peut agir (« il n'y pouvait atteindre »). Passés par le prisme du langage dédaigneux du renard, les raisins « mûrs » deviennent « verts » : ils n'engendreront pas de regret. Aussi peut-on accorder une certaine vertu *consolatoire* dans l'anti-plainte, si l'on peut dire, du renard. Cette proposition permet une lecture « au premier degré » de la morale de la fable, dont la forme interrogative renvoie la question de l'attitude à tenir en pareil cas au lecteur des *Fables*.

Un dernier groupe de personnages en péril mettra au jour les vertus collectives de l'absence de plainte, groupe bien différent de celui du « Marchand, le Gentilhomme, le Pâtre et le Fils de Roi », qui met en scène la réunion fortuite d'aventuriers,

Il s'agit du « Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat » (XII, 15), animaux qui vivent « ensemble unis » sans que le hasard ni la nécessité les y obligent, formant une « douce société » que ne distingue aucune hiérarchie explicite. Le fabuliste ne manque pas de préciser que cela n'est possible que loin des hommes (« Le choix d'une demeure aux humains inconnue / Assurait leur félicité », v. 56-57). Quand la gazelle se trouve prise au piège d'un chasseur, le corbeau, parce qu'il a des ailes, part en émissaire des deux autres s'enquérir de sa situation. La fable évoque alors la possibilité d'une plainte, pour mieux lui opposer l'action secourable et efficace de l'ami :

Le Corbeau part à tire-d'aile :
 Il aperçoit de loin l'imprudente Gazelle
 Prise au piège et se tourmentant.
 Il retourne avertir les autres à l'instant.
 Car de lui demander quand, pourquoi, ni comment
 Ce malheur est tombé sur elle,
 Et perdre en vains discours cet utile moment,
 Comme eût fait un Maître d'école,
 Il avait trop de jugement. (v. 78-87)

« *Pourquoi* [ce malheur]¹ » n'est pas une question sur les circonstances du malheur qui frappe la gazelle, comme le sont les questions du « quand » et du « comment », mais une *plainte* qui en interroge les causes finales et en souligne l'injustice : le corbeau a « trop de jugement » pour perdre son temps à se lamenter plutôt que d'agir. On retrouve la même idée peu après : les amis « tiennent conseil » et décident d'un plan pour sauver la gazelle. La fable souligne alors la nécessité de ne pas perdre de temps en longs discours : « Ces mots à peine dits, ils s'en vont secourir / Leur chère et fidèle compagne » (v. 95-96). Seul un discours délibératif, ce que n'est pas la plainte, répond à la temporalité pressante qui est celle du secours.

La plainte appartient donc ici aux « vains discours » auxquels les *Fables* donnent pour figure emblématique celle du maître d'école. Cette figure apparaît pour la première fois dans « L'Enfant et le Maître d'école » (I, 19). Un enfant tombe dans la Seine et appelle un maître d'école à son secours. On retrouve la situation de péril de mort des fables évoquées précédemment. Mais en lieu et place du secours attendu, le maître d'école, exemplaire de « [t]out babillard, tout censeur, tout pédant » (v. 20), adresse à l'enfant une longue « remontrance vaine » (v. 2), le « tanc[e] » (v. 12), le réprimande, lui dit « tout » (v. 18) avant de le secourir. Il va jusqu'à plaindre les parents de l'enfant (« Que les parents sont malheureux, qu'il faille / Toujours veiller à semblable canaille ! / Qu'ils ont de maux ! et que je plains leur sort ! », v. 15-17), ce qui revient à *se plaindre de* l'enfant qui est sur le point de mourir : la plainte vaut pour une réprimande.

Les personnages qui refusent la plainte se caractérisent, au contraire, par leur réaction adéquate face au péril et leur vertu véritable : les animaux du « Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat », qui mettent leurs diverses qualités physiques au service d'un même courage, et le pâtre du « Marchand, le Gentilhomme, le Pâtre et le Fils de Roi ». Dans un cas, tous travaillent au salut d'un seul, dans l'autre, l'un assure le salut de tous. « Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue

¹ Nous soulignons.

et le Rat » succède à un éloge de Madame de La Sablière, célébrée pour l'excellence de son amitié. La fable mettra en scène des animaux qui donnent leçon aux hommes sur le type d'amitié qu'exemplifie La Sablière, amitié qui se prouve par la mise en danger de sa propre vie pour secourir son ami (« un mortel qui sait mettre sa vie / Pour son ami », v. 50-51). Aussi « Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat », s'achève-t-elle sur une morale de l'émulation, mais de l'émulation amicale : « À qui donner le prix ? Au cœur si l'on m'en croit » (v. 134).

On retrouve ainsi, au niveau du discours moral des *Fables*, peser sur la plainte le soupçon d'inutilité, et surtout d'inutilité *collective*, que l'on a vu peser sur l'élégie et, plus généralement, sur la poésie quand elle se trouve opposée à la rhétorique. À cet égard, la description de la poétique de Du Bellay par Aneau telle que la résume François Cornilliat s'applique bien aux plaintes importunes des *Fables* : « une voix attire l'attention sur elle-même d'une manière qu'on peut juger gratuite, excessive, déplacée¹ ». Mais dans les fables dont il vient d'être question, c'est le point de vue du moraliste sur les plaintes que nous avons retenu, non pas celui du poète ; si tant est que l'on puisse distinguer entre les deux, quand il s'agit des *Fables*.

Il faut prendre garde, toutefois, au fait que deux types de plainte viennent d'être convoqués : des plaintes importunes, sur lesquelles porte la satire ou dont on loue l'absence, et des appels au secours, témoignages d'un malheur auquel il est demandé de répondre : la prière du chartier, les appels au secours de l'enfant qui se noie et ceux de la gazelle prise au piège. Le face-à-face entre ces deux plaintes met précisément au jour l'un des enjeux de cette réflexion : celui des liens entre rhétorique et survie, ou rhétorique et péril de mort. Il rappelle aussi la difficulté qu'il y a à catégoriser la plainte d'un point de vue rhétorique, dans la mesure où sa pragmatique peut être d'attirer le blâme comme la pitié.

Les défauts des plaintes qui viennent d'être convoquées sont d'ordre rhétorique, mais aussi d'ordres éthique et politique : elles sont le fruit de la vanité de celui qui se plaint, elles s'apparentent à des discours opposés à l'action secourable et, à ce titre, échouent à aider ou à assurer la survie de tous.

Les plaintes importunes qui suivent témoigneront précisément d'un type de *relation* entre les personnages des *Fables*, que le fabuliste condamne.

¹ François Cornilliat, « Au-delà de la rhétorique ? La poésie de la Renaissance et le syndrome de Monsieur Jourdain », art. cit., p. 351.

11.3 – Plaintes jalouses

Les plaintes importunes contribuent à dresser un tableau de la société des *Fables*. Cette dimension plus collective se dégage clairement d'une série de plaintes qui témoignent de la jalousie de leurs personnages. La jalousie est à l'origine d'un grand nombre de plaintes, qui la déclinent sous les espèces de l'envie, de la vanité et de l'ambition¹. Il n'est pas utile de démontrer ici que les *Fables* condamnent incessamment ces « démons » qui « partagent » la vie des hommes². Nous donnerons une description des plaintes jalouses, des comparaisons burlesques voire grotesques sur lesquelles elles s'appuient et, surtout, du style de relation que ces comparaisons établissent entre les personnages des *Fables*.

Au XVII^e siècle, comme le rappelle Hélène Merlin-Kajman, « le spectre sémantique du mot “jalousie” est manifestement plus large qu'aujourd'hui³ ». À « jaloux » et « jalousie », Furetière donne, entre autres, les définitions suivantes :

JALOUX, OUSE. adj.

Envieux, concurrent. Il se dit premièrement à l'égard de l'ambition. [...]

JALOUX, se dit aussi à l'égard de quelques autres passions, et de ceux qui possèdent une chose qu'ils craignent de perdre. [...]

JALOUSIE. s.f.

Passion de l'âme qui naît de l'envie qu'on a de la gloire du bonheur [*sic.*] d'autrui, ou de l'amour propre, qui nous fait craindre de perdre ce que nous possédons, ou ce que nous désirons de posséder. [...] La *jalousie* fait haïr fortement les rivaux.

La jalousie est une passion dirigée vers autrui, qui en fait un rival que l'on « hait ». Mais elle est aussi réflexive, quand elle « nous faire craindre de perdre ce que nous possédons, ou ce que nous désirons de posséder ». Furetière rappelle ainsi qu'« un Prince est *jaloux* de son autorité » et qu'« en théologie, [...] Dieu est *jaloux* de sa gloire ». Que peut signifier être jaloux de *son* autorité, de *sa* gloire ? Il s'agit, semble-t-il, de veiller à l'intégrité, voire à l'augmentation, de ce que l'on est ou de ce que l'on possède. La précision de Furetière « ou ce que nous désirons

¹ Pour des définitions et des réflexions plus précises sur la jalousie dans la littérature du XVII^e siècle, voir l'introduction d'Hélène Merlin-Kajman au volume de *Dix-septième siècle* « Liens jaloux au XVII^e siècle », *op. cit.*, p. 197 à 204.

² Voir « Le Berger et le Roi », X, 9, et « Philémon et Baucis », XII, 25.

³ Hélène Merlin-Kajman, « Introduction », dans « Liens jaloux au XVII^e siècle », *op. cit.*, p. 200.

de posséder » rappelle la dimension fantasmatique de la jalousie, qui, seule, peut expliquer qu'il soit possible de craindre de perdre ce que l'on ne possède pas.

Ce caractère fantasmatique souligne la proximité de la jalousie avec le désir lui-même, que le XVII^e siècle définit également comme une passion. Dans son « Traité des passions », Descartes décrit ainsi la jalousie à la suite du désir, comme une « espèce » de la « crainte » qui « nous représente qu'il y [...] a peu [...] d'apparence qu'on obtienne ce qu'on désire¹ ». « [P]eu » et pas « pas » : la jalousie comme le désir reposent sur du possible : « Il suffit de penser que l'acquisition d'un bien ou la fuite d'un mal est *possible* pour être incité à la désirer² ». C'est ainsi que l'on peut comprendre le premier vers du « Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire » (« Trois saints, également *jaloux* de leur salut ») : le vers n'établit pas tant une rivalité entre les trois hommes qu'il ne les présente comme dotés d'un *désir* « également » *ardent* d'assurer leur salut.

À l'heure où « [m]ême notre exigence de justice a l'intérêt pour horizon³ », en passer par le prisme de la jalousie pour rendre compte des plaintes dont il va être question, plutôt, par exemple, que par celui de l'intérêt, constitue un parti pris épistémologique, qui s'appuie sur le lexique des *Fables* lui-même. Les plaintes importunes des *Fables* n'ont certainement pas la justice pour horizon, mais, plus certainement, la jalousie plutôt que l'intérêt, qui repose sur un calcul. Celle-ci, comme la plainte, est toujours dirigée vers autrui. En tant que passion, son langage complique la distinction entre les deux acceptions de la plainte, comme rhétorique soucieuse de ses effets et comme témoignage spontané d'une émotion.

Le « style jaloux » du « Paon se plaignant à Junon »

La fable « Le Paon se plaignant à Junon » (II, 17) met spectaculairement en scène la plainte d'un jaloux. Elle succède au « Corbeau voulant imiter l'Aigle » (II, 16), fable dans laquelle un corbeau voit un aigle soulever un mouton et croit pouvoir en faire autant. « Émulation », pourrait-on dire, si la gloutonnerie n'était pas le seul motif de l'action du corbeau et si l'écart n'était pas si grand entre les forces du corbeau et celles de l'aigle sur lequel il prend exemple. L'imitation prend ainsi une couleur burlesque voire grotesque. Cette situation est récurrente dans les *Fables*. Dans « La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le Bœuf »

¹ René Descartes, *Les Passions de l'âme* [1649], dans *Œuvres philosophiques de Descartes*, t. III, Ferdinand Alquié (éd.), Paris, Bordas, 1989, p. 1001.

² *Ibidem*. Nous soulignons.

³ Comme le souligne Hélène Merlin-Kajman dans son « Introduction » à « Liens jaloux au XVII^e siècle » : « Les fondements économiques de nos sociétés, notre culture politique, nos disciplines universitaires, sont imprégnées par la conviction que l'intérêt régit le monde », art. cit., p. 198.

(I, 3), par exemple, la grenouille « crève » (v. 10) littéralement – verbe qui est figurément associé à la jalousie et à l’envie¹ – en essayant d’« égaler [...] en grosseur » (v. 5) un bœuf.

Les prétentions du corbeau, quant à lui, sont dégonflées par un berger qui met l’oiseau en cage et le donne pour servir d’« amulette » (v. 22) à ses enfants. La morale de la fable est la suivante : « Il faut se mesurer, la conséquence est nette » (v. 23). Or, d’après Jean-Pierre Collinet, « Le Corbeau voulant imiter l’Aigle » et « Le Paon se plaignant à Junon » constitueraient « un diptyque agréablement différencié », toutes deux « illustrant la même leçon de modération dans les désirs »². Cependant, le corbeau *veut imiter* l’aigle, tandis que le paon *se plaint* à Junon : le titre de la seconde fable dit assez que l’intérêt se déplace vers la scène de la plainte elle-même.

En effet, le corbeau ne se compare pas à l’aigle, n’opère pas de retour sur lui-même : il agit immédiatement (« sur l’heure ») à son exemple, comme s’il était l’aigle, sous prétexte qu’il partage l’objet de son désir. Le corbeau n’est pas jaloux de l’aigle, car il ne voit pas de différence entre eux. Le paon, quant à lui, n’essaie pas d’imiter le rossignol : il se plaint à une instance tierce en mesure de réparer ce qu’il présente comme un tort – la laideur de son chant, ou plutôt la laideur de son chant comparé au plus beau de tous les chants –, différant, de ce fait, la possibilité d’obtenir satisfaction.

La fable s’achève sur l’ordre donné au paon par Junon de cesser de se plaindre, sous peine d’être puni. La plainte est importune : cela est figuré dans son objet même, c’est-à-dire la voix *discordante* du paon, qui ne peut que déplaire. Mais il y a peut-être dans les plaintes des jaloux un défaut dont l’enjeu est plus collectif, que condamne cette fable en mettant en scène la *diffusion* d’un style jaloux de l’un à l’autre personnage à partir de la plainte du jaloux.

À plainte jalouse...

« Le Paon se plaignant à Junon » se présente presque entièrement sous la forme d’un dialogue, petite comédie qui donne à entendre dans leur intégralité la plainte du paon et la réponse qu’y apporte Junon :

¹ Furetière donne ces deux exemples à « crever » : « Ce rival *crève* de jalousie. Cela fera *crever* de rage, de dépit tous ses [*sic*] envieux ».

² « La première enseigne à se contenter de ce qu’on a, ou qu’on peut avoir ; l’autre, de ce qu’on est », *OC*, p. 1091.

LE PAON SE PLAIGNANT À JUNON

Le Paon se plaignait à Junon.
Déesse, disait-il, ce n'est pas sans raison
Que je me plains, que je murmure ;
Le chant dont vous m'avez fait don
5 Déplaît à toute la Nature :
Au lieu qu'un Rossignol, chétive créature,
Forme des sons aussi doux qu'éclatants,
Est lui seul l'honneur du printemps.
Junon répondit en colère :
10 Oiseau jaloux, et qui devrais te taire,
Est-ce à toi d'envier la voix du Rossignol ?
Toi que l'on voit porter à l'entour de ton col
Un arc-en-ciel nué de cent sortes de soies ;
Qui te panades, qui déploies
15 Une si riche queue, et qui semble à nos yeux
La boutique d'un Lapidaire ?
Est-il quelque Oiseau sous les cieux
Plus que toi capable de plaire ?
Tout animal n'a pas toutes propriétés.
20 Nous vous avons donné diverses qualités :
Les uns ont la grandeur et la force en partage ;
Le Faucon est léger, l'Aigle plein de courage,
Le Corbeau sert pour le présage,
La Corneille avertit des malheurs à venir :
25 Tous sont contents de leur ramage.
Cesse donc de te plaindre, ou bien pour te punir
Je t'ôterai ton plumage.

L'exorde du paon (« Déesse, disait-il, ce n'est pas sans raison / Que je me plains, que je murmure ») fait surgir la scène de plainte et la caractérise. Ses premiers mots, qui répondent à une objection qui ne lui a pas été faite, visent à légitimer sa plainte. L'oiseau affirme que celle-ci est fondée en raison. Cette précaution dessine en creux un autre type de plainte, avec laquelle elle risque d'être confondue : une plainte qui ne recouvrirait ni perte, ni dommage, mais, peut-être, un pur désir. Elle rappelle aussi l'asymétrie du rapport de forces, que disent le verbe « murmurer » et le vouvoiement réservé à Junon : le paon se plaint à une puissance souveraine, la déesse Junon, que les plaintes – qui sont autant de requêtes – sont susceptibles d'importuner. La colère de la déesse prouvera que cette précaution n'était pas inutile, ou qu'elle était,

précisément, tout à fait inutile, et que le paon ne s'est pas adressé à la bonne personne. Quant à lui, ses premiers mots peuvent suggérer qu'il a déjà mis à l'épreuve la patience de Junon, ou qu'il connaît son impatience – mais ils jettent aussi le soupçon sur celui qui se plaint ainsi que sur sa plainte : pourquoi de telles précautions oratoires, si la plainte a effectivement une « raison » dont la déesse puisse convenir ?

Il y aurait là une leçon sur la plainte elle-même. Les premiers mots du paon montrent la difficulté qu'a la plainte à se rendre audible, car elle doit prouver sa coïncidence avec un tort qu'elle ne peut présenter directement, mais seulement *représenter*, et qui peut donc toujours être soupçonné d'être feint. Ils montrent également la nécessaire prise en compte dans la plainte de l'instance de sa réception. La précaution liminaire du paon peut enfin recevoir deux lectures quasi opposées, derrière lesquelles on retrouve deux définitions possibles de la plainte : l'une, comme rhétorique maîtresse de ses effets, l'autre, comme témoignage spontané d'une émotion. L'oiseau croit fortement à la légitimité de sa plainte : c'est d'abord sur quoi insistent les premiers mots qu'il adresse à la déesse, avant qu'il présente sans détours la « raison » de sa plainte :

Le chant dont vous m'avez fait don
Déplaît à toute la Nature :
Au lieu qu'un Rossignol, chétive créature,
Forme des sons aussi doux qu'éclatants,
Est lui seul l'honneur du printemps. (v. 4-8)

Le paon se plaint que son chant déplaît à tous. Mais le grief ne s'arrête pas là : il se plaint d'être désavantagé *par rapport* au rossignol, dont il fait un rival *in absentia*. La comparaison qu'il établit entre le rossignol et lui n'est pas qu'une preuve pour fonder sa plainte, elle en est la « raison » même. Face au tribunal de la déesse, l'oiseau prétend révéler un partage inégal, un mécompte, c'est-à-dire une injustice. D'un point de vue rhétorique, il creuse donc l'écart en comparant le chant qui ne plaît à personne avec le chant qui plaît à tous, ce qui a pour effet de grandir le tort qui lui est fait. Or, c'est précisément cette absence de degrés dans la comparaison qui révèle la plainte pour une plainte *jalouse*. On peut même parler d'incommensurabilité, dans la mesure où le paon ne se plaint pas de ce que le rossignol « a », et dont il serait privé, mais de ce qu'il « est » (« *Est* lui seul l'honneur du printemps »).

...réplique jalouse

Comme l'âne de « L'Âne et ses Maîtres », le paon échoue à faire partager son indignation à Junon, mais il suscite bien plutôt sa colère. La déesse identifie aussitôt le langage de la jalousie derrière celui de la justice. Ce qui est remarquable, c'est qu'elle ne condamne pas la jalousie du paon en soi, mais la jalousie du paon *en tant qu'il est le paon*, oiseau plus que tous les autres « capable de plaire ». Junon articule, de ce fait, sa réponse au langage jaloux avec lequel le paon l'a interpellée :

Oiseau jaloux, et qui devrais te taire,
Est-ce à toi d'envier la voix du Rossignol ?
Toi que l'on voit porter à l'entour de ton col
Un arc-en-ciel nué de cent sortes de soies ;
 Qui te panades, qui déploies
Une si riche queue, et qui semble à nos yeux
 La boutique d'un Lapidaire ?
 Est-il quelque Oiseau sous les cieux
 Plus que toi capable de plaire ?
Tout animal n'a pas toutes propriétés.
Nous vous avons donné diverses qualités :
Les uns ont la grandeur et la force en partage ;
Le Faucon est léger, l'Aigle plein de courage,
 Le Corbeau sert pour le présage,
La Corneille avertit des malheurs à venir :
 Tous sont contents de leur ramage. (v. 10-25)

Junon propose plusieurs issues à la plainte du paon. L'éloge de sa propre beauté doit, tout d'abord, l'inciter à ne pas envier celle du rossignol. La sentence du vers 19 (« Tout animal n'a pas toutes propriétés ») peut apparaître, du fait de sa forme gnomique, comme la morale de la fable : l'injustice ne tient pas dans le « partage » des « diverses qualités » entre les animaux, mais dans la prétention d'un seul à vouloir les réunir toutes. Les exemples qui illustrent cette leçon invitent le paon à une nouvelle comparaison, qui a cette fois pour objectif de faire cesser sa plainte. Junon énumère ainsi les qualités qui distinguent les autres oiseaux et conclut que « [t]ous sont contents de leur ramage » (v. 25) : le paon n'a qu'à prendre exemple sur eux. Il ne faut pas oublier, cependant, que cette partie du discours de Junon est encore à mettre sur le compte de sa « colère ». Dans la fable de Phèdre, il s'agissait pour Junon de *consoler* le paon

de son sentiment d'avoir été lésé¹. Dans celle de La Fontaine, Junon achève son discours en lui ordonnant de cesser de se plaindre, sous peine d'être puni : il voulait tout, il n'aura plus rien.

Pour comprendre la colère de Junon, il faut revenir à l'objet de la plainte du paon tel qu'il le formule lui-même : « Le chant dont vous m'avez fait don » (v. 4). Comme le rappelle aussi le vers « Nous vous avons donné diverses qualités » (v. 20), le chant du paon est un *don* de la déesse elle-même à qui il se plaint. En ce sens, l'oiseau s'adresse à la bonne personne, capable de lui donner ce qu'il désire. Mais il s'adresse plus certainement à la mauvaise : non seulement parce que la fin de la fable montre que Junon peut reprendre ce qu'elle a donné (« Je t'ôterai ton plumage », v. 27), mais encore parce que la plainte du paon apparaît donc comme la plainte d'un *ingrat*. L'ingratitude dont il fait preuve est même la première de toutes, au sens de la source de toutes les autres et de la plus grave, puisqu'elle s'apparente à de l'impiété, comme l'illustre cet extrait du *Traité des bienfaits* de Sénèque publié en 1630, avec lequel la fable de La Fontaine présente quelque affinité, traduit par Malherbe :

Voyez, je vous prie, comme la plupart du monde, voire même de ceux qui font profession de sagesse, n'estiment pas comme ils doivent les biens que les Dieux nous ont faits, et en parlent indiscretement. Ils se plaignent que les éléphants sont plus grands, les cerfs plus vites, les oiseaux plus légers, que les baleines ont la peau plus solide, les daims plus belle, les ours plus épaisse, et les lièvres plus délicates ; [...] Que se peut-il ajouter à cette impudence, sinon qu'ouvertement ils se plaignent que les Dieux sont au-dessus de l'homme, et qu'ils ne l'ont pas fait aller du pair avec eux².

Les hommes de Sénèque se plaignent d'être désavantagés par rapports aux qualités des animaux. Leurs plaintes témoignent de leur ingratitude pour les biens que les dieux ont accordé en propre à l'humanité qui, chez Sénèque, se présente comme une condition supérieure à la condition animale. L'aboutissement logique de cette ingratitude est la comparaison qu'ils osent faire de leur propre condition avec celle des dieux eux-mêmes. Le péril est politique, si l'on rappelle que d'après le *Traité des bienfaits*, le bienfait est « une chose qui plus que nulle autre sert de liaison à la société des hommes³ » et que, par conséquent, l'ingratitude est le vice qui met le plus en péril cette liaison.

Dans « Le Paon se plaignant à Junon », le paon se compare à un autre oiseau – ou, d'après le fonctionnement allégorique de l'apologue, un homme se compare à un autre –, mais,

¹ Dans « Le Paon se plaignant à Junon de sa voix » : « Alors, pour le consoler, la déesse lui dit », III, 18, v. 5.

² Sénèque, *Des Bienfaits, De la version de Mr François de Malherbe, Gentilhomme ordinaire du Roi* [1630], Paris, Antoine de Somaville, 1650, p. 72.

³ *Ibid.*, p. 12.

ce faisant, c'est bien en même temps de la déesse elle-même qu'il se plaint, source, avec les autres dieux, des dons faits aux animaux. La plainte du paon suscite donc la *jalousie* de Junon au sens de l'exemple de Furetière du « Dieu jaloux de sa gloire » : elle entame la gloire de la déesse. Mais elle a aussi d'autres raisons plus spécifiques de rendre la déesse jalouse. D'une part, celle-ci est déjà connue pour sa jalousie, notamment matrimoniale. D'autre part, le paon est l'un de ses emblèmes. L'illustration de la fable par Jean-Baptiste Oudry le rappelle, sur laquelle un second paon se tient derrière Junon.

Il est donc logique que Junon réponde avec jalousie, ou dans un « style » jaloux, à la plainte jalouse du paon. Cette jalousie se traduit formellement dans la réprimande qu'elle lui adresse. Par ses questions oratoires, la déesse rejoue, en effet, la rivalité du paon et du rossignol, mais à l'avantage du premier (« Est-ce à toi d'envier la voix du Rossignol ? », « Est-il quelque Oiseau sous les cieux / Plus que toi capable de plaire ? »¹). Elle fait l'éloge de l'oiseau par le biais d'une peinture éblouissante qui s'apparente à une *ekphrasis* : Marmontel la donnera en exemple, dans ses *Éléments de littérature*, à sa définition de « brillant² ». Mais donner au paon l'avantage sur le rossignol et en faire l'éloge dans un style qui semble vouloir rivaliser avec son plumage ostentatoire, n'est-ce pas reconduire la logique de la rivalité ? On peut poser la même question à propos de la comparaison à laquelle Junon invite le paon avec les autres animaux : ne fera-t-elle pas naître chez l'animal jaloux une envie de rivaliser avec ces qualités-là *aussi* ? La plainte jalouse du paon fait emprunter un langage jaloux à celle à qui il se plaint, et généralise le tort.

Pour décrire le type de relation à autrui qu'instaurent les plaintes des jaloux dans les *Fables*, nous nous tournerons à présent vers les comparaisons sur lesquelles elles s'appuient, qu'elles soient désavantageuses ou avantageuses – c'est-à-dire que celui qui se plaint *regrette* d'être désavantagé ou qu'il prétende *faire reconnaître* son avantage à autrui.

Comparaisons désavantageuses

Dans « Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire », la plainte des malades s'appuie sur une comparaison :

¹ Nous soulignons.

² Marmontel, *Éléments de littérature*, *op. cit.*, p. 221.

Chagrins, impatients, et se plaignant sans cesse :
Il a pour tels et tels un soin particulier ;
Ce sont ses amis ; il nous laisse. (v. 20-22)

L'hospitalier est accusé de distinguer, parmi l'ensemble des malades, des individus auxquels il réserve ses faveurs, fondées sur une relation privilégiée (« ses amis »). La plainte des malades dénonce donc un partage inégal. En outre, elle prend la forme d'un *abandon* (« il nous laisse »), grief d'ordre affectif plus propre à la plainte jalouse. Cette petite comédie des envieux, que sanctionne le départ de l'hospitalier, est la dernière d'une série de plaintes des personnages des *Fables* fondées sur une comparaison désavantageuse avec autrui. Dans les *Fables*, la jalousie se dit, et elle se dit dans des plaintes.

Rivalités

Dans « L'Âne et le Petit Chien » (IV, 5), la plainte de l'âne naît également d'une comparaison désavantageuse et porte, comme celle du « Paon se plaignant à Junon », sur la question du « plaie ». Mais, cette fois, la morale de la fable vient *justifier* ce désavantage :

Peu de gens que le Ciel chérit et gratifie
Ont le don d'agrèer infus avec la vie.
C'est un point qu'il leur faut laisser ; (v. 5-7)

Ces vers, qui précèdent le récit de la fable, font le constat d'un partage inégal : ils distinguent un petit groupe ayant reçu le « don » de plaie, aux deux sens de don du Ciel et de « talent » (v. 1). Le « don d'agrèer » apparaît ainsi comme un privilège inné. Or, la leçon que donne le fabuliste au début de la fable est une injonction à ne pas disputer ce don à ceux qui le possèdent : une plainte en cette matière, où la justice n'a pas de part, sera donc sanctionnée comme plainte importune.

Ainsi, l'âne de « L'Âne et le Petit Chien », désirant « se rendre plus aimable / Et plus cher à son Maître » (v. 9-10) et voyant que le chien de la maison reçoit l'affection des maîtres, entreprend de l'imiter. Il va donc « donner la patte » à son maître, c'est-à-dire porter son sabot au visage de l'homme. L'imitation indiscreète n'est pas sans faire penser à celle du corbeau du « Corbeau voulant imiter l'Aigle ». Mais l'âne n'imité pas directement le chien. La fable accorde d'abord une large place à son raisonnement, qui prend la forme d'une plainte :

Comment, disait-il en son âme,
Ce Chien parce qu'il est mignon
Vivra de pair à compagnon
Avec Monsieur, avec Madame !
Et j'aurai des coups de bâton !
Que fait-il ? Il donne la patte ;
Puis aussitôt il est baisé.

S'il en faut faire autant afin que l'on me flatte,
Cela n'est pas bien malaisé. (v. 11-19)

Comme chez le paon, le sentiment d'un tort naît chez l'âne d'une comparaison, qui fait du chien son rival. Avant la plainte de l'âne, seul le titre de la fable a introduit cette rivalité, qui n'apparaît pas dans le « cas » exposé par le récit (« l'âne de la fable, / Qui pour se rendre plus aimable / Et plus cher à son maître, alla le caresser », v. 8-10). Aussi le déictique « ce Chien » traduit-il le fait que le chien se trouve dans l'environnement immédiat de l'âne : il a sous les yeux la scène qui alimente sa jalousie et suscite sa plainte. Il s'agit aussi peut-être de montrer que le chien est depuis longtemps l'objet des ruminations de l'âne : le jaloux *ressasse*.

La plainte de l'âne porte toutes les marques de la plus vive indignation, à commencer par l'exclamation « Comment » et l'effet d'insistance produite par la diérèse sur « Chien » (« Chi-en »). L'âne s'indigne d'une injustice qu'il constate : l'inégalité de traitement par les maîtres entre le chien et lui. Et son indignation creuse l'écart entre eux : le chien vit d'égal à égal (« de pair à compagnon ») avec les maîtres, occupant, en somme, une place de maître, tandis que lui-même est maltraité (il reçoit des « des coups de bâton »).

L'âne a une explication à cette injustice : le chien reçoit un traitement de faveur de la part des maîtres « *parce qu'il est mignon* ». Or, cette explication fait, en vérité, déjà entendre un point de vue : celui des maîtres. Est « mignon » celui qui plaît. Un « mignon », c'est aussi un favori, qui bénéficie d'une faveur fondée sur une préférence privée. C'est également ce point de vue que le « *Petit Chien* » du titre de la fable donne à entendre, l'adjectif ayant à la fois une valeur descriptive et une valeur hypocoristique, et traduisant donc le lien affectif qui unit les maîtres au chien. En somme, l'explication donnée par l'âne à l'injustice qu'il constate a quelque chose de tautologique – le chien plaît parce qu'il plaît –, et cette tautologie confirme la leçon donnée au début de la fable sur le divorce entre le « plaître » et la justice.

L'âne, cependant, cherche aussitôt les conditions de reproductibilité du résultat obtenu par le chien auprès du maître, dans la réponse à cette question : « Que fait-il ? » La réponse

qu'il apporte à sa propre question (« Il donne la patte ; / Puis aussitôt il est baisé ») fait penser au raccourci de l'âne du jardinier (« Et pourquoi ? Pour porter des herbes au marché »). Par ces raccourcis, les personnages entendent souligner une absurdité et en faire l'objet d'une indignation commune. Un tel raccourci souligne également la perspective fort restreinte de l'âne, qui ne va pas hésiter, effectivement, à imiter le comportement qu'il croit être la cause incompréhensible mais effective de la faveur reçue par le chien. Son erreur tient dans le fait de ne pas comprendre que ce que le chien « fait » ne le rend pas « mignon », mais l'inverse : le chien « est » mignon, tout ce qu'il fait l'est donc aussi. Ainsi, comme le paon du « Paon se plaignant à Junon », l'âne veut disputer au chien des qualités en « être », et non pas en « avoir ». Toutefois, dire que le chien « est » mignon et que cela ne souffre pas la contestation ne suffit pas. Il faut ajouter que c'est là le *jugement* de « Monsieur » et « Madame » : la faveur se trouve dans le maître lui-même.

L'ironie du fabuliste, qui qualifie le discours de l'âne « d'admirable pensée » (v. 20), interdit de partager l'indignation de l'animal jaloux. L'âne accompagne la « caresse » qu'il va porter à son maître de « son chant gracieux » (v. 25), autre périphrase ironique, bientôt reprise par le maître (« quelle mélodie ! », v. 26), qui rappelle que la voix de l'âne est une autre raison qu'a sa plainte de déplaire. Le dénouement de la fable est farcesque, enfin, l'âne recevant des coups de bâton et le récit soulignant son propre caractère comique : « Ainsi finit la comédie » (v. 29).

Autres ânes, autre comparaison désavantageuse mais à l'issue plus sombre, dans « Les Deux Mulets » (I, 4). La fable confirme que le regret du jaloux naît de sa position par rapport à autrui. Les deux rivaux sont cette fois de même espèce et la comparaison ne s'effectue pas à partir de ce qu'ils sont, mais de leurs charges respectives, distinction qui constitue l'un des enjeux de la fable. La plainte qu'elle donne à entendre procède, en fait, du *renversement* d'une comparaison avantageuse, mais fondée sur une erreur d'appréciation, en une comparaison radicalement désavantageuse, puisqu'elle distingue entre le mort et le vif :

LES DEUX MULETS

Deux Mulets cheminaient ; l'un d'avoine chargé ;

L'autre portant l'argent de la gabelle.

Celui-ci, glorieux d'une charge si belle,

N'eût voulu pour beaucoup en être soulagé.

Il marchait d'un pas relevé,

Et faisait sonner sa sonnette ;
 Quand, l'ennemi se présentant,
 Comme il en voulait à l'argent,
 Sur le Mulet du fisc une troupe se jette,
 10 Le saisit au frein, et l'arrête.
 Le Mulet en se défendant
 Se sent percé de coups, il gémit, il soupire :
 Est-ce donc là, dit-il, ce qu'on m'avait promis ?
 Ce Mulet qui me suit du danger se retire ;
 15 Et moi j'y tombe, et je péris.
 Ami, lui dit son camarade,
 Il n'est pas toujours bon d'avoir un haut emploi :
 Si tu n'avais servi qu'un Meunier, comme moi,
 Tu ne serais pas si malade.

Deux mulets « chemin[ent] », l'un portant de l'avoine, l'autre l'impôt sur le sel. Celui-ci est le « Mulet du fisc », c'est-à-dire du trésor public. Un voleur rencontré en chemin s'en prend seulement au mulet qui porte l'argent, par convoitise, comme prend soin de le préciser le fabuliste (« Comme il en voulait à l'argent »). Le mulet est donc tué « par-dessus le marché », parce que sa charge est attachée à son dos et qu'il s'est défendu contre les voleurs. Or, alors qu'il meurt percé de coups, le mulet « gémit », « soupire » et pousse une dernière plainte, comparant avec amertume son sort à celui de son compagnon :

Est-ce donc là, dit-il, ce qu'on m'avait promis ?
 Ce Mulet qui me suit du danger se retire ;
 Et moi j'y tombe, et je péris. (v. 13-15)

La question du mulet dit la trahison d'une promesse. En l'occurrence, il s'agit de la promesse des *signes* qui étaient attachés à sa charge. Les premiers vers de la fable ont décrit l'âne soucieux d'incarner dignement ce qu'il juge être la « beauté » de sa charge, « march[ant] d'un pas relevé » et « fais[ant] sonner sa sonnette ». Le fait que la charge soit accrochée au dos de l'âne et qu'il périsse avec elle montre qu'il a confondu ce qu'il était avec la charge qu'il portait. La morale de la fable (« Il n'est pas toujours bon d'avoir un haut emploi »), en effet, prise en charge par le mulet qui porte de l'avoine, invite à lire « charge » dans les deux sens du terme : celui de poids, porté par une bête de somme, et celui d'« emploi », de dignité, d'office. Il y a là les éléments d'une réflexion sur la séparation entre la personne et la charge : la charge ne meurt pas, le mulet oui.

Mais la « promesse » qui a été trahie est également relative à l'autre mulet, comme le montrent les vers qui concluent la plainte de l'âne qui agonise (« Ce Mulet qui me suit du danger se retire ; / Et moi j'y tombe, et je péris »). Le titre et le début de la fable ont mis en place une comparaison entre les deux mulets qui, du point de vue du « mulet du fisc », est à son avantage (« Celui-ci, *glorieux* d'une charge si belle »). L'adjectif « glorieux », associé à un mulet, a révélé sa vanité. La promesse était donc celle d'une préséance : un autre mulet le « suit » qui, malgré sa position de subordination, a la vie sauve. Comme dans la plainte de l'âne de « L'Âne et le Petit Chien », une caractéristique de la plainte du jaloux est que le rival se trouve dans une forme de proximité avec lui. Il l'a sous les yeux, ou bien sa jalousie le lui met sans cesse sous les yeux.

Les plaintes des jaloux s'appuient donc sur des comparaisons soucieuses non d'égalité, mais de préséance. C'est le cas dans le préambule de « L'Homme qui court après la Fortune et l'Homme qui l'attend dans son lit » (VII, 11), qui fait entendre les plaintes des ambitieux :

Cet homme, disent-ils, était planteur de choux,
Et le voilà devenu Pape :
Ne le valons-nous pas ? Vous valez cent fois mieux ;
Mais que vous sert votre mérite ?
La Fortune a-t-elle des yeux ? (v. 11-15)

La plainte naît d'une comparaison avec « [c]et homme » à l'ascension fulgurante. Le déictique désigne à l'attention de tous le support de la comparaison jalouse. L'ascension en question prend une couleur burlesque tant l'écart est grand du « planteur de choux » au « Pape ». L'écart dit aussi le caractère fantasmagorique de la jalousie. La question des envieux, « Ne le valons-nous ? », dénonce, enfin, une injustice. Mais elle révèle surtout l'ambition de parvenir aussi haut que ce nouveau pape, c'est-à-dire plus haut que tous. Enfin, la réponse que le fabuliste apporte lui-même à la plainte précise la nature de la Fortune et son divorce d'avec l'estimation d'une valeur.

À ce titre, la confusion du mulet entre la charge qu'il porte et ce qu'il est, et la dissociation que met en scène le préambule de « L'Homme qui court après la Fortune et l'Homme qui l'attend dans son lit » entre dignité et « mérite », témoignent peut-être d'une inquiétude plus historique, propre au XVII^e siècle, à propos des dignités et des titres qui leur sont associés : la crainte que la dignité soit devenue une simple apparence sociale, que les titres

ne correspondent plus aux choses¹. C'est ce soupçon qui, pour une part, rend possibles les nombreuses plaintes des ambitieux qui s'élèvent dans les *Fables*.

Réception de la plainte : la « cruelle bonté » du Ciel

Dans « La Tête et la Queue du Serpent » (VII, 16), la plainte importune naît d'une comparaison insensée. Surtout, la fable attire l'attention sur l'instance qui y répond, sur laquelle le fabuliste propose au lecteur d'exercer un jugement. En effet, la leçon de la fable s'énonce au prix de la mort du personnage qui se plaint et cette mort est la conséquence d'un manque radical de discernement, puisque celui qui se plaint est aveugle, ainsi, peut-être, que l'instance qui répond à sa plainte :

LA TÊTE ET LA QUEUE DU SERPENT

Le Serpent a deux parties
Du genre humain ennemies,
Tête et Queue ; et toutes deux
Ont acquis un nom fameux
5 Auprès des Parques cruelles ;
Si bien qu'autrefois entre elles
Il survint de grands débats
 Pour le pas.
La Tête avait toujours marché devant la Queue.
10 La Queue au Ciel se plaignit,
 Et lui dit :
Je fais mainte et mainte lieue,
Comme il plaît à celle-ci.
Croit-elle que toujours j'en veuille user ainsi ?
15 Je suis son humble servante.
On m'a faite, Dieu merci,
Sa sœur, et non sa suivante.
Toutes deux de même sang,
Traitez-nous de même sorte :
20 Aussi bien qu'elle je porte
Un poison prompt et puissant.
Enfin voilà ma requête :

¹ À ce sujet, voir *Dire et vivre l'ordre social : en France sous l'Ancien Régime*, Fanny Cosandey (dir.), Paris, EHESS, 2005 ; et Hélène Merlin-Kajman, « Mamamouchi-Molière, ou les enjeux du signifiant au XVII^e siècle », *Dix-septième siècle*, n°223, 2004.

C'est à vous de commander,
 Qu'on me laisse précéder
 25 À mon tour ma sœur la Tête.
 Je la conduirai si bien,
 Qu'on ne se plaindra de rien.
 Le Ciel eut pour ces vœux une bonté cruelle.
 Souvent sa complaisance a de méchants effets.
 30 Il devrait être sourd aux aveugles souhaits.
 Il ne le fut pas lors : et la guide nouvelle,
 Qui ne voyait au grand jour
 Pas plus clair que dans un four,
 Donnait tantôt contre un marbre,
 35 Contre un passant, contre un arbre.
 Droit aux ondes du Styx elle mena sa sœur.
 Malheureux les États tombés dans son erreur.

« La Queue au Ciel se plaint » : le vers met en place une situation désormais familière. Comme dans « L'Âne et ses Maîtres » et « Le Paon se plaignant à Junon », la scène de la fable est une scène de plainte à une puissance céleste. Celui qui se plaint dénonce une injustice et réclame : la plainte est explicitement une « requête ». Elle naît, enfin, d'une comparaison désavantageuse et demande la préséance.

La fable ne met pas en scène le conflit entre les deux parties du serpent, mais se concentre sur la plainte de l'une d'elles, la queue, à une instance tierce. On ne soulignera jamais assez que c'est là le réflexe de nombre de personnages des *Fables*, qui s'en remettent, en cas de conflit, à un arbitrage extérieur, confiants dans la justice de leur plainte et de ceux à qui ils l'adressent, ou emportés par l'ardeur de leurs passions. À cet égard, « La Tête et la Queue du Serpent » présente une singularité : la mort vient sanctionner une plainte qui a, pourtant, été entendue et « exaucée ». Cette contradiction apparente n'est pas sans rappeler la manière dont le Sort accède aux deux premières requêtes de l'âne de « L'Âne et ses Maîtres ». Aussi le résultat catastrophique de la plainte attire-t-il l'attention à la fois sur les défauts de celui qui se plaint et de sa plainte, et sur l'instance qui répond à la plainte.

Considéré littéralement, le différend (« débats ») qui est donné à trancher au Ciel peut surprendre, puisqu'il oppose deux parties d'un même corps, la tête et la queue du serpent. Pour entrer en « débats », il faut que les deux parties se soient oubliées en tant que parties, comme les membres « mutins » des « Membres et l'Estomac » (III, 2, v. 21). En outre, la primauté que

les deux parties se disputent est, d'un point de vue humain, primauté dans le pouvoir de nuire (« deux parties / Du genre humain ennemies »), ce qui dispose peu favorablement le lecteur à l'égard de leur plainte.

On retrouve, dans la plainte de la queue, des éléments de la rhétorique judiciaire des plaintes de l'âne de « L'Âne et ses Maîtres » et du paon du « Paon se plaignant à Junon », en particulier l'indignation. La queue interpelle l'autre partie (« celle-ci ») – la tête, muette mais forcément présente, étant donné qu'elle fait partie du même corps... – par une question oratoire (« Croit-elle que toujours j'en veuille user ainsi ? ») et fait preuve d'ironie pour souligner l'iniquité de la situation (« Je suis son humble servante »). Ayant fait la démonstration de la légitimité de sa plainte, elle précise la « requête » qui l'accompagne, en exigeant du Ciel qu'il « command[e] » qu'elle « préc[ède] » à son tour. À la fin de son discours, la queue donne l'assurance qu'elle saura être digne de sa nouvelle position, en prévenant l'idée d'une plainte possible – de la tête, du serpent, du Ciel lui-même ? – quant à ce changement de gouvernance (« Je la conduirai si bien, / Qu'on ne se plaindra de rien »), ce qui a, précisément, pour effet de jeter le doute sur ses prétentions à mener.

La plainte de la queue se présente comme une demande d'égalité. Elle se plaint, en effet, d'être soumise au bon vouloir de la tête alors qu'elles sont égales : elles partagent un même « sang », c'est-à-dire une même parenté – elles sont « sœurs » –, et un même poison (« Aussi bien qu'elle je porte / Un poison prompt et puissant »), qui fait leur notoriété négative. Mais la demande d'égalité est en fait demande de préséance : la tête ayant mené jusque-là, seule une alternance donnant le « pas » à la queue « à [s]on tour » pourra réparer le tort. En outre, ce tort est sans origine (« La tête avait *toujours* marché devant la queue »). Aussi comprend-on que la position que réclame la queue aura le même genre de durée (« Croit-elle que *toujours* j'en veuille user ainsi ? »¹) : il s'agit bien de « prendre la tête » pour toujours.

Il n'est pas difficile d'ajouter aux éléments qui font de la plainte de la queue une plainte importune. Sa requête contient une impossibilité de nature, soulignée de façon hyperbolique par le choix des protagonistes : deux parties d'un même corps dont l'une, par définition, se trouve à l'arrière de l'autre. Ainsi, quand la queue affirme « On m'a faite, Dieu merci, / Sa sœur et non sa suivante », on peut dire, au contraire, que ce « on » auquel elle s'adresse a précisément fait d'elle celle qui, depuis et pour « toujours », est vouée à *suivre*. Ses qualités la destinent à cette position – ou plutôt l'absence des qualités propres à la tête. Ainsi, quand elle prend la place de la tête, la queue reste la queue : elle n'a pas d'yeux, la vue représentant,

¹ Dans ces deux derniers vers : nous soulignons.

allégoriquement, une qualité propre au commandement, la vision, la prudence. C'est ainsi qu'elle entraîne l'animal à la mort, fin bien méritée qui illustre la leçon de la fable. Celle-ci est politique et s'adresse aux « États » : il ne faut pas commettre l'« erreur » de briguer le « pas » quand on est fait pour obéir. La contestation par la queue du commandement en place est précisément le signe de son manque de discernement.

Du point de vue du fonctionnement moral de la fable, la réponse favorable du Ciel à la folle requête de la queue a pour fonction de précipiter la sanction d'une juste punition. La fabuliste vient, pourtant, donner une justification à cette réponse, incitant à y appliquer un jugement :

Le Ciel eut pour ces vœux une bonté cruelle.
Souvent sa complaisance a de méchants effets.
Il devrait être sourd aux aveugles souhaits.
Il ne le fut pas lors [...] (v. 28-31)

Le Ciel n'articule pas sa réponse à une justice de la plainte : il montre de la « complaisance » pour des « vœux ». La scène qui se dessine est une scène de *faveur*, qui repose sur le bon-vouloir d'une puissance. L'oxymore « bonté cruelle », qui traduit les « méchants effets » de la faveur accordée, donne à cette puissance un visage pour le moins équivoque, voire menaçant. Le Ciel, en effet, n'a pas montré plus de discernement que la queue, répondant aveuglément à d'« aveugles souhaits ». La mention de sa « bonté cruelle » traduit une intentionnalité maligne. Ces vers semblent osciller entre le portrait d'une instance aveugle, aux décisions imprévisibles, et celui d'une figure souveraine en mesure de juger quand il faudrait être « sourd » aux souhaits insensés. C'est à cette dernière figure que s'adresserait le vers 30 (« Il devrait être sourd aux aveugles souhaits »), sous forme de morale intermédiaire.

Ironie du sort – ou du Ciel –, les deux parties du serpent ont bel et bien été traitées « de même sorte », comme le réclamait la queue, puisqu'elles trouvent toutes deux la mort. Le Ciel a *littéralement* accordé ce qui était demandé, sans soumettre la requête de la queue à interprétation : c'est ainsi que la queue a pris la place de la tête en demeurant la queue.

La réponse du Ciel attire en fait l'attention sur le fonctionnement de la fable elle-même, qui semble reposer tout entière sur la figure de l'équivoque. En effet, la queue a pris la place de la tête, d'après la définition de l'équivoque comme ce « qui nous fait prendre une chose pour une autre ». Cette équivoque est au cœur du fonctionnement allégorique de l'apologue, qui

suppose un lecteur capable de passer d'un sens premier à un sens second. Dans le cas de « La Tête et la Queue du Serpent », le refus du Ciel de se livrer à un tel déchiffrement vient sanctionner la plainte de la queue, en donnant au dénouement de la fable l'aspect d'un jeu de mots. Mais qui s'amuse ainsi ? Est-ce l'instance qui reçoit la plainte, le fabuliste lui-même ?

Il arrive donc que les plaintes soient reçues par « complaisance », « bonté » mais « *cruelle* bonté », qui provoque la mort, par aveuglement aussi grand que la plainte elle-même ou sous les espèces d'un jeu de mots. L'intention serait alors malicieuse : mais à qui s'adresse-t-elle, sinon au lecteur des *Fables* ? En somme, l'homologie que nous suggérons entre les instances de réception des plaintes dans les *Fables* et leur lecteur lui-même invite à se demander quel type de lecteur ces plaintes programment. Face à elles, il manque peut-être au Ciel de « La Tête et la Queue du Serpent » le discernement, si ce n'est la *compassion*, attendus de la part du lecteur, compassion à laquelle cette fable en particulier invite peu.

Comparaisons avantageuses : une compassion importune

De façon apparemment plus surprenante, les plaintes jalouses procèdent également, dans les *Fables*, de comparaisons *avantageuses* : c'est qu'alors, il s'agit de plaindre autrui afin de lui faire *reconnaître* l'avantage que l'on croit ou que l'on veut avoir sur lui. Une compassion importune en fait alors un rival et programme sa propre jalousie.

Dans le premier livre des *Fables*, « La Besace » (I, 7) se présente comme la matrice des nombreuses plaintes de mécontents à des puissances divines, telles que celles du paon à Junon ou de l'âne au Destin. Mais dans cette fable la situation est en quelque sorte inversée, puisque c'est Jupiter lui-même qui ordonne à tous les êtres vivants de « comparaître » devant son tribunal et de s'y plaindre de leur « composé », c'est-à-dire des « beautés » de leurs corps :

Jupiter dit un jour : Que tout ce qui respire
S'en vienne comparaître aux pieds de ma grandeur.
Si dans son composé quelqu'un trouve à redire,
Il peut le déclarer sans peur :
Je mettrai remède à la chose.
Venez, Singe ; parlez le premier, et pour cause.
Voyez ces animaux, faites comparaison
De leurs beautés avec les vôtres :
Êtes-vous satisfait ? [...] (v. 1-9)

Tout se passe comme si le monarque des dieux supposait des plaintes aux animaux qu'ils n'oseraient pas exprimer. Comme dans « Le Paon se plaignant à Junon » et « La Tête et la Queue du Serpent », Jupiter est celui qui a créé les animaux tels qu'ils sont et qui peut donc les contenter. En les appelant à parler « sans peur », il rappelle le risque qu'il y a à réclamer face à une puissance, en particulier quand celle-ci est à l'origine du don dont on vient se plaindre. Jupiter se montre ici, en somme, en dieu bien peu *jaloux*, prêt à entendre contester ses propres bienfaits.

Les plaintes doivent naître d'une comparaison : Jupiter invite les animaux à comparer leurs « beautés » et à se déclarer satisfaits ou à demander satisfaction. La fable procède alors à une déception plaisante des attentes programmées par Jupiter – une série de doléances –, puisque, loin de se plaindre, chaque animal se *loue* de sa « forme » et *plaint* les autres des leurs ou se *plaint pour* les autres auprès du dieu. Louange et plainte apparaissent donc dans un rapport de réciprocité, comme le montre cet enchaînement du singe à l'ours et de l'ours à l'éléphant :

[...] Moi ? dit-il, pourquoi non ?

N'ai-je pas quatre pieds aussi bien que les autres ?
Mon portrait jusqu'ici ne m'a rien reproché ;
Mais pour mon frère l'Ours, on ne l'a qu'ébauché :
Jamais, s'il me veut croire, il ne se fera peindre.
L'Ours venant là-dessus, on crut qu'il s'allait plaindre.
Tant s'en faut ; de sa forme il se loua très fort ;
Glosa sur l'Éléphant ; dit qu'on pourrait encor
Ajouter à sa queue, ôter à ses oreilles ;
Que c'était une masse informe et sans beauté. (v. 9-18)

Les questions du singe trahissent son étonnement : il est satisfait de sa forme. Il s'en justifie par une comparaison (« aussi bien que les autres »). Il faut, cependant, souligner qu'il y a, pour le moins, quelque chose de désobligeant dans la primauté accordée par Jupiter au singe pour se plaindre et dans le « et pour cause » qui laisse paraître son propre point de vue sur lui (« Venez, Singe ; parlez le premier, et pour cause »). La réponse du singe indique donc que, de son point de vue de singe, il n'est pas laid, ce qui illustre la morale qui dit que l'on ne voit pas ses propres défauts. Mais elle met également au jour le fait que se plaindre, dans le dispositif mis en place par Jupiter, c'est faire *publiquement* aveu de laideur (« tout » « vient comparaître »).

Pour appuyer les raisons qu'il a d'être satisfait, le singe relance la comparaison à son propre avantage, en critiquant la forme de l'ours, qui comparaît donc à sa suite. Une plainte est

attendue de l'ours, réputé de forme presque monstrueuse. La fable alors souligne son propre fonctionnement déceptif (« on crut qu'il s'allait plaindre »), qui a valeur de satire : l'ours se loue à son tour et critique l'éléphant, ce qui revient ici à se plaindre pour lui auprès de Jupiter, qui pourra remédier à son mécontentement supposé.

La morale de la fable repose donc sur une absence de plaintes soulignée comme telle. La satisfaction est, pour une fois, générale, mais le fabuliste la révèle comme un aveuglement de l'amour-propre, attribut privilégié de l'humanité (« mais parmi les plus fous / Notre espèce excella », v. 26-27).

La plainte traduirait donc ici une capacité à changer de point de vue dont sont dépourvus les personnages de cette fable. Nul ne se plaint de ce qu'il est, car chacun juge des autres par soi-même : Jupiter lui-même en fournit l'exemple le premier en jugeant que le singe aurait bien des raisons de se plaindre. Dans *Savoirs situés*, Donna Haraway a qualifié de « truc divin¹ » ce point de vue qui s'ignore comme point de vue : nous sommes tentés d'appliquer cette description à chacun des personnages de « La Besace ».

Dans « La Besace », il s'agit moins de plaindre autrui dans le sens de compatir avec lui que de « se plaindre pour » au sens de « porter plainte » pour les autres. La fable « Le Chêne et le Roseau » (I, 22) donne, quant à elle, un exemple de *compassion* importune deux fois sanctionnée comme telle. En effet, tout le discours que tient le chêne au roseau dans la première moitié de la fable est une plainte du chêne *pour* le roseau :

LE CHÊNE ET LE ROSEAU

Le Chêne un jour dit au Roseau :
Vous avez bien sujet d'accuser la Nature ;
Un Roitelet pour vous est un pesant fardeau.
Le moindre vent qui d'aventure
Fait rider la face de l'eau,
Vous oblige à baisser la tête :
Cependant que mon front, au Caucase pareil,
Non content d'arrêter les rayons du soleil,
Brave l'effort de la tempête.

5

¹ Donna Haraway, *Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle*, dans *Manifeste Cyborg et autres essais*, Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan (éd.), Paris, Exils Éditeur, 2007, p. 117

10 Tout vous est aquilon ; tout me semble zéphir.
 Encor si vous naissiez à l'abri du feuillage
 Dont je couvre le voisinage,
 Vous n'auriez pas tant à souffrir :
 Je vous défendrais de l'orage ;

15 Mais vous naissez le plus souvent
 Sur les humides bords des Royaumes du vent.
 La Nature envers vous me semble bien injuste.
 Votre compassion, lui répondit l'Arbuste,
 Part d'un bon naturel ; mais quittez ce souci.

20 Les vents me sont moins qu'à vous redoutables.
 Je plie et ne romps pas. Vous avez jusqu'ici
 Contre leurs coups épouvantables
 Résisté sans courber le dos ;
 Mais attendons la fin. Comme il disait ces mots,

25 Du bout de l'horizon accourt avec furie
 Le plus terrible des enfants
 Que le Nord eût porté jusque-là dans ses flancs.
 L'Arbre tient bon ; le Roseau plie.
 Le vent redouble ses efforts,

30 Et fait si bien qu'il déracine
 Celui de qui la tête au ciel était voisine,
 Et dont les pieds touchaient à l'empire des morts.

Le discours du chêne se tient entre les bornes de deux plaintes, qu'il prête au roseau : « accuser la Nature » et juger la Nature « injuste ». Ce discours, le roseau le nomme peu après « compassion », avant de le renverser à son avantage. La fable, enfin, renverse littéralement le grand arbre.

C'est que la compassion du chêne vise à faire reconnaître son avantage, illusoire qui plus est. Comme l'écrit Charles Batteux, il fait preuve de « cette compassion orgueilleuse par laquelle on fait sentir au malheureux les avantages qu'on a sur lui¹ », ou, comme le résume Taine : « Le chêne plaint le frêle roseau, [...] mais c'est pour avoir le droit de se louer lui-même aux dépens de son pauvre voisin, de se comparer au Caucase² ». Son discours s'appuie sur une longue comparaison entre le roseau et lui, « je » et « vous », qui donnerait bien des raisons au roseau de se plaindre de sa faiblesse, si ce discours coïncidait avec la réalité. La suite de la fable montre qu'il n'en est rien. L'effet visé par cette « compassion » est donc une *humiliation*,

¹ Charles Batteux, *Principes de littérature*, Paris, Desaint et Saillant, 1764.

² Hippolyte, Taine, *La Fontaine et ses Fables*, *op. cit.*, p. 119.

comme le traduit une expression comme « baisser la tête » : tout est destiné à augmenter le chêne et à rabaisser le roseau. Le chêne va jusqu'à suggérer qu'il pourrait porter secours au roseau, se rêvant en « défenseur des faibles¹ », comme l'écrit Marcel Gutwirth.

La réponse du roseau ne dit pas qu'il interprète en mauvaise part ce discours : « Votre compassion, lui répondit l'Arbuste, / Part d'un bon naturel ». Le roseau salue l'intention apparente du chêne, même si elle est le fruit de son *hybris*. Il y a là peut-être un « triomphe d'humilité feinte² ». Cependant, le roseau reprend la comparaison établie par le chêne et la tourne à son avantage (« Les vents me sont *moins qu'à vous* redoutables »). En affirmant que le chêne a résisté « jusqu'ici » aux assauts du vent et en appelant à un dénouement par le récit de la fable (« Mais attendons la fin »), le roseau rappelle surtout que la description donnée par le chêne ne prouve rien, puisqu'elle n'a pas été mise à l'épreuve du réel, c'est-à-dire, en l'occurrence, de la fable elle-même.

En aucun cas, donc, la « compassion » du chêne, jaloux de ce qu'il pense être ses prérogatives, ne programme celle du lecteur. La réponse du roseau, qui s'inscrit dans une même logique de comparaison, est soutenue, quant à elle, par l'épreuve du temps, mise en place par le récit.

La mise à l'épreuve des plaintes

Une fable rappelle l'importance de la mise à l'épreuve des plaintes. « Le Bûcheron et Mercure » (V, 1) fait se succéder une plainte légitime et des plaintes importunes, qui procèdent d'une comparaison envieuse puis d'une imitation burlesque. Un bûcheron, figure d'humilité, perd sa cognée, qui est, comme le précise le fabuliste, son « gagne-pain » (v. 33). Le fabuliste, ayant programmé la pitié du lecteur pour cette plainte (« Ce fut pitié là-dessus de l'entendre », v. 35), la donne ainsi à entendre :

Ô ma cognée ! ô ma pauvre cognée !
S'écriait-il : Jupiter, rends-la-moi ;
Je tiendrai l'être encore un coup de toi. (v. 40-42)

¹ Marcel Gutwirth, « Le Chêne et le Roseau, ou les cheminements de la mimésis », *The French Review*, Vol. 48, 1975, p. 700.

² *Ibid.* p. 702.

La rusticité du personnage et de sa plainte donne à celle-ci une couleur burlesque. Il y a là, cependant, des éléments d'une éloquence du malheur, dans la simplicité du style, la répétition de « Ô ma cognée » et l'hypallage « pauvre cognée », qui établit un lien affectif entre l'homme et son outil. Le bûcheron ne fait pas preuve de l'ingratitude du paon : il rappelle qu'il « tient l'être » de celui à qui il se plaint. Aussi sa plainte est-elle aussitôt « de l'Olympe entendue » (v. 43). Mercure, le messenger des dieux, vient au bûcheron et lui assure que sa cognée n'est « pas perdue » (v. 44). Cependant, afin de rendre justice, le dieu soumet le bûcheron à une épreuve. Il devra reconnaître sa cognée après qu'une en or puis une en argent lui auront été présentées.

La plainte pose le problème de la preuve. Par définition, une perte ne peut se prouver. La plainte ne peut que la représenter par un discours. Aussi les dieux mettent-ils à l'épreuve l'éventuelle avidité du bûcheron, pour vérifier que l'homme n'a pas espéré faire un gain plutôt que de compenser une perte. Dans un souci d'édification morale, la « bonne foi » du bûcheron est « récompensée » par le gain des trois cognées. D'autres bûcherons ont alors vent de l'histoire, dont ils ne retiennent que le gain. Le conte édifiant tourne alors à la farce :

Et Boquillons de perdre leur outil,

Et de crier pour se le faire rendre. (v. 57-58)

Il faut, bien sûr, comprendre que les bûcherons, dégradés au rang de « Boquillons », n'ont pas perdu leur outil. Leurs plaintes ne recouvrent aucune perte, mais l'espoir d'un gain semblable à celui du premier bûcheron. Leurs plaintes sont donc décrites comme une clameur indistincte : « Le roi des dieux ne sait auquel entendre » (v. 59). La condamnation des usurpateurs se joue, enfin, dans la caractérisation de leur plainte : ils sont des « criards » (v. 60). Les bûcherons réclament ce qu'ils n'ont pas perdu, en lieu et place de quoi Mercure les punit d'un « grand coup sur la tête » (v. 65), sanction de comédie, comme dans « L'Âne et le Petit Chien ».

« L'Aigle et le Hibou » (V, 18) porte à des conséquences tragiques le défaut de perspective dénoncé dans « La Besace » et « Le Chêne et le Roseau », en mettant à l'épreuve une plainte qui prétend dénoncer une injustice liée à une position de pouvoir.

La fable s'ouvre sur la réconciliation de l'aigle et du hibou, autrefois ennemis. Les forces en présence sont inégales : l'aigle jure « foi de Roi », le hibou « foi de Hibou » (v. 3), qu'aucun ne mangera les petits de l'autre. Le hibou s'inquiète de savoir si l'aigle « connaît[t] »

ses petits, condition pour qu'il les épargne. La réponse de l'aigle étant négative, il se plaint *par provision* du sort qui les attend :

[...] Tant pis, reprit le triste Oiseau.
Je crains en ce cas pour leur peau :
C'est hasard si je les conserve.
Comme vous êtes Roi, vous ne considérez
Qui ni quoi. Rois et Dieux mettent, quoi qu'on leur die,
Tout en même catégorie.
Adieu mes Nourrissons si vous les rencontrez. (v. 6-12)

La plainte du hibou semble d'abord s'appuyer sur la difficulté logique qu'il vient de mettre au jour : si l'aigle ne connaît pas ses petits, comment les reconnaîtra-t-il et, donc, comment pourra-t-il choisir de les épargner ? « Adieu » ses nourrissons ! Mais au vers 9 (« Comme vous êtes roi, vous ne considérez »), sa plainte prend un autre tour, en se fondant sur une loi générale qui s'applique aux puissances souveraines (« Rois et Dieux »), dont la conduite de l'aigle – qu'il programme –, apparaît comme un exemple particulier. Le hibou entend dénoncer une injustice qui porte sur la question du pouvoir : sa plainte devient politique.

On pourrait donc voir là l'occurrence d'une critique dans les *Fables* des détenteurs du pouvoir. La plainte du hibou, en effet, n'est pas très éloignée dans sa formulation de celle du fabuliste contre les « grands » dans la morale de « L'Homme et la Couleuvre » (X, 1), qui « se mettent en tête / Que tout est né pour eux, quadrupèdes, et gens, / Et serpents » (v. 85-87). On retrouve, dans ce point de vue des « grands », la même indistinction que dans celui des « Rois et Dieux » dans la plainte du hibou, et un même constat d'impuissance de la part des « petits » (« quoi qu'on leur die ») : il faut « parler de loin, ou bien se taire ».

Chamfort a souligné cette dimension politique du discours du hibou¹, ainsi que Taine, qui écrit que le hibou « parle à l'Aigle comme ferait un homme de l'opposition, d'un air aigre, avec les sentences maussades et le ton trivial d'un plébéien opprimé² ». Taine décrit une plainte importune, peut-être, justement, parce que le hibou ne se trouve *pas* dans la position d'un « plébéien opprimé ». En effet, malgré la loi qu'il vient lui-même d'énoncer, le hibou ne se tait pas face à l'aigle. Il n'est peut-être pas « roi », mais il n'est pas si « petit » qu'il n'ait été en position de se quereller avec l'aigle et de dévorer ses petits. Le hibou se plaint donc longuement

¹ « N'est-il pas plaisant de supposer que ce soit un effet nécessaire et une suite naturelle de la royauté, de n'avoir égard ni pour les choses ni pour les personnes ? Ce tour est très satirique, et sa simplicité même ajoute à ce qu'il a de piquant. » Chamfort, *Les Trois Fabulistes*, t. III, *op. cit.*, p. 245.

² Taine, *La Fontaine et ses Fables*, *op. cit.*, p. 188.

pour dénoncer une injustice dont il n'a pas encore été la victime et regretter un malheur qui ne l'a pas encore frappé, plutôt que de s'en prémunir.

Or, l'aigle entend sa plainte et, de bonne volonté, propose une solution : lui « peindre » ou lui « montrer » ses petits. Le hibou ne balance pas à les lui « peindre », c'est-à-dire à lui en donner une représentation discursive :

[...] Mes petits sont mignons,
Beaux, bien faits, et jolis sur tous leurs compagnons.
Vous les reconnaîtrez sans peine à cette marque. (v. 15-17)

Le portrait que le hibou peint de ses petits est un éloge, qui ne contient aucun trait descriptif précis. Il décline quatre fois la même idée de beauté et, sur ce critère subjectif, donne l'avantage à ses petits sur tous les autres. L'aigle est donc supposé les « reconnaître » en s'appuyant sur le même jugement esthétique – et affectif – que celui du hibou, et en jugeant qu'ils sont *plus* beaux que les autres petits hiboux, mais peut-être aussi que ses propres aiglons. C'est là, à n'en pas douter, beaucoup demander, non pas tant à un « roi » qu'à un parent, soumis à la même « commune loi » que le hibou, « [q]ui veut qu'on trouve son semblable / Beau, bien fait, et sur tous aimable » (v. 37-39), comme l'énonce le fabuliste dans la morale de la fable.

Quand l'aigle se retrouve face aux petits du hibou, le fabuliste prend donc un plaisir certain à en donner un portrait tout aussi peu objectif, mais inversement élogieux à celui qu'en a fait le hibou, les décrivant comme des « petits monstres fort hideux » (v. 27) qui ressemblent bel et bien à leur parent quant à leur air chagrin (« Reçhignés, un air triste ») et à leur voix péniblement plaintive (« une voix de Mégère », v. 28). Tels sont, effectivement, les attributs allégoriques du hibou, oiseau « de mauvaise augure » au cri « lugubre et affreux »¹ : les petits du hibou portent sur eux l'annonce de leur sort malheureux. La « voix de Mégère » du hibou rejoint celle de l'âne dans la figuration des plaintes importunes. La description des petits hiboux traduit le point de vue de l'aigle, mais pas seulement : à la fin de la fable, les dieux, sollicités par le hibou, confirment que le portrait qu'il a fait de ses petits ne passe pas l'épreuve de la réalité (« Tu fis de tes enfants à l'aigle ce portrait ; / En avaient-ils le moindre trait ? », v. 40-41).

Ne trouvant donc aucune coïncidence entre les petits qu'il a sous les yeux et le portrait que lui en a fait son ami, l'aigle les « croqu[e] ». Le hibou a maintenant une véritable raison de

¹ Voir les éléments de description qu'en donne Furetière, qui précise que « par devant il fait peur ».

se plaindre de sa perte (« Le Hibou de retour ne trouve que les pieds / De ses chers Nourrissons, hélas ! pour toute chose ») et va porter plainte contre l'aigle auprès des dieux :

Il se plaint ; et les Dieux sont par lui suppliés
De punir le brigand qui de son deuil est cause.
Quelqu'un lui dit alors : N'en accuse que toi
Ou plutôt la commune loi,
Qui veut qu'on trouve son semblable
Beau, bien fait, et sur tous aimable. (v. 34-39)

Comme dans « L'Aigle et l'Escarbot », la plainte portée devant le tribunal des dieux est rejetée. La sentence divine retourne l'accusation contre le hibou lui-même (« N'en accuse que toi »), dont le cas est à son tour rapporté à une loi générale. Or, cette loi n'est pas une loi sur le pouvoir, mais bien sur l'amour-propre du personnage.

La jalousie permet donc de décrire une série de plaintes qui ne programment pas l'empathie du lecteur. Ces plaintes dénoncent un tort sans origine, réclament ce qui n'a pas été perdu, et *plaignent*, aussi, pour faire reconnaître à autrui un avantage imaginaire. C'est ce que nous avons désigné par un oxymore : la compassion importune. L'expression suggère qu'il existe une compassion *opportune* mise en œuvre dans et par les *Fables*. Dans les fables qui font l'objet de la prochaine sous-partie, le fabuliste intervient lui-même pour alléguer une « raison » supérieure, qui vient discriminer entre bonnes et mauvaises plaintes : il s'agit là, peut-être, d'une première manière dont les *Fables* rendraient justice à certaines plaintes.

11.4– « La Mort et le Mourant » : une plainte scandaleuse

La comparaison se trouve au cœur des plaintes des jaloux, organisant des rencontres burlesques telles que celle du « planteur de choux » et du « pape » dans « L'Homme qui court après la Fortune et l'Homme qui l'attend dans son lit ». Mais elle est aussi l'impératif éthique posé par la morale du « Corbeau voulant imiter l'Aigle » (« Il faut se mesurer »). Dans certaines fables, les plaintes ont pour origine une absence de comparaison que le fabuliste présente comme un scandale et qu'il vient corriger.

Apprendre à mourir ?

« La Mort et le Mourant » est la première fable du livre VIII, parfois qualifié de livre « épicurien ». « Fable-essai¹ » d'après Marc Fumaroli, elle déplace et approfondit la réflexion sur la mort amorcée dans le diptyque « La Mort et le Malheureux » et « La Mort et le Bûcheron » (I, 15 et 16). Son intertexte, un apologue d'Abstémios (« De sene mortem differre volente »), mais aussi, entre autres, le poème épicurien de Lucrèce *La Nature des choses*, en fait une fable qui s'apparente explicitement à une allégorie philosophique.

Elle met en scène un vieillard qui se plaint à la mort qu'elle vienne le chercher trop tôt et sans avertissement. Cette plainte, comique à plusieurs égards, n'attendrit pas la Mort, mais suscite, au contraire, une longue réprimande de sa part à l'adresse du vieillard. Le lecteur « apprendrait » ainsi « à mourir »². La fable suggère pourtant à plusieurs reprises qu'une telle leçon est impossible. En place d'une morale, le fabuliste vient, en effet, remettre de la comparaison là où elle manque et indiquer ainsi *qui plaindre* avec lui : tel est l'impératif éthique fixé par la fable.

LA MORT ET LE MOURANT

La mort ne surprend point le sage :
Il est toujours prêt à partir,
S'étant su lui-même avertir
Du temps où l'on se doit résoudre à ce passage.
5 Ce temps, hélas ! embrasse tous les temps :
Qu'on le partage en jours, en heures, en moments,
Il n'en est point qu'il ne comprenne
Dans le fatal tribut ; tous sont de son domaine ;
Et le premier instant où les enfants des Rois
10 Ouvrent les yeux à la lumière
Est celui qui vient quelquefois
Fermer pour toujours leur paupière.
Défendez-vous par la grandeur,
Alléguez la beauté, la vertu, la jeunesse,
15 La mort ravit tout sans pudeur.
Un jour le monde entier accroîtra sa richesse.

¹ *Fables*, Marc Fumaroli (éd.), p. 882.

² D'après le titre de l'essai de Montaigne « Que Philosopher, c'est apprendre à mourir », chapitre XIX du livre I des *Essais*. Montaigne, Michel de, *Les Essais* [1595], Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 82-98.

Il n'est rien de moins ignoré,
 Et puisqu'il faut que je le die,
 Rien où l'on soit moins préparé.

20 Un Mourant, qui comptait plus de cent ans de vie,
 Se plaignait à la Mort que précipitamment
 Elle le contraignait de partir tout à l'heure,
 Sans qu'il eût fait son testament,
 Sans l'avertir au moins. Est-il juste qu'on meure

25 Au pied levé ? dit-il : attendez quelque peu.
 Ma femme ne veut pas que je parte sans elle ;
 Il me reste à pourvoir un arrière-neveu ;
 Souffrez qu'à mon logis j'ajoute encore une aile.
 Que vous êtes pressante, ô Déesse cruelle !

30 Vieillard, lui dit la Mort, je ne t'ai point surpris.
 Tu te plains sans raison de mon impatience.
 Eh n'as-tu pas cent ans ? trouve-moi dans Paris
 Deux mortels aussi vieux, trouve-m'en dix en France.
 Je devais, ce dis-tu, te donner quelque avis

35 Qui te disposât à la chose :
 J'aurais trouvé ton testament tout fait,
 Ton petit-fils pourvu, ton bâtiment parfait ;
 Ne te donna-t-on pas des avis quand la cause
 Du marcher et du mouvement,

40 Quand les esprits, le sentiment,
 Quand tout faillit en toi ? Plus de goût, plus d'ouïe :
 Toute chose pour toi semble être évanouie :
 Pour toi l'astre du jour prend des soins superflus :
 Tu regrettes des biens qui ne te touchent plus.

45 Je t'ai fait voir tes camarades,
 Ou morts, ou mourants, ou malades.
 Qu'est-ce que tout cela, qu'un avertissement ?
 Allons, vieillard, et sans réplique ;
 Il n'importe à la république

50 Que tu fasses ton testament.
 La Mort avait raison : je voudrais qu'à cet âge
 On sortît de la vie ainsi que d'un banquet,
 Remerciant son hôte, et qu'on fit son paquet ;
 Car de combien peut-on retarder le voyage ?

55 Tu murmures, vieillard ; vois ces jeunes mourir,
 Vois-les marcher, vois-les courir

À des morts, il est vrai, glorieuses et belles,
 Mais sûres cependant, et quelquefois cruelles.
 J'ai beau te le crier ; mon zèle est indiscret :
 Le plus semblable aux morts meurt le plus à regret.

La fable contient un préambule et une conclusion prises en charge par le fabuliste, dont la fonction est apparemment d'assurer le déchiffrement allégorique du récit et d'explicitier sa morale. Ce préambule prend la forme d'un *memento mori*, lieu commun des philosophies antique et chrétienne, mais aussi de l'écriture consolatoire dans son ambition philosophique première¹. Les deux premiers vers mettent l'allégorie de la Mort et le sage face à face, deux figures qui programment en effet une réflexion philosophique. La sagesse s'y définit comme une préparation à la Mort, qui se traduit par la tournure réflexive « s'avertir soi-même ». Telle sera donc apparemment la leçon visée par la fable.

Quand il évoque le « temps » de la mort, le préambule quitte le ton et le style de la leçon de philosophie pour ceux du sermon chrétien, qui se caractérise par une rhétorique plus spectaculaire et plus pathétique. Le temps de la mort est paradoxal puisqu'il n'en est pas un : il « embrasse tous les temps », c'est-à-dire qu'en lui se confondent les âges de la vie humaine. Ce constat s'énonce sous la forme d'une déploration : l'interjection « hélas ! » fait connaître le sentiment de celui qui parle, à son propre égard comme à celui de ceux à qui il s'adresse. Le discours réunit ainsi fabuliste et lecteur dans une même humanité pitoyable, qui ne semble pas partager l'impassibilité du sage du début de la fable.

Un autre motif de ce type de discours est le rappel de l'abolition des grandeurs terrestres dans la mort, dont l'exemple attendu est celui des rois. La Fontaine ajoute, quant à lui, la jeunesse à la grandeur, dans un raccourci saisissant qui réduit la vie des « enfants des Rois » à un clignement de paupière. À ce titre, Marc Fumaroli rappelle que les « enfants des Rois » sont les « dédicataires naturels² » des *Fables*. Le texte s'adresse enfin explicitement à un « vous », le fabuliste prévenant les velléités de protestation de ses « frères humains³ » face à la mort (« Défendez-vous », « Alléguez »), qui allègueraient inutilement des valeurs terrestres pour échapper à leur condition mortelle. C'est l'inutile procès fait à la mort que va mettre en scène le récit de la fable, quoique son protagoniste ne puisse prétendre à aucune des valeurs citées au vers 14 (« la beauté, la vertu, la jeunesse »).

¹ Au sens où, comme le rappelle Claudie Martin-Ulrich dans « Présentation : consolation et rhétorique », « [l]a consolation philosophique par excellence est celle qui vise à apporter un remède à la peur de la mort », art. cit., p. 3.

² Marc Fumaroli (éd.), p. 882.

³ Référence à la « Ballade des pendus » de François Villon.

La fable sera-t-elle donc un avertissement pour ceux qui n'ont pas (encore) la sagesse de « s'avertir eux-mêmes » ? Le sage du premier vers apparaît comme le support de l'exemplarité de la fable. Mais le vers dit aussi que *seul* le sage n'est pas surpris par la mort, ce qui fait de lui une exception. Le vers soulignerait alors une restriction. En outre, le préambule s'achève sur une concession dans laquelle apparaît pour la première fois le « je » du fabuliste (« Et puisqu'il faut que je le die ») qui conclut à regret à l'impréparation d'un « on » qui l'inclut. Le préambule a donc pris la mesure entre le sage « toujours prêt » qui sait « s'avertir » et ce « on » sur le savoir duquel (« rien de moins ignoré ») ne peut s'établir aucune préparation à la mort. Ainsi, on peut se demander si le récit qui suit va vraiment se donner pour but de réduire, voire d'annuler, cet écart.

Plainte du vieillard, plainte de la Mort

Le récit de la fable, des vers 20 à 50, illustre certains éléments du préambule. Il met en scène un vieillard qui ne se montre pas « prêt à partir » et se « défend » face à la Mort en invoquant, entre autres, sa propre impréparation. Le récit laisse donc apparemment de côté la réflexion du préambule sur le « temps » de la mort dont le scandale, aux yeux des hommes, est de comprendre la jeunesse dans son « tribut ». La fable se présente, surtout, comme la condamnation d'une plainte « sans raison » (v. 31).

En effet, le récit s'ouvre sur une scène de plainte : un mourant se plaint à la Mort. L'exposition du cas n'est pas neutre, puisque le personnage qui se plaint de mourir « précipitamment » est un *mourant*, terme qui annule la surprise de la mort. En outre, il est exagérément vieux (« plus de cent ans de vie »). Ces caractéristiques interdisent de prendre au sérieux la plainte qu'il adresse à la Mort, dont les deux chefs d'accusation s'annulent : comment la Mort aurait-elle pu « au moins » avertir le vieillard, tout en le faisant partir « précipitamment » ? L'argument du testament (« Sans qu'il eût fait son testament »), moins pathétique que domestique, donne le ton de la plainte qui va être entendue.

Le cas du vieillard qui se plaint de mourir se trouve, entre autres, dans la prosopopée de la Nature du livre III de *La Nature des choses* de Lucrèce, intitulé « L'homme et la mort ». La Nature y apostrophe deux représentants de l'humanité pour affirmer l'inanité de leur affliction face à la mort :

Enfin, si la Nature donnait soudain de la voix pour apostropher en ces termes l'un d'entre nous : « Quelle est donc, mortel, cette secrète complaisance aux pleurs ? Pourquoi

cet abandon à une excessive amertume, à une telle détresse ? Pourquoi gémir et pleurer sur la mort ? Si, durant tout ce temps, tu as su jouir des dons de la vie, si tu as su ne pas thésauriser, entassant tous ces plaisirs dans le vase percé du temps et les laissant s'en échapper à flots, morts avant que d'en jouir, pourquoi alors, pauvre fou, ne pas te retirer de la vie en convive rassasié, pourquoi ne pas aller sereinement goûter un repos exempt d'inquiétude ? Et si les biens dont tu as joui, inconsidérément gaspillés, se sont évanouis, si la vie désormais t'est amère, pourquoi t'exposer, en cherchant à la prolonger, à voir ce dernier délai expirer et disparaître à son tour sans plus de profit ? Pourquoi ne pas plutôt mettre fin à ta vie et à tes souffrances ? Car trouver, inventer encore pour toi un plaisir nouveau, c'est hors de question : toutes choses sont les mêmes pour toujours ! Quand ton corps ne serait pas affaibli par les années, quand tes membres ne seraient pas dans cet état d'épuisement, toutes choses resteraient les mêmes – et cela, quand tu devrais, à force de vie, vaincre toute l'étendue des siècles, quand même, pour parler net, tu ne devrais jamais mourir ! »

Que répondrons-nous à cela, sinon que la Nature nous intente un juste procès et qu'elle plaide là la cause de la vérité ? Et si c'était un vieillard encore un peu plus chargé d'ans qui gémit pitoyablement et inconsidérément à l'idée de son proche départ, n'aurait-elle pas raison de crier plus fort et de le rabrouer sans ménagement ?

« Sèche tes larmes, pauvre bouffon, et rentre tes plaintes ! Avant que d'être un vieillard impuissant, n'as-tu pas épuisé toutes les jouissances de la vie ? Mais, à toujours désirer ce qui n'était plus ou ce qui n'était pas, à toujours mépriser l'instant présent, ta vie t'a échappé, te laissant un sentiment d'inaccompli, un goût amer, et la mort s'est dressée à ton chevet sans que tu l'aies vu venir, avant que tu n'aies pleinement goûté aux plaisirs de la vie : plénitude qui t'eût permis de la quitter. Il n'est plus temps : laisse donc toutes ces joies qui ne sont plus de ton âge ! Allons, obéis, et sans regret : il le faut ! »

Procès trop juste, à mon avis, justes reproches et froncements de sourcil : toujours la vieillesse doit vider les lieux, toujours les jeunes générations la poussent vers la porte¹.

La Nature reproche aux hommes l'affliction dont témoignent leurs plaintes. La Fontaine reprend plusieurs éléments de ce texte – à commencer par le procédé de la prosopopée lui-même –, tels que l'image du convive rassasié par le buffet de la vie, la vie qui n'est plus vie quand le corps ne peut plus en jouir et que tout plaisir a été dépensé, l'injonction finale à mourir. Le tout constitue un « juste procès » intenté à l'homme.

Mais chez Lucrèce, seule la Nature a la parole. En outre, si elles ne l'attendrissent pas, les plaintes des hommes n'en sont pas moins décrites comme pitoyables (« pleurs », « excessive amertume », « détresse », « gémir et pleurer », « gémit pitoyablement », « larmes »). Chez La Fontaine, le vieillard prend la parole le premier et sa plainte n'a pas grand-chose de

¹ Lucrèce, *La Nature des choses* [Ier siècle av. J.-C.], Chantal Labre (éd.), Paris, Arléa, 1995, p. 139-140.

pitoyable : elle aurait plutôt une couleur comique. En effet, pour accuser la Mort d'injustice, le vieillard se cache, lui, le centenaire, derrière une maxime générale (« Est-il juste qu'on meure / Au pied levé ? »). La réponse programmée est certes négative, mais la maxime ne s'applique aucunement à son cas. En outre, le rejet de l'expression familière « au pied levé » au début du vers 25 retarde la précision de l'objet de l'accusation (« Est-il juste qu'on meure »). L'ajout de « au pied levé » donne à la plainte de l'homme un ton badin et lui ôte de la gravité : il ne demande pas à ne pas mourir mais à obtenir un simple et court (« quelque peu ») délai.

Les raisons que le vieillard invoque pour appuyer sa demande sont comiques, au sens de domestiques – comme le dit la Mort peu après, le testament du vieillard « n'importe » pas « à la république » – et de risibles eu égard à la situation. Le vieillard allègue la volonté de sa femme. L'argument est pathétique, il dit l'affliction de la future veuve, et altruiste : c'est pour sa femme que le vieillard réclame. Il est surtout comique : « La Jeune Veuve » et « La Matrone d'Éphèse » ont montré qu'en régime de fable, la volonté des femmes de mourir avec leur mari était rarement suivie des faits. L'arrière-neveu « à pourvoir » reprend l'argument du testament. En plus d'être un souci très matériel, c'est le statut du bénéficiaire qui prête à rire : si le vieillard n'a plus qu'à pourvoir un « arrière-neveu », c'est qu'il a bénéficié d'un temps considérable pour se préparer à la mort. L'adverbe « encore » à « encore une aile » signale la superfluité de sa dernière demande, surtout en ce qui concerne la demeure terrestre d'un mourant. En conclusion de ce qui précède, l'exclamation tragique du vieillard (« Que vous êtes pressante, ô déesse cruelle ! ») tourne court.

Chez Lucrèce, le cas du vieillard venait en second (« Et si c'était un vieillard encore un peu plus chargé d'ans »), après celui d'un homme déjà vieux (« Quand ton corps ne serait pas affaibli par les années »), et se présentait comme un comble dans la logique argumentative de la Nature. Face à lui, la Nature redoublait donc de véhémence (« n'aurait-elle pas raison de crier plus fort et de le rabrouer sans ménagement ? »). La Fontaine, quant à lui, concentre l'exemplarité sur le seul mourant. Surtout, c'est la Mort elle-même qui vient réfuter la plainte du vieillard, s'adressant directement à lui et, par son biais, au lecteur. Ce choix apparaît à Jean-Charles Darmon comme l'un des déplacements les plus significatifs opérés par le fabuliste à partir du texte de Lucrèce :

Mais dans « La Mort et le Mourant », la mort, précisément, n'est pas rien (au sens d'Épicure), c'est elle qui tient ce discours en lieu et place de la Nature éloquente du *De Rerum Natura*. Et si elle n'est que pur fantasme, ce fantasme acquiert, par la configuration esthétique de la

fable, un poids de réalité fantastique qui déplace l'argumentation épicurienne traditionnelle, en modifie potentiellement les effets virtuels, et situe le lecteur fort loin de cette « neutralisation » des images de la mort à laquelle le substrat philosophique lucrétien eût dû le préparer¹.

Les illustrations qui accompagnent la fable ajoutent au « poids de réalité fantastique » décrit par Jean-Charles Darmon : on y voit la Mort sous les traits d'un squelette avec une grande faux². Jean-Charles Darmon conclut à un effet de la fable bien différent de celui que recherche un traité épicurien, un effet « aléatoire³ » selon les lecteurs, ce qui confirme nos propres doutes quant au type de leçon véritablement dispensée par la fable.

La Mort ne se contente pas d'emporter le vieillard pour prouver l'inanité de sa plainte. Elle la réfute point par point et retourne avec indignation l'accusation contre lui. L'homme a déjà bénéficié d'un délai considérable (« Eh n'as-tu pas cent ans ? »). Les injonctions « trouve-moi » et « trouve-m'en » l'invitent à prendre la mesure du privilège dont il a été l'objet. La Mort répond ainsi à l'accusation de s'être présentée « précipitamment », avant de rétorquer à l'absence d'« avertissement » qui lui est reprochée. Les vers 35 et 36 (« J'aurais trouvé ton testament tout fait, / Ton petit-fils pourvu, ton bâtiment parfait ») font entendre les arguments du vieillard pour mieux les réfuter. La Mort ne juge pas utile d'évoquer la femme du mourant et « l'arrière-neveu » devient « petit-fils » : seul compte le fait qu'elle a identifié la pragmatique de la plainte du vieillard – gagner du temps –, et qu'elle la condamne.

C'est que le deuxième chef d'accusation du mourant ne tient pas davantage que le premier : la Mort énumère les « avis » qu'elle donne aux hommes, avis négatifs qui sont autant de soustraction de ce qui fait un vivant (« Plus de goût, plus d'ouïe »), les facultés du corps et de l'âme. L'anaphore de « pour toi » suggère que d'autres bénéficient légitimement des « soins » de « l'astre du jour », contrairement au vieillard. L'« avertissement », enfin, c'est le sort de ses « camarades », dont la Mort fait autant d'« avis » qu'elle lui a donnés, les lui faisant voir « [o]u morts, ou mourants, ou malades ». Le vieillard ne s'est pas reconnu dans ses semblables, ne s'est pas reconnu comme *semblable*. L'injonction finale de la Mort (« Allons, vieillard, et sans réplique ») vaut pour une mise à mort, soulignée par un ultime trait d'ironie de la Mort.

¹ Jean-Charles Darmon, *Philosophies de la Fable*, op. cit, p. 256.

² Voir, par exemple, les illustrations de Chauveau et d'Oudry.

³ Jean-Charles Darmon, *Philosophies de la Fable*, op. cit, p. 256.

Comme la Nature chez Lucrèce, la Mort parle donc « sans ménagement » au mourant. Mais les réprimandes de la Nature portent, pour une part, sur la manière dont les hommes à qui elle s'adresse ont vécu : la réflexion sur la mort s'articule à une réflexion sur le plaisir de l'existence. La Nature reproche ainsi au vieillard d'avoir « mépris[é] l'instant présent », reproche derrière lequel on reconnaît le « *carpe diem* » épicurien. Chez Lucrèce, le discours de la Nature aux deux mourants est donc indissociablement un art de mourir et un art de vivre, d'après la perspective épicurienne qui intègre la mort dans le plaisir de vivre. Chez La Fontaine, la Mort n'apprend pas plus à vivre qu'elle ne propose de consolation au mourant, en faisant, par exemple, « appel au courage et à la fermeté d'âme [de son] destinataire¹ ». Elle s'applique surtout avec véhémence à énoncer les conditions qui font de la mort du vieillard une mort qui n'est *pas* injuste et à prouver l'injustice de sa plainte.

Se comparer et plaindre : une éthique de la fable

En effet, l'épilogue de la fable ne se fait pas le lieu attendu d'un déchiffrement allégorique pris en charge par le fabuliste. Celui-ci y prend la parole pour approuver et prolonger le discours de la Mort (« La Mort avait raison »), comme il donnait raison au Sort dans « L'Âne et ses Maîtres » (« Le Sort avait raison »). Il enjoint le vieillard à *comparer* sa mort avec celle des jeunes gens et invite le lecteur à déplorer cette dernière.

Le fabuliste ne formule pas, en effet, une morale mais un souhait (« je voudrais ») auquel sa forme hypothétique donne la valeur d'un regret. Le dernier vers de la fable est certes un énoncé gnomique (« Le plus semblable aux morts meurt le plus à regret »), mais il fait également le constat d'une impuissance. Mais entre-temps, le sujet poétique a mis de la différence entre deux sortes de morts. Chez Lucrèce, au discours de la Nature succédait la description des jeunes générations à qui « la vieillesse » devait naturellement céder la place. Chez La Fontaine, la plainte du vieillard est condamnée parce qu'elle est comparée à celle des jeunes gens, que le fabuliste donne à voir au lecteur dans une quasi-hypotypose saisissante :

Tu murmures, vieillard ; vois ces jeunes mourir,
Vois-les marcher, vois-les courir
À des morts, il est vrai, glorieuses et belles,
Mais sûres cependant, et quelquefois cruelles. (v. 55-58)

¹ Sabine Luciani, « Lucrèce et la tradition de la consolation », dans « Sur la consolation », *Exercices de rhétorique* [en ligne], *op. cit.*, p. 10. URL : <https://journals.openedition.org/rhetorique/519>. Page consultée le 1^{er} septembre 2022.

La mort du vieillard n'est pas injuste : elle l'est d'autant moins que le fabuliste lui oppose l'antithèse qui associe « jeunes » à « mourir ». C'est à cette scène que le vieillard doit mesurer sa plainte : celle de jeunes gens qui, non seulement meurent, mais que l'on voit « marcher » et « courir » à la mort, dans une accélération tragique accentuée par le rejet de « À des morts » au vers 57.

La concession du fabuliste (« il est vrai ») permet d'identifier la mort des jeunes gens à un type de mort spécifique : la mort au combat, « glorieuse et belle », mort qui, précisément, contrairement à celle du vieillard, possède d'emblée un sens public voire héroïque. Aussi la mort des jeunes gens ne devrait-elle pas susciter de plainte. La concession du fabuliste, toutefois, fait long feu : l'ébauche d'oraison funèbre (« glorieuses et belles ») est assourdie par la certitude de la mort des jeunes (« sûres ») et par sa violence (« quelquefois cruelles »). Ainsi, dans l'épilogue de la fable, le fabuliste paraît emprunter deux voix, correspondant à deux sensibilités historiques : l'une qui célèbre la mort des jeunes gens en la saisissant par sa part publique, l'autre qui invite à les plaindre, en saisissant cette mort par sa part privée, à qui est accordée une valeur inédite.

Dans cet épilogue, la continuité entre les différents niveaux de la fable est visible dans le fait que le fabuliste s'adresse au vieillard directement et avec les mêmes accents pathétiques que la Mort. Les deux derniers vers de la fable, lieu d'une morale, prennent ainsi la forme d'une plainte :

J'ai beau te le crier ; mon zèle est indiscret :

Le plus semblable aux morts meurt le plus à regret. (v. 59-60)

Le fabuliste fait le constat de son impuissance à persuader le vieillard, mais aussi le lecteur. On retrouve, en effet, la formule « j'ai beau crier », adressée au lecteur, dans deux autres fables¹. Cette formule a pour effet de souligner le zèle, c'est-à-dire l'ardeur et la passion du fabuliste : de caractériser son style et, donc, son implication affective dans cette fable.

Ainsi, la morale de la fable prend doublement la forme d'une plainte. D'une part, le fabuliste est venu accorder de la valeur à la vie des jeunes gens en tant que vie particulière, en déplorant leur mort *bien que* glorieuse et en invitant le lecteur à les plaindre avec lui. D'autre part, en faisant taire « avec scandale² » la plainte du vieillard, il a fait de la comparaison, et donc de la

¹ Voir « Le Cerf malade », XII, 6, et « La Forêt et le Bûcheron », XII, 16.

² Nous prenons l'expression à cet exemple donné par Furetière à sa définition de « zèle » : « C'est un *zèle* indiscret, de corriger son prochain avec scandale. »

nécessité de mettre de la différence entre plainte irrecevable et plainte recevable, un impératif éthique de sa fable.

11.5– Plaintes inutiles : la morale des *Fables* à l'épreuve de la mort

Dans les *Fables*, nombre de plaintes importunes sont également (ou par conséquent), des plaintes *inutiles* : celui qui réclame n'obtient ni secours ni réparation. Il convient, toutefois, de distinguer entre ces deux caractéristiques de la plainte (l'importunité et l'inutilité), notamment quant au jugement que le fabuliste invite à porter sur elles.

D'un côté, les plaintes importunes sont, le plus souvent, offertes au rire ou à l'indignation du lecteur. Elles témoignent de défauts des personnages dont le lecteur est invité à se corriger. De l'autre, l'inutilité semble être, dans les *Fables*, un trait définitoire de la plainte. Or, quand le fabuliste met l'accent sur l'inutilité des plaintes de ses personnages, le traitement qu'il leur applique ne favorise pas toujours, ni même le plus souvent, la distance propre au rire ; pas plus que celle du sage, que le préambule de « La Mort et le Mourant » a caractérisé par sa préparation à la mort.

Plaintes inutiles

Dans les *Fables*, deux situations suscitent de façon privilégiée des plaintes qui se révèlent inutiles : le deuil, comme l'a montré le cas des jeunes veuves¹, et l'imminence de la mort, quand un personnage en supplie un autre d'épargner sa vie, le plus souvent sans succès. À cet égard, le cygne du « Cygne et le Cuisinier » (III, 12) constitue bel et bien une exception : sa plainte, qui n'est pas un discours, mais tout entière un chant, réussit à le sauver. Les nombreuses autres situations de ce genre, dans les *Fables*, se soldent généralement par la mise à mort du plus faible, confirmant les lois sévères qui régissent leur société². Mais cette plainte essentiellement discursive adressée par un faible à un fort, par une proie à son prédateur, ne résume pas les multiples modalités qu'empruntent les plaintes inutiles dans les *Fables*, qui donnent également audience aux gémissements, aux cris et aux larmes. À cet égard, le fabuliste emploie quatre syntagmes récurrents pour souligner l'inutilité des plaintes : « en vain », « inutile », « superflu » et « au vent » – quand la plainte manque son destinataire et ne s'adresse donc plus qu'au « vent ». Un bref relevé de ces expressions permet d'esquisser une première cartographie des plaintes inutiles dans les *Fables*.

¹ Voir partie II, chapitre 4 de ce travail.

² Par exemple dans « Le Milan et le Rossignol », IX, 18, ou « Le Vieux Chat et la Jeune Souris », XII, 5.

Dans « Le Cerf et la Vigne » (V, 15), le cerf se trahit par le bruit qu'il fait en mangeant la vigne dans laquelle il s'est caché des chasseurs : « La Meute en fait curée. Il lui fut *inutile* / De pleurer aux Veneurs à sa mort arrivés » (v. 11-12). Dans « L'Œil du maître » (IV, 21), les « larmes » du cerf ne parviennent pas davantage à « le sauver du trépas » (v. 34)¹. Les plaintes sont tout aussi inutiles face à la perte qu'au péril. Dans « L'Aigle et l'Escarbot », l'aigle dont les œufs ont été brisés « gémit *en vain*, sa plainte *au vent* se perd » (v. 24). Dans « Les Deux Perroquets, le Roi et son Fils » (X, 11), le perroquet dont on a tué le fils « crie et se désespère. / Le tout *en vain* ; ses cris sont *superflus* » (v. 25-26). Dans « La Matrone d'Éphèse » (XII, 26), les plaintes de la veuve ne sont « Qu'un *inutile* et long murmure » (v. 77). Dans « La Chauve-Souris, le Buisson et le Canard » (XII, 7), le trio de marchand qui vient d'essayer des pertes « pouss[e] maint regret *inutile* » (v. 14). La plainte inutile est une plainte amoureuse et proprement élégiaque dans « Daphnis et Alcimadure » (XII, 24), le jeune amant se plaignant en vain devant la porte de sa maîtresse : « Hélas ! ce fut *aux vents* qu'il raconta sa peine » (v. 41). Dans « Le Singe » (XII, 19), l'enfant dont la mère a été tuée « se plaint d'étrange sorte ; / Il éclate en cris *superflus* : / Le Père en rit ; sa Femme est morte » (v. 6-7-8), dans « Belphégor » (XII, 27), enfin, « Dont Matheo suait en son harnois, / Pressait, priait, conjurait avec larmes. / Le tout *en vain* ; plus il est en alarmes, / Plus l'autre rit » (v. 247-250).

Dans ces deux derniers exemples, c'est un *rire* qui répond à la plainte ; mais il ne s'agit pas d'un rire que le lecteur est invité à partager : les deux personnages qui rient des larmes se caractérisent par leur cruauté – à cet égard, on peut attirer l'attention sur le fait que « Le Singe », courte fable épigrammatique, est une fable singulièrement dénuée de gaieté.

Or, quand elles sont saisies sous l'angle de leur inutilité, les plaintes infléchissent le sens moral explicite des fables. Dans « Le Cerf et la Vigne » la morale de la fable condamne le cerf qui a « brout[é] sa bienfaitrice » (v. 6). Celui-ci reconnaît d'ailleurs la justesse de son châtement au moment de mourir et tire la leçon de la fable (« J'ai mérité, dit-il, ce juste châtement : / Profitez-en, ingrats », v. 9-10). Le fabuliste n'invite donc pas à le plaindre : cependant, la mention de ses pleurs face aux chasseurs, qui vient après qu'il est déjà tombé sous les assauts

¹ Le cerf est réputé pour pleurer. Pour illustrer son caractère pitoyable, Montaigne mentionne ainsi les larmes du cerf : « De moi, je n'ai pas su voir seulement sans déplaisir, poursuivre et tuer une bête innocente, qui est sans défense, et de qui nous ne recevons aucune offense. Et comme il advient communément que le cerf se sentant hors d'haleine et de force, n'ayant plus autre remède, se rejette et rend à nous-mêmes qui le poursuivons, nous demandant merci par ses larmes, ça m'a toujours semblé un spectacle très déplaisant. » « De la cruauté », dans *Les Essais*, II, XI, *op. cit.*, p. 454.

des chiens, ouvre brièvement une autre scène, celle de l'*inflexibilité* des chasseurs, et en appelle à une forme de pitié minimale pour le cerf, non conditionnée à la morale de la fable, mais au simple fait qu'il meurt : c'est en quoi, nous semble-t-il, la question de la mort est traitée, dans les *Fables*, de façon proprement poétique ; ce qui n'exclut pas, mais infléchit et enrichit leurs visées philosophique et morale.

« Le Cochon, la Chèvre et le Mouton » : les cris inutiles de Dom Pourceau

Dans « La Mort et le Mourant », la plainte du vieillard est importune avant d'être inutile : elle suscite le blâme de la Mort et du fabuliste, qui la jugent scandaleuse. Mais dans « Le Cochon, la Chèvre et le Mouton » (VIII, 12), un autre traitement est accordé à la plainte face à l'inéluctabilité de la mort, qui tient au fait que cette plainte est d'abord considérée du point de vue de son inutilité, sur laquelle porte la morale même de la fable. Importune, elle l'est aussi, mais seulement du point de vue des autres personnages, qui ne veulent pas entendre. Elle n'est pas scandaleuse, enfin : ou bien c'est la mort qui l'est *en elle-même*, ce que suggèrent les effets produits par la fable, qui en troublent la morale explicite.

La plainte apparaît, dans cette fable, à la fois comme importune et inutile :

LE COCHON, LA CHÈVRE ET LE MOUTON

Une Chèvre, un Mouton, avec un Cochon gras,
Montés sur même char s'en allaient à la foire :
Leur divertissement ne les y portait pas ;
On s'en allait les vendre, à ce que dit l'histoire :

5 Le Charton n'avait pas dessein
 De les mener voir Tabarin.
 Dom Pourceau criait en chemin
Comme s'il avait eu cent Bouchers à ses trouses.
C'était une clameur à rendre les gens sourds :
10 Les autres animaux, créatures plus douces,
 Bonnes gens, s'étonnaient qu'il criât au secours ;
 Ils ne voyaient nul mal à craindre.
Le Charton dit au Porc : Qu'as-tu tant à te plaindre ?
Tu nous étourdis tous, que ne te tiens-tu coi ?
15 Ces deux personnes-ci plus honnêtes que toi,
 Devraient t'apprendre à vivre, ou du moins à te taire.
Regarde ce Mouton ; a-t-il dit un seul mot ?
 Il est sage. Il est un sot,

20 Repartit le Cochon : s'il savait son affaire,
 Il crierait comme moi, du haut de son gosier,
 Et cette autre personne honnête
 Crierait tout du haut de sa tête.
 Ils pensent qu'on les veut seulement décharger,
 La Chèvre de son lait, le Mouton de sa laine.
 25 Je ne sais pas s'ils ont raison ;
 Mais quant à moi qui ne suis bon
 Qu'à manger, ma mort est certaine.
 Adieu mon toit et ma maison.
 Dom Pourceau raisonnait en subtil personnage :
 30 Mais que lui servait-il ? Quand le mal est certain,
 La plainte ni la peur ne changent le destin ;
 Et le moins prévoyant est toujours le plus sage.

Un cochon, conscient qu'on l'emmène à la foire pour être vendu puis mangé, pousse des cris de terreur, tandis qu'une chèvre et un mouton, peut-être promis à un autre sort ou, plus vraisemblablement, inconscients d'être promis au même sort, ne poussent aucune plainte. La morale de la fable leur donne apparemment raison. Il s'agit de la seule morale des *Fables* qui porte explicitement sur le syntagme « la plainte » :

[...] Quand le mal est certain,
 La plainte ni la peur ne changent le destin ;
 Et le moins prévoyant est toujours le plus sage. (v. 30-32)

Plainte et peur, la première étant le témoignage de la seconde, sont décrétées inutiles, car fruits d'une mauvaise prévoyance : non pas celle que défendent habituellement les *Fables*, mais une anticipation qui, sans être condamnée par le fabuliste, est décrite comme une *moindre* sagesse, ou sagesse de demi-habile (« le moins prévoyant est toujours le plus sage »). Cette morale de l'imprévoyance, à première vue paradoxale, est soumise à une condition : elle s'applique « [q]uand le mal est certain » – en l'occurrence, le mal ultime, c'est-à-dire la mort. C'est ce qu'exemplifie le cochon quand il déclare « ma mort est certaine ».

La morale de la fable apparaît donc comme une morale hostile à la plainte. Elle n'est pas pour autant une morale de la fermeté héroïque telle que l'exemplifie le personnage d'Horace chez Corneille, comme nous l'avons vu¹ : le cochon ne va pas vers une mort glorieuse – le choix

¹ Voir : partie II, chapitre 3 de ce travail.

d'un cochon ne laisse pas de suspens – et il ne risque pas de faire vaciller la constance de la chèvre et du mouton ; moins de la constance, du reste, que de la stupidité : ils sont décrits comme stupides, sans conscience du sort qui les attend. La mort n'est pas ici une « belle mort », mais bien plutôt le sort auquel sont promis tous les êtres vivants, « [m]ontés sur même char » et constituant ensemble un même équipage. Comme l'a noté Florence Balique dans son article « Essai de lecture transversale : “Que philosopher, c'est apprendre à vivre en dépit de la mort” », « le charbon fait [...] figure de nouveau Charon¹ », nocher du royaume des morts, la durée du trajet jusqu'à la foire pouvant correspondre allégoriquement à la durée d'une vie ayant la mort comme destination.

Aussi la fable s'est-elle prêtée à de nombreuses lectures philosophiques, notamment épicuriennes. Dans cette perspective, sa morale porte sur les vaines imaginations des hommes au sujet de la mort, qui les empêchent de vivre, et, plus généralement, sur la conscience de la mort, si forte chez le cochon. « La mort ne surprend pas le sage », comme le dit le premier vers de « La Mort et le Mourant », mais il n'est pas *sage* de l'anticiper au point de ne pouvoir vivre, idée centrale de la philosophie épicurienne quand elle affirme que « [l]a mort n'est rien pour nous », c'est-à-dire, comme le rappelle Jean-Charles Darmon, « rien d'autre qu'une imagination, un fantasme pathogène² ». Tel est bien l'enjeu philosophique de la fable : « apprendre à vivre », comme le dit le charbon, c'est-à-dire, en l'occurrence, apprendre à mourir ; leçon de sagesse, comme l'établit le charbon qui qualifie le mouton de « sage » (« Il est sage »). Le titre de l'article de Florence Balique (« Que philosopher, c'est apprendre à vivre en dépit de la mort ») reprend, à cet égard, la fameuse phrase que Montaigne a donné pour titre à l'un de ses essais : « Que philosopher c'est apprendre à mourir ».

L'exemple du cochon confronté au péril de mort est lui-même tiré de la « Vie de Pyrrhon » de Diogène Laërce, repris, entre autres, par Montaigne dans ses *Essais*. L'équipage d'un navire pris dans une tempête est saisi de panique : le philosophe Pyrrhon leur donne alors, en exemple de sagesse, la tranquillité d'un cochon qui continue de manger. La Fontaine a donc inversé la valeur exemplaire du cochon, ici au contraire seul à se plaindre. Sa fable a également une source ésopique, « Le Cochon et les Moutons », dont nous avons mentionné la morale inverse à celle de La Fontaine : « La fable montre que l'on gémit à bon droit quand le danger plane non sur nos richesses, mais sur notre vie. » Les moutons ésopiques s'apprentent à perdre

¹ Florence Balique, « Essai de lecture transversale : “que philosopher, c'est apprendre à vivre en dépit de la mort” », *L'Information littéraire*, n°56, 2004, p. 7.

² *Philosophies de la Fable*, *op. cit.*, p. 255. Jean-Charles Darmon vient de rappeler qu'« [a]u moment où La Fontaine écrit les *Fables*, toute une série de textes “libertins” ont dédramatisé la Mort en réactualisant la “cellule idéelle” épicurienne centrale : “La mort n'est rien pour nous” ».

leur laine ; le cochon, la vie. Chez La Fontaine, le regret des biens matériels qu'exemplifient les moutons ésopiques est paradoxalement pris en charge par le cochon lui-même, quand il regrette son « toit » et sa « maison ». Dans la fable ésopique, enfin, les moutons sont bien destinés à être seulement tondus. Chez La Fontaine, il y a un doute quant au sort réservé à la chèvre et au mouton, ce qui engage leur exemplarité même.

Ces deux modifications par rapport à la source ésopique et à l'exemple de Diogène Laërce ont un effet sur le sens moral de la fable de La Fontaine, en ne faisant d'aucun de ses personnages le support d'une exemplarité simple. Or, cette exemplarité se joue dans le traitement accordé aux plaintes – et à l'absence de plainte – des personnages, sur lesquelles porte la morale explicite de la fable.

« *Apprendre à vivre* » : *problèmes d'exemplarité*

Dans la fable, les plaintes du cochon ne sont pas tout de suite décrites comme inutiles, mais comme importunes, du moins du point de vue du charbon. L'élément déclencheur du récit, après la description de sa situation initiale, c'est, en effet, que le cochon *crie* :

Dom Pourceau criait en chemin

Comme s'il avait eu cent Bouchers à ses trousses.

C'était une clameur à rendre les gens sourds : (v. 7-9)

La valeur durative de l'imparfait (« criait ») souligne que la plainte du cochon se prolonge. La comparaison hypothétique du vers 8 (« Comme s'il avait eu cent Bouchers à ses trousses ») dit l'intensité de ce cri, requalifié au vers 9 de « clameur ». Cependant, l'expression « à rendre les gens sourds » n'est pas une description seulement hyperbolique des cris du cochon : il y a là un jugement qui est une réprobation. La plainte du cochon est perturbatrice – mais du point de vue de qui ? Le syntagme « les gens » fait partie de l'expression lexicalisée « à rendre les gens sourds », mais il s'agit également d'adopter le point de vue des autres passagers du char : la chèvre et le mouton, désignés peu après comme de « [b]onnes gens », et, surtout, le charbon, qui va demander au cochon de se taire.

C'est le charbon, en effet, qui condamne explicitement les plaintes du cochon. Sa première question (« Qu'as-tu tant à te plaindre ? ») est la première qualification, dans la fable, de ses cris et appels au secours comme plaintes. Cette question dit apparemment que le charbon partage l'« étonnement » que le fabuliste attribue à la chèvre et au mouton face aux plaintes du cochon (« Bonnes gens, s'étonnaient qu'il criât au secours »), fruit de leur ignorance (« Ils ne

voyaient nul mal à craindre ») – et, peut-être, du fait que ces « bonnes gens » ne s’apprêtent pas à finir en « gens-bons » (jambon), contrairement au cochon. Il est plus probable, toutefois, que le charbon sache exactement le sort qui attend le cochon : sa question est donc une injonction à cesser de se plaindre, comme le montre celle qui suit, qui contient un reproche explicite : « Tu nous étourdis tous, que ne te tiens-tu coi ? ». Le charbon décrit les plaintes du cochon comme un bruit pénible. Il n’intervient donc pas pour dire que le cochon n’a aucune raison de se plaindre et qu’il n’y a « nul mal à craindre », mais uniquement pour dire son propre déplaisir.

C’est à ce titre qu’il donne les deux autres animaux en exemple au cochon, l’invitant à se comparer à eux, comme le philosophe Pyrrhon donnait le cochon en exemple aux passagers du navire :

Ces deux personnes-ci plus honnêtes que toi,
Devraient t’apprendre à vivre, ou du moins à te taire.
Regarde ce Mouton ; a-t-il dit un seul mot ?
Il est sage. [...] (v. 15-18)

Dans sa pragmatique, la leçon que donne le charbon au cochon n’a rien d’existentiel ni de philosophique. L’« apprendre à vivre » dont il est question s’apparente ici davantage à un « savoir-vivre », à une leçon de civilité, elle-même rapidement dégradée dans l’ajout concessif du vers 16 (« ou du moins à te taire ») : savoir vivre équivaut à se taire, c’est-à-dire à ne pas « casser les oreilles » du charbon. Le charbon n’enseigne pas la sagesse : il veut que le cochon cesse de faire du vacarme.

À première vue, pourtant, la morale de la fable s’accorde avec le discours du charbon pour dire que le cochon ne devrait pas se plaindre. Elle ne le fait pas, cependant, en s’appuyant sur le même critère : elle n’est pas une morale de l’importunité de la plainte. Elle s’articule, d’ailleurs, non pas seulement aux répliques du charbon, mais à l’ensemble du récit de la fable, qui comprend également le discours du cochon et la narration prise en charge par le fabuliste, qui use de nombreux effets de montage ironiques.

Il n’est pas question, en effet, de faire incarner l’exemplarité de la fable par les personnages de la chèvre et du mouton. Le fabuliste précise que, s’ils ne se plaignent pas, c’est qu’ils sont plus « doux » (« créatures plus douces ») et qu’ils ignorent ce qui, probablement, les attend (« Ils ne voyaient nul mal à craindre ») : à cet égard, leur douceur, tout comme

l'expression « bonnes gens », font signe vers leur simplicité, c'est-à-dire leur bêtise¹. Ainsi, connaissant la nature du mouton, c'est peut-être pour éviter une « contagion » des émotions que le charbon invite le cochon à se taire. Dans le bestiaire allégorique, le mouton est, en effet, un homme dont l'innocence confine à la stupidité et qui suit l'exemple d'autrui sans y faire d'abord réflexion :

MOUTON, se dit figurément des hommes innocents, paisibles, et qui se laissent conduire facilement. Cet homme est doux comme un mouton. Le peuple se laisse conduire comme les moutons, Il suit le premier qui marche. Il se laisse tondre comme un mouton.

Le cochon se distingue donc des deux autres animaux en ce qu'il ne se laisse pas conduire sans protester. Cette dimension est visible dans la progression des vers 2 à 4 :

Montés sur même char s'en allaient à la foire :
Leur divertissement ne les y portait pas ;
On s'en allait les vendre, à ce que dit l'histoire [...]

De sujets (« s'en allaient »), les trois animaux deviennent objets (« ne les y portait », « On s'en allait les vendre »). Ainsi, l'exemplarité de la chèvre et du mouton est un argument de circonstance employé par le charbon pour faire taire le cochon : c'est une exemplarité qui ne peut être reçue du lecteur que comme comique. Les deux animaux n'illustrent pas la maxime énoncée par le fabuliste à la fin de la fable – ou la font « boiter », car la chèvre et le mouton sont bel et bien « moins prévoyant[s] » que le cochon.

C'est le cochon lui-même qui, dans la réponse qu'il donne au charbon, disqualifie l'exemple de « sagesse » qui vient de lui être donné :

Il est sage. Il est un sot. (v. 18)

Dans un parallélisme presque exact avec le jugement porté par le charbon, le cochon substitue à la leçon de sagesse une leçon de sottise, renversant la valeur de l'exemple « mouton », par une réplique immédiate et cinglante. C'est que le cochon, précisément, ne se plaint pas qu'en criant : il parle. L'interpellation du charbon, seul humain de la fable, en l'incitant à se taire, lui donne la parole. Ainsi apprend-on que le cochon est doté, contrairement à la chèvre et au

¹ D'après cette définition que Furetière donne de « simplicité » : « se dit aussi de l'action qui est faite par une grande faiblesse d'esprit, ou défaut d'expérience. »

mouton, du langage articulé des hommes. Comme l'a souligné Florence Balique, cette fable joue tout particulièrement de la transposition allégorique, propre aux fables, du monde animal au monde humain, notamment en insistant de façon comique sur la qualité de « gens » et de « personnes » de la chèvre et du mouton : n'est-ce pas plutôt le cochon qui, *parce qu'il se plaint*, paraît « trop humain¹ » aux yeux du lecteur ? La plainte n'engage ici rien de moins que le statut de l'humanité des personnages de la fable.

Le cochon, en effet, dans sa réponse au charbon, place l'exemplarité de son côté, se donnant à son tour en exemple aux deux autres animaux :

[...] s'il savait son affaire,
Il crierait comme moi, du haut de son gosier,
Et cette autre personne honnête
Crierait tout du haut de sa tête. (v. 19-22)

L'hypothétique (« s'il savait ») montre que c'est par ignorance, et non par « honnêteté » ou sagesse, que le mouton se tient coi. Le cochon lui-même emploie une périphrase euphémistique pour évoquer la potentielle mise à mort du mouton, peut-être pour ne pas paniquer les deux autres. Sa réponse au charbon, cependant, attire surtout l'attention sur le fait qu'il ne s'adresse jamais directement à eux, indiquant qu'il n'est pas certain qu'ils comprennent le langage qu'il possède en commun avec le charbon. Il se contente de les désigner, non sans ironie (« il », « cette autre personne honnête »), c'est-à-dire en reprenant les mots du charbon, mais seulement après avoir établi une équivalence entre « honnête » et « sot » (« Il est un sot »).

Enfin, l'exemplarité que se donne le cochon est une exemplarité de la plainte (« Il crierait comme moi », « Crierait »). Tel est bien l'objet de la morale de la fable, l'alternative qu'elle tranche : se plaindre ou ne pas se plaindre. Or, le cochon n'allègue pas la plainte sous l'angle de son utilité, comme le fera le fabuliste dans sa morale : « savoir » (« s'il savait son affaire ») est une raison suffisante, ou une *cause* suffisante, ce qui n'est peut-être pas la même chose. Le cochon ne dit pas que la plainte est utile, mais il dit qu'elle est incontournable quand on « sait » : est-il possible d'apprendre à devenir « le moins prévoyant » ? La morale de la fable apparaît moins comme une prescription, un conseil, que comme un constat, qui n'apporte pas vraiment de résolution aux plaintes du cochon.

¹ Florence Balique, « Essai de lecture transversale : “que philosopher, c'est apprendre à vivre en dépit de la mort” », art. cit., p. 6.

Le cochon prête, cependant, une anticipation minimale aux deux autres animaux, dont il traduit ainsi le raisonnement :

Ils pensent qu'on les veut seulement décharger,
La Chèvre de son lait, le Mouton de sa laine.
Je ne sais pas s'ils ont raison ;
Mais quant à moi qui ne suis bon
Qu'à manger, ma mort est certaine.
Adieu mon toit et ma maison. (v. 23-28)

L'ignorance du cochon (« Je ne sais pas ») n'est pas de même nature que celle des deux autres. Lui est capable de se comparer à eux et d'en tirer des conclusions logiques : le cochon n'est « bon / qu'à manger », dans les deux sens du terme, comme le précise Florence Balique : manger, et être mangé par les hommes, « manière d[']indiquer [au lecteur] combien est problématique la figure de ce cochon philosophe du plaisir¹ ». À cet égard, nous avons vu que le cochon de La Fontaine avait la particularité, par rapport au cochon ésope, d'exemplifier à la fois la plainte qui témoigne de l'attachement aux biens, et celle qui témoigne de l'attachement à la vie. C'est à partir de ces différents décalages, entre récit et morale de la fable, monde humain et monde animal, et qui traversent le personnage du cochon lui-même, qu'il faut revenir à la morale de la fable.

Des effets de la plainte sur la morale de la fable

Pour Roger Zuber dans « Les animaux orateurs », l'échec de la plainte du cochon est un échec rhétorique (« Dom Pourceau a la plainte longue² »). Il donne pour morale au « Cochon, la Chèvre et le Mouton » la morale des fables qui mettent en scène un faible suppliant un fort d'épargner sa vie : « Nouvelle leçon de ce dur réalisme qu'est la soumission au “destin”³ ». Marc Fumaroli insiste sur sa dimension comique ou héroï-comique, en en faisant un « retour à la mâle gaieté⁴ » des *Fables*, après celle des « Deux Amis », qui la précède – confirmant, ce faisant, que si la gaieté est « mâle », la plainte est « femelle » ... L'analyse nuancée que Patrick Dandrey donne de cette fable souligne, quant à elle, le « rire mêlé⁵ » suscité par cette

¹ *Ibid.*, p. 7.

² Roger Zuber, « Les animaux orateurs : quelques remarques sur la parole des *Fables* », art. cit., p. 52.

³ *Ibidem*.

⁴ *Fables*, Marc Fumaroli (éd.), p. 894.

⁵ Patrick Dandrey, *La Fabrique des Fables*, op. cit., p. 71.

« méditation sur la mort en termes de charcuterie¹ », relevant les nombreux jeux d'interférences entre les statuts animal et humain et les effets de « gaieté » à tous les niveaux de l'assemblage de la fable, jusque dans sa morale.

Cette dimension de la fable, comique ou « tragi-comique² », ne doit pas être écartée. Dans la morale énoncée par le fabuliste, en effet, le cochon, qui a également été désigné comme un « porc », redevient « Dom Pourceau », ce qui lui donne une noblesse burlesque :

Dom Pourceau raisonnait en subtil personnage :
Mais que lui servait-il ? Quand le mal est certain,
La plainte ni la peur ne changent le destin ;
Et le moins prévoyant est toujours le plus sage. (v. 29-32)

L'ironie est perceptible dans la description du cochon en « subtil personnage », voire dans le seul terme de « personnage » lui-même³. Toutefois, ce jugement du fabuliste, qui tient lieu de déchiffrement allégorique de la fable, est également une validation de la *justesse* du discours du cochon, effectivement promis à la mort. Si ses plaintes sont disqualifiées, c'est sous un critère unique : celui de l'utilité (« que lui servait-il ? »). En outre, quoiqu'elle emprunte la forme *a priori* péremptoire d'une maxime, la morale prend une forme relative : « le plus sage » est « toujours » « le moins prévoyant », mais *par rapport à* d'autres.

Il y a, pour conclure, plusieurs raisons solides, tant poétiques que rhétoriques, de venir nuancer voire contredire une lecture de cette fable comme fable de la disqualification de la plainte⁴, raisons propres à cette fable, précisément parce qu'elle a pour objet la plainte, objet ni pleinement poétique, ni pleinement rhétorique.

Tout d'abord, nous avons vu que le cochon apparaissait, à plusieurs titres, comme le plus « humain » des personnages de la fable, et ce, plus spécifiquement, parce qu'il se plaint. Florence Balique juge ainsi que même la dernière plainte du cochon, souvent décrite comme comiquement matérielle, touche « par son imperfection même » : « c'est précisément par cet attachement aux biens matériels que le cochon nous apparaît tellement humain »⁵. À cet égard,

¹ *Ibidem*.

² Florence Balique, « Essai de lecture transversale : “que philosopher, c'est apprendre à vivre en dépit de la mort” », art. cit., p. 6.

³ Deux exemples d'emplois ironiques chez Furetière : « On dit aussi ironiquement et par mépris : Je vous enverrai le *personnage*, vous en jugerez. C'est un vaillant *personnage*, pour dire : C'est un fanfaron. »

⁴ Pour Florence Balique, « [c]e qui est finalement disqualifié ici, c'est la plainte, expression d'une douleur à vivre ». « Essai de lecture transversale : “que philosopher, c'est apprendre à vivre en dépit de la mort” », art. cit., p. 9.

⁵ *Ibid.*, p. 8.

l'anecdote mettant en scène le philosophe Pyrrhon n'est pas dépourvue d'ambivalence. Si le cochon pris dans la tempête ne se livre pas à la terreur et continue de manger, c'est peut-être, précisément, parce qu'il n'a pas conscience de sa propre mortalité : que vaut un tel exemple donné à des hommes – même à préciser que le cochon doit être lu comme une allégorie ? Dans la fable, le fabuliste souligne régulièrement l'humanité du cochon par rapport à la chèvre et au mouton, qui paraissent dénués de volonté propre, ne parlent pas, et, surtout, ne se plaignent pas, parce qu'ils n'ont pas conscience de leur propre mortalité.

En outre, l'humanité du charbon lui-même, qui n'apparaît pas comme une figure de philosophe, est mise en question. D'une part, il ne paraît pas concerné par le sort des animaux qu'il conduit, alors même qu'une lecture de la fable comme allégorie de la condition des êtres vivants lui réserve le même sort qu'à eux. D'autre part, il fait preuve d'*inhumanité* face aux plaintes du cochon, n'y répondant que pour en souligner le caractère désagréable : il traite le cochon en fâcheux. Ainsi, la plainte ne met pas à l'épreuve la seule conscience de la mort des personnages, mais également leur réaction aux plaintes d'autrui – le charbon, après tout, reconnaît au cochon un langage commun avec lui.

De plus, la morale donnée à la fin de la fable n'atténue pas les effets esthétiques produits par les plaintes du cochon. Comme l'a montré Jean-Charles Darmon à propos de la prosopopée de la Mort dans « La Mort et le Mourant », ces effets infléchissent, en la rendant « aléatoire », la leçon de sagesse épicurienne apparemment délivrée par la fable, leçon dont le fabuliste programme la recherche, par le thème de la fable, la terreur de la mort, et par sa finalité, la sagesse, ou, plutôt, « une » sagesse relative. En effet, quoique le préambule de la fable se caractérise par sa gaieté et même par sa « naïveté »¹, la position donnée au lecteur par rapport aux plaintes du cochon n'est pas celle, réprobatrice, du charbon, encore moins celle de la chèvre et du mouton, et certainement pas celle du sage accompli, à qui la leçon délivrée par la fable serait inutile. C'est le cochon qui est le support de l'application de la fable, et ce sont ses cris qu'elle fait incessamment résonner, en donnant accès au lecteur aux imaginations terrifiantes du personnage (« Comme s'il avait eu cent Bouchers à ses trousses »). Ainsi, quand il répond au charbon, le cochon, en prêtant un savoir hypothétique à la chèvre et au mouton, fait surgir une scène imaginaire au sein de la fable, dans laquelle les deux autres animaux joindraient leurs cris aux siens :

¹ Pour une analyse détaillée de ce que nous appelons ici « naïveté », voir partie IV, chapitre 13.

[...] s'il savait son affaire,
Il crierait comme moi, du haut de son gosier,
Et cette autre personne honnête
Crierait tout du haut de sa tête. (v. 19-22)

L'ironie perceptible du cochon n'est pas une ironie joyeuse : la scène qu'il imagine redouble ses propres cris, dans une gradation qui fait monter le cri au plus « haut ».

La coloration burlesque de la fable, enfin, ne dissipe pas les effets de la plainte du cochon, dans la mesure où la morale énoncée par le fabuliste ne prend ni la forme d'un conseil, ni celle d'une consolation quant à l'inéluctabilité de la mort. C'était le cas dans les fables des jeunes veuves : mais elles n'étaient pas, elles, directement menacées par la mort, à part dans leurs propres résolutions de mourir avec leurs époux, salutairement vite oubliées. En somme, cette fable qui dit l'inutilité de la plainte montre, en même temps, combien le critère de l'utilité s'applique mal à la plainte. Elle délivre paradoxalement une leçon plus pathétique que philosophique – ou philosophique à la façon de la poésie, c'est-à-dire imprévisible et nécessairement mêlée d'affects, fatalement aléatoires puisque dépendant de la sensibilité des lecteurs.

Rhétorique de l'inadapté

Le cochon est menacé par une mort imminente : cette spécificité de sa situation offre, enfin, une autre lecture possible de ses plaintes. Il s'agit d'une lecture *rhétorique*, comme le proposait Roger Zuber. Mais elle s'appuie sur une tout autre conception de la rhétorique que celle qu'il convoquait. Pour l'envisager, il faut s'écarter de l'idée que les quatre personnages de la fable sont promis à un même sort, c'est-à-dire que la fable est une allégorie de la vie de toute « créature terrestre¹ ». Le cochon, en effet, est bel et bien confronté à une situation qui se caractérise par son urgence spécifique.

Cette autre conception de la rhétorique est celle que propose le philosophe Hans Blumenberg dans « Approche anthropologique d'une actualité de la rhétorique »². Dans cet article, Blumenberg oppose deux conceptions anthropologiques de l'homme, auxquelles il associe deux conceptions de la rhétorique elle-même. D'un côté, la tradition philosophique a postulé un homme « prodigue », capable de s'adapter magistralement à tout environnement, du

¹ Florence Balique, « Essai de lecture transversale : “que philosopher, c'est apprendre à vivre en dépit de la mort” », art. cit., p. 7.

² Hans Blumenberg, *L'Imitation de la nature et autres essais esthétiques*, op. cit., p. 91 à 128.

fait de n'être attaché à aucun par nature ; de l'autre, un homme « indigent »¹, contraint à une adaptation toujours précaire. À ces deux êtres, Blumenberg associe deux définitions de la rhétorique : l'une, comme témoignage de la possession de la vérité, l'autre, comme témoignage d'une impossibilité de l'atteindre. C'est cette seconde définition qu'il développe : la « situation rhétorique » se caractérise, d'après lui, par un « manque d'évidence »². Ainsi, Blumenberg ne postule pas un sujet de la rhétorique maître de ses moyens et visant quelque chose à travers elle, mais un sujet qui ne peut avoir accès à la réalité que par elle, « en dépit de son défaut biologique de dispositions³ » : « Caractéristique du comportement d'un être qui vit *malgré tout*, [la rhétorique] est, au sens littéral, un "témoignage d'indigence".⁴ » Dans la fable, le cochon, par ses plaintes, répond à une situation d'urgence, propre de la situation rhétorique telle que la définit Blumenberg. Celui-ci précise toutefois que la rhétorique ne se réduit pas à une « solution d'urgence⁵ » : ce qu'elle est toujours essentiellement, en revanche, c'est une « adaptation de l'inadapté⁶ ».

La convocation de cette conception de la rhétorique modifie ainsi profondément la lecture qui peut être faite, non seulement de cette fable, mais encore des nombreuses fables qui mettent en scène les échecs rhétoriques de faibles face à des forts. On peut même aller jusqu'à faire l'hypothèse d'une indigence première de *tous* les « orateurs » des *Fables*. La plainte devient alors, dans cette perspective très spécifique, *un paradigme de la rhétorique elle-même*. Il ne s'agit pas de dire que la plainte serait le tout de la rhétorique. Mais, y compris et même surtout dans son inutilité même, cette inutilité sur laquelle porte tout particulièrement la morale du « Cochon, la Chèvre et le Mouton », elle en exemplifie une dimension majeure, qui est de témoigner de l'indigence des êtres parlants. Ceci souligne *a contrario* pourquoi le chant du cygne du « Cygne et le Cuisinier » ne peut être décrit comme une rhétorique.

La définition que propose Blumenberg de la rhétorique touche, enfin, à la définition même des fables, dans leur double nature, rhétorique et littéraire. En effet, si la rhétorique devient le nom de la modalité par laquelle les êtres parlants accèdent au monde, les fables se présentent comme l'une des formes que peut prendre cette modalité. En opérant par substitutions allégoriques, entre autres – par exemple, en substituant des animaux aux hommes, mais aussi de *beaux* récits à des traités de sagesse – elles participent de ce rapport à la réalité

¹ *Ibid.*, p. 1.

² *Ibid.*, p. 10.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁶ *Ibid.*, p. 17.

toujours médié, « indirect, embarrassé, hésitant, sélectif et avant tout “métaphorique”¹ », qui est, d’après Blumenberg, le seul rapport possible des êtres parlants à la réalité, y compris une réalité aussi inapprochable que la mort. Le fabuliste ne dit pas autre chose, nous semble-t-il, quand il conclut sa fable du « Curé et le Mort » (VII, 10) en faisant des fabulations de ses personnages « proprement toute notre vie² » (v. 36).

Quelle mesure pour la plainte ?

La fin de la fable « La Lionne et l’Ourse » (X, 12) condamne avec véhémence les « plaintes frivoles » (v. 24) des hommes, qui se plaignent en victimes tragiques en refusant de comparer leurs malheurs avec des malheurs plus grands. Le fabuliste y intervient en lieu et place d’une morale pour fixer une mesure à ces plaintes.

Le petit d’une lionne a été pris par un chasseur. Les plaintes de celle-ci sont explicitement qualifiées d’importunes : « toute la forêt était importunée » (v. 4). Aussi une ourse invite-t-elle la lionne à les modérer, en l’incitant à comparer sa perte à celle des parents qu’elle a elle-même endeuillés en mangeant leurs petits. Mais la lionne redouble au contraire de plaintes en insistant avec indignation sur l’exceptionnalité de son cas. Elle refuse la comparaison et le calcul de l’ourse : une mort pour des morts. La lionne est victime d’un malheur commun qui, aux yeux des autres animaux, pourrait même, à bon droit, être considéré comme un juste retour des choses, mais elle fait de son malheur un malheur incommensurable avec celui d’autrui, en accusant le Destin : « Hélas ! c’est le destin qui me hait » (v. 21).

Le malheur de la lionne apparaît ainsi comme le fruit d’une fatalité tragique, ce qui lui donne des proportions considérables et a également pour effet d’écarter toute figure de coupable, qu’il s’agisse du chasseur ou d’elle-même, vis-à-vis des autres animaux. La question de la force de la lionne n’est cependant pas centrale : elle est d’abord présentée comme « [m]ère », premier mot de la fable, et l’ourse s’adresse à elle sans crainte, en « commère » (v. 9), précisément, sans hésiter à rappeler ses forfaits. La lionne, enfin, vaut pour « tous » dans le déchiffrement allégorique de la fable.

C’est en fait sa plainte tragique qui ouvre la fable à un niveau de généralité supérieur, en devenant exemplaire des plaintes importunes des hommes : « Ces paroles / Ont été de tout temps en la bouche de tous » (v. 21-22). La morale de la fable se présente alors comme une

¹ Hans Blumenberg, *Wirklichkeiten in denen wir leben: Aufsätze und eine Rede*, Stuttgart, P. Reclam, 1981, p. 115. Traduction de Jean-Claude Monod dans *Hans Blumenberg*, Paris, Belin, 2007.

² Voir : partie IV, chapitre 13 de ce travail.

invective du fabuliste aux hommes, qui n'est pas sans rappeler son « zèle indiscret » à la fin de « La Mort et le Mourant » :

Misérables humains, ceci s'adresse à vous :
Je n'entends résonner que des plaintes frivoles.
Quiconque en pareil cas se croit haï des Cieux,
Qu'il considère Hécube, il rendra grâce aux dieux. (v. 23-26)

Corriger les hommes de leurs « plaintes frivoles » apparaît donc comme une ambition à part entière des *Fables*. Ces plaintes se présentent comme le fruit d'une ingratitude des hommes que le fabuliste déplore régulièrement avec véhémence : ceux-ci ne « rend[ent] » pas « grâce » aux dieux pour les bienfaits reçus, comme l'a montré le cas du paon qui se plaint à Junon des dons qui lui ont été accordés. Elles révèlent, surtout, un problème de comparaison avec autrui : soit que cette comparaison se fasse sur la base d'une rivalité, ce qui constitue une mauvaise application de l'injonction récurrente à « se mesurer » adressée par le fabuliste, soit que la comparaison avec autrui soit radicalement absente, ce qui empêche, par exemple, le vieillard de « La Mort et le Mourant » de se reconnaître dans ses « semblables », la chèvre et le mouton de craindre pour leur vie et la lionne de modérer ses plaintes. Cette absence de comparaison est, en quelque sorte, le point d'aboutissement de la *jalousie* comme souci de ne pas laisser entamer ce que l'on est ou ce que l'on croit être : la lionne s'allègue ainsi elle-même comme raison de ne pas modérer ses plaintes (« *Moi me taire ! moi, malheureuse !¹* », v. 17).

À la fin de « La Lionne et l'Ourse », le fabuliste donne lui-même au lecteur la mesure à laquelle comparer son malheur et modérer ses plaintes, mais quelle mesure ! La mesure du malheur, c'est le comble du malheur, Hécube, celle qui a *tout* perdu. Comme l'écrit Marc Fumaroli, le poète « fait appel à la table épicurienne des douleurs : *la plus violente*, celle d'Hécube, aidera à remettre toutes les autres à leur juste place.² »

Est-ce par rapport à ce malheur extrême qu'il convient d'évaluer la recevabilité des plaintes, dans les *Fables* ? Tel a été l'objet de ce chapitre : les fables qui font résonner des plaintes importunes n'ont pas, en effet, la justice pour objet. Quand il invite à se scandaliser des plaintes du mourant et de la lionne, le fabuliste ne le fait pas du point de vue de la justice – car est-il *juste* de mourir, pour le vieillard comme pour le petit de la lionne ? – mais de leur

¹ Nous soulignons.

² Nous soulignons.

démésure et, presque, de leur indécence. Le scandale est moral et collectif, la plainte se trouvant au cœur des comparaisons que font les personnages entre eux : les comparaisons qui lient, c'est-à-dire qui font reconnaître l'autre comme un semblable auquel il convient de porter secours, et celles qui délient, fruits de la vanité, de l'ambition et de l'amour-propre des hommes.

Cette « morale de moraliste¹ », cependant, se trouble face au problème de la mort. Les plaintes du cochon ne sont importunes que du point de vue du charbon. Elles sont inutiles, certes, mais ce sont elles que la fable déploie imaginativement, et qu'elle fait résonner après que la morale a été supposée en fixer le sens – en l'occurrence, en constater la moindre sagesse. Le malheur d'Hécube, quant à lui, est un malheur trop grand pour fixer la mesure de la plainte. Pleurs et plaintes vaines ne sont pas seulement, enfin, des ornements élégiaques de la fable entrée en poésie : ils modifient radicalement son fonctionnement rhétorique, qui se comprend alors peut-être mieux en convoquant la définition que propose Blumenberg de cette dernière, comme d'un « témoignage d'indigence ». La plainte poétique, à cet égard, devient le témoignage, en même temps que le moyen même du rapport à la réalité problématique des êtres parlants.

Les chapitres suivants entendront montrer que la plainte poétique trouble le régime de la justice lui-même, tout en interdisant de laisser l'injustice sans réponse.

¹ Pour reprendre l'expression d'André Tournon dans « Le penseur et les pigeons », art. cit., p. 95.

Chapitre 12

Les grands procès des *Fables*

Le chapitre précédent traitait de la recevabilité des plaintes dans les *Fables* considérée depuis le risque de leur importunité. Dans ce chapitre et le suivant, les plaintes seront évaluées du point de vue de leur justice, ou plutôt de leur rapport à une injustice : qu'elles la prennent en charge ou qu'elles en soient paradoxalement la cause, selon des modalités judiciaires ou littéraires.

La scène convoquée n'est plus celle du placet ou de la requête, mais celle du procès. De nombreuses fables mettent en scène le règlement de litiges dans les termes de la justice et de ses institutions. Les personnages y sont « témoin », « accusateur », « arbitre », « avocat », « partie », « juge », « magistrat », « plaideur », « innocent », « coupable », d'après la terminologie des *Fables*¹. Elles programment une réflexion, souvent satirique, sur la justice et son fonctionnement, et se caractérisent par un type de discours spécifique : le discours judiciaire, qui prétend faire la preuve de ce qu'il avance, et distinguer ainsi entre le juste et l'injuste.

La plainte, dans son acception judiciaire, poursuit le but qui lui est assigné par ce genre de discours : dire l'injustice et demander réparation. Se plaindre, c'est « [d]emander raison, ou réparation de quelque tort ou injustice, ou en faire quelque reproche² ». La plainte est la première « phrase » à laquelle vient s'« enchaîner »³ le discours judiciaire. Mais elle n'est pas simplement un discours. La plainte a le statut d'*action* en justice :

Plainte : se dit aussi d'une action qu'on fait en Justice pour avoir réparation d'un affront, d'un outrage, pour une poursuite criminelle. La première procédure qu'on fait au criminel [...] ⁴.

¹ Par exemple, dans « Les Frelons et les Mouches à miel », I, 21, « Le Loup plaidant contre le Renard par-devant le Singe », II, 3, « Le Chat, la Belette et le Petit Lapin », VII, 15, « L'Huître et les Plaideurs », IX, 9, « La Querelle des Chiens et des Chats et celle des Chats et des Souris », XII, 8, ou « Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire », XII, 29.

² D'après la définition que Furetière donne de « se plaindre ».

³ Les deux mots sont empruntés à la terminologie de Lyotard dans *Le Différend*. Nous proposons de les entendre dans leur sens commun avant de traiter plus précisément de la théorie du différend dans le chapitre suivant.

⁴ D'après la définition que Furetière donne de « plainte ».

Parole performative, la plainte fait surgir la scène judiciaire elle-même et permet de situer le conflit dans le cadre du juste et de l'injuste.

Une plainte est à l'origine de chacun des quatre « grands procès » des *Fables* qui feront l'objet des analyses de ce chapitre et des suivants. Il s'agit du « Loup et l'Agneau » (I, 10), des « Animaux malades de la Peste » (VII, 1), de « L'Homme et la Couleuvre » (X, 1) et du « Paysan du Danube » (XI, 7)¹. La catégorie de « procès » paraît à la fois trop vaste et trop étroite pour décrire ces fables. Aussi s'agira-t-il de montrer comment chacune d'elles convoque cette scène et s'en écarte.

Ces fables présentent des caractéristiques qui les distinguent des autres fables judiciaires des *Fables*. Elles mettent en scène des conflits judiciaires entre des forces inégales, opposant des « forts » et des « faibles », des « puissants » et des « misérables », des « grands » et des « petits ». À l'issue de trois des « procès » qu'elles mettent en scène, le plus faible est mis à mort dans la logique du rapport de force initial, ce qui fait naître un sentiment d'injustice chez le lecteur. Elles font partie des fables dans lesquelles on identifie de façon privilégiée des figures de « l'innocence persécutée »². Enfin, toutes bénéficient d'une postérité critique intimidante, justifiée, en partie, par les marqueurs objectifs de leur importance au sein des *Fables* : la place qu'elles y occupent (VII, 1 et X, 1), et leur ampleur (X, 1 et XI, 7).

Ces éléments relèvent de catégories apparemment hétérogènes, mais ils sont liés : par la plainte. La multiplication des commentaires critiques de ces fables, jugeant de la justice ou de l'injustice qui s'y effectue, et de l'investissement affectif que le bon déchiffrement de leur morale exige, met en lumière un paradoxe qui leur est propre : tout se passe, dans ces fables, comme si les preuves abondaient mais qu'il n'était pas possible de trancher, ou qu'un certain langage critique ne le permettait pas ; et qu'il le *fallait*. À ce titre, dire de ces fables qu'elles ne laissent pas *indifférent* n'est pas un jugement subjectif, mais une première description de la responsabilité qu'elles engagent du côté de leur lecteur et du critique qui entreprend de dire ce qu'elles disent ou ce qu'elles font.

¹ Parce qu'elles sont bien connues, nous les donnons en « Annexes » de ce travail.

² Quand il annote la fable « Les Animaux malades de la peste », dans son édition des *Fables*, Jean-Pierre Collinet effectue un rapprochement avec le manuscrit de *L'Innocence persécutée* : « La comparaison de la fable avec certains passages de *L'Innocence persécutée*, pamphlet dirigé contre Colbert en 1664, inviterait presque à se demander si l'on ne discernerait pas ici le souvenir de Foucquet ». *OC*, p. 1168.

Sur cette question, la critique se divise, pour le dire en peu de mots, entre les commentaires qui démontrent que le fabuliste « constate » ou « décrit » un ordre injuste, et ceux qui lui attribuent une action elle-même judiciaire, en affirmant qu'il « dénonce » et « condamne », c'est-à-dire qu'il prend en charge, dans ses *Fables*, une plainte « contre ». Cette ligne de partage manque pourtant de solidité, car l'expression « constater une injustice » présente une quasi-contradiction dans les termes : un jugement s'y exerce, qui fait davantage que « constater ». Les commentaires se divisent, enfin, quant à l'éventuelle *pitié* que pourrait susciter le sort de certains personnages, qui apparaissent comme des « victimes » à l'issue du procès auquel ils ont pris part.

C'est l'hypothèse d'une dimension pitoyable de ces fables qui, conformément à l'histoire de la lecture des *Fables* que promettait l'introduction de ce travail, nous a incité à convoquer les voix de lecteurs des XVIII^e et XIX^e siècles, Charles Batteux, La Harpe et Taine. Les commentaires qu'ils ont donné de ces fables, en effet, se montrent attentifs à la part déplorative des plaintes qui s'y font entendre, et pas seulement à leur part judiciaire : s'y montrent attentifs, voire la *révèlent* et entreprennent de la *prouver* à leur lecteur, en attestant un effet bien spécifique de la lecture de ces fables sur eux-mêmes : l'attendrissement.

La forme tout comme la matière de leurs commentaires correspondent, certes, à des sensibilités et des épistémologies qu'il convient de replacer dans leurs contextes historiques. Il ne saurait donc être question de leur accorder le même statut exactement qu'à des commentaires qui s'inscrivent manifestement dans le paradigme actuel des études littéraires – à supposer, et l'on peut fortement en douter, qu'il n'y en ait qu'un. Cependant, leur convocation permet de répondre, précisément, au vœu déjà ancien formulé par Roland Barthes d'une « Histoire pathétique de la Littérature¹ » ; si ce n'est que l'histoire sera plutôt, ici, l'histoire d'un attendrissement, et qu'il ne s'agira, enfin, pas exactement d'une histoire.

Les propositions théoriques développées dans les chapitres suivants viseront, en effet, à mettre à l'épreuve les modalités d'*actualisation* de tels effets par le commentaire littéraire lui-même. Ainsi, faire entendre ces voix déjà anciennes s'inscrit bien toujours dans une « pratique contrôlée de l'anachronisme », pour reprendre les termes de Nicole Loraux, dont le but est de démultiplier les effets *actuels possibles* des *Fables*.

¹ Roland Barthes, « Longtemps je me suis couché de bonne heure » [1978], dans *Œuvres complètes*, V, (1977-1980), Paris, Seuil, 2002, p. 469.

Il ne s'agit donc pas de formuler une théorie de la justice à partir de ces fables, mais de poser la question de leur éventuelle prise en charge d'une injustice – d'une *plainte* –, en décrivant avec précision ce que fait le fabuliste, ce qui est attendu du lecteur et quelle définition de la littérature est ainsi engagée.

12.1 – Force, justice, force

Ces quatre fables opposent des forces inégales, caractéristique dont s'est emparé Louis Marin dans ses travaux sur les *Fables*, ainsi que Sophie Houdard et Hélène Merlin à son exemple¹. Pourtant, il n'y a pas affrontement de forces pures, mais scène judiciaire : le plus fort suspend sa force pour accuser, se justifier, condamner. Le conflit ne devrait donc pas se régler dans l'ordre de la force, mais dans celui de la justice. Or, le rapport de force ne se laisse jamais oublier et fait dysfonctionner la logique du procès, qui, dans trois cas sur quatre, se conclut par la mort du plus faible. L'agneau est mangé par le loup, l'âne sacrifié, la couleuvre mise à mort. Seul le paysan n'est pas tué : il obtient justice pour son peuple et est honoré par les Romains, qui le nomme « Patrice ». Une analyse approfondie de sa plainte nous amènera, cependant, à nuancer cette réussite.

On doute alors d'avoir eu affaire à un « vrai » procès, ou que, en tout état de cause, un procès puisse être juste dans les *Fables*. Une première lecture consiste ainsi à donner pour leçon à ces fables le fait de dévoiler que, dans la société des *Fables*, la vérité de la justice, ce sont les rapports de force. Ces éléments sont bien connus. Il convient toutefois de les rappeler brièvement, dans la mesure où la formulation que nous proposerons d'une justice des *Fables* au terme de ces deux chapitres se conquerra contre d'autres formulations qui s'appuient sur les mêmes prémisses.

Des forces inégales

L'inégalité des forces en présence dans ces fables y est fortement soulignée. De ce point de vue, le titre du « Loup et l'Agneau » est le plus lisible allégoriquement. Le couple est celui du prédateur et de sa proie. L'allégorie est à la fois politique et religieuse. Le loup est une image

¹ Voir Louis Marin, *La Parole mangée et autres essais théologico-politiques*, Paris, Meridiens/Klincksieck, 1986 et *Le Récit est un piège*, op. cit. Dans *La Parole mangée*, Louis Marin propose, par exemple, une lecture du « Loup et l'Agneau » qui emprunte aux catégories pascalienues de « justice » et de « force ». Voir fragment des *Pensées* de Pascal « Justice, force ». Le titre de l'article de Sophie Houdard et Hélène Merlin « Quand la force est sujette à dispute » emprunte au même fragment et l'article s'ouvre sur un exergue des *Provinciales* de Pascal. Il est dédié à Louis Marin. « Quand la force est sujette à dispute », art. cit., p. 48-59. Voir ci-après.

de l'homme qui se comporte sans humanité, mais avec violence et cruauté, comme dans un supposé état sauvage. Ainsi du loup de la fable, « cet animal plein de rage », « cette bête cruelle ». L'agneau est symbole d'innocence, de douceur et de pureté : il boit à une « onde pure ». Il est également une des figures du Christ. On a, donc, d'un côté, le monde sauvage des « forêts », de l'autre, le monde pastoral et domestique de l'agneau, celui des « Bergers » et des « Chiens ». Les couleurs des deux animaux participent encore de la lisibilité de l'allégorie : noirceur contre blancheur. On retrouve cet emploi figuré des couleurs dans la morale des « Animaux malades de la peste » (« Les jugements de Cour vous rendront blanc ou noir », v. 64) pour désigner l'innocence et le crime.

Mais l'agneau n'est pas seulement l'une des proies privilégiées du loup, avec les autres animaux de la bergerie, mouton et brebis : il est celui qui est marqué par le sème de la jeunesse. La fable met l'accent sur celle-ci : « je n'étais pas né », « je tette encor ma mère ». L'agneau est celui qui manque d'expérience. À cet égard, son innocence doit se comprendre à la fois comme absence de culpabilité, de péché, de crime, mais aussi dans le sens de « qui est aussi *idiot* qu'un jeune enfant », c'est-à-dire « [s]ot, niais, *peu rusé*, peu éclairé »¹. Entre le loup et l'agneau, l'antagonisme – et, donc, la complémentarité allégorique – est hyperbolique, ne laissant rien à espérer quant au sort réservé à ce dernier.

Le titre de « L'Homme et la Couleuvre » met en scène un couple moins lisible allégoriquement, et signale une altération possible du fonctionnement allégorique de la fable. La présence d'un homme comme personnage d'une fable n'est pas inhabituelle. Plusieurs des membres de l'humanité des *Fables* sont également dénués de caractéristiques précises, comme l'« homme » de ce titre². Mais il est plus rare qu'ils se retrouvent face à un animal, parlant, de surcroît. Ces caractéristiques programment une possibilité pour la fable d'être l'objet d'une lecture qui fera jouer la « simple » humanité de l'homme face à l'animalité de la couleuvre.

Ce titre ressemble pourtant à un autre, susceptible de fournir des indices sur la nature du rapport entre les protagonistes : il s'agit du « Villageois et le Serpent » (VI, 13). Dans le bestiaire allégorique, le serpent est associé au mal. Aussi, pour rapatrier la couleuvre du côté de la symbolique négative du serpent, Jean-Pierre Collinet précise-t-il que les dictionnaires d'époque en font un serpent venimeux³. Mais résoudre ainsi l'énigme posée par le choix

¹ D'après les définitions que Furetière donne d'« innocent » et d'« idiot ». Nous soulignons.

² Par exemple, dans les titres « L'Homme et son image », I, 11, « L'Homme et l'Idole de Bois », IV, 8, et « L'Homme et la Puce », VIII, 5.

³ « On s'est étonné de trouver ici la Couleuvre, dont chacun sait, dit-on, qu'elle est inoffensive. Mais Richelet est formel : “Couleuvre : du latin *Coluber*. Sorte d'insecte rond qui a les dents venimeuses.” » OC, p. 1247.

spécifique de la couleuvre risque d'occulter un fait majeur de la fable : c'est l'homme lui-même qui fait de la couleuvre un « serpent », aussitôt qu'il la voit et que, dans un même mouvement, il l'évalue :

Un Homme vit une Couleuvre.

Ah ! méchante, dit-il [...] (v. 1-2)

Sophie Houdard et Hélène Merlin, dans leur article « Quand la force est sujette à dispute », dans lequel elles proposent une lecture de cette fable, l'ont bien montré :

La couleuvre, prise dans le bestiaire, est faite Serpent, symbole, puisqu'un sens s'attache à elle en vertu de la loi que l'homme reconnaît, énonce¹.

Ce sens, c'est la méchanceté (« Ah ! méchante, dit-il ») et l'ingratitude. Le serpent du « Villageois et le Serpent », en se retournant contre son bienfaiteur, exemplifie ces deux défauts. Mais, contrairement à la couleuvre, il ne parle pas. En outre, que la couleuvre soit une couleuvre attire en fait l'attention sur l'absence de motif qui soutient l'accusation lancée par l'homme contre elle – et fait soupçonner un retournement possible de cette accusation contre l'homme lui-même.

Le titre du « Paysan du Danube » dit l'humilité du personnage principal de la fable. La précision géographique interdit de l'associer à un cadre bucolique. Il s'agit en fait d'une précision à la fois géographique, historique et littéraire, qui fait appel à la mémoire culturelle du lecteur. En effet, ce paysan du Danube est le protagoniste d'un épisode de *parrêsia* bien connu des contemporains de La Fontaine, objet de nombreuses réécritures depuis le XVI^e siècle². Sous l'Empire romain, un pauvre paysan des rives du Danube vient à Rome pour demander justice contre un magistrat romain qui fait subir de mauvais traitements à son peuple. À lui seul, le titre de la fable fait donc attendre la plainte d'un faible adressé à un fort, au sein d'un rapport de force exemplairement inégal.

Le titre des « Animaux malades de la Peste » se démarque en disant une égalité apparente, que la fable va s'appliquer à défaire. Tous sont, pour commencer, victimes du même

¹ Sophie Houdard et Hélène Merlin, « Quand la force est sujette à dispute », art. cit., p. 52.

² Il s'agit d'une anecdote attribuée par Antonio de Guevara à Marc-Aurèle dans son *Libro des emperador Marco Aurelio con relox de principes*, publié en 1555 en français sous le titre *L'Horloge des Princes*. Pour une explicitation du terme « *parrêsia* », voir ci-après.

mal. Le préambule de la fable apporte cependant une précision dont l'ordre peut étonner : « Ils ne mouraient pas tous, mais tous étaient frappés » (v. 7). Le vers insiste à la fois sur l'égalité face au fléau, et sur la différence considérable qui consiste à mourir ou à ne pas mourir.

Il apparaît ensuite rapidement, dans le récit du « conseil » (v. 15) initié par le lion, que les animaux prennent la parole par ordre de puissance, et que l'âne, qui parle le dernier, est sacrifié parce qu'il est le plus « misérable », comme l'explicite la morale de la fable (« Selon que vous serez puissant ou misérable, / Les jugements de Cour vous rendront blanc ou noir », v. 63-64).

Des « formes » de procès

La situation initiale est celle d'un rapport de force et pourtant il y a « procès », c'est-à-dire affrontement de discours se référant au domaine du droit et se donnant pour objectif de rendre justice.

Cette scène n'est possible que parce que les plus forts suspendent leur force pour parler. Ils ne se jettent pas sur leurs victimes. Avant de mettre à exécution le châtiment promis, le loup accuse l'agneau et entreprend de mener son interrogatoire. Des arbitres sont convoqués pour examiner le cas de l'homme et de la couleuvre. Le conseil réuni par le lion, qui peut s'apparenter à un « tribunal religieux¹ », ne sacrifie pas l'âne sans avoir d'abord écouté chacun s'accuser soi-même afin de déterminer « selon toute justice » (v. 32) qui est le plus coupable d'entre les animaux. La plus grande partie de la fable du « Paysan du Danube » consiste à faire entendre la plainte du paysan venu dénoncer l'impiété des Romains et les convaincre de leur « inhumanité » (v. 50).

Le mot « procès » ne doit pas être compris dans un sens trop spécifique. Il n'a pas besoin d'apparaître pour que le type de discours employé dans une fable et les catégories auxquelles il se réfère donnent la fable, ou plutôt une partie de la fable, « comme » procès². « Procès » constitue le dernier mot du « Loup et l'Agneau », où il apparaît au sein d'une formule restrictive :

¹ Gilles Declercq et Oswald Ducrot, « “Les animaux malades de la peste” : approche pragmatique et rhétorique », *Les Animaux malades de la peste. Colloque d'Albi*, Georges Maurand (éd.), Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1983, t. II, p. 13.

² La morale de la fable « Rien de trop », IX, 11, rappelle que le mot « procès » a le sens général d'accusation et de condamnation : « Il faudrait faire le procès / Aux petits comme aux grands. Il n'est âme vivante / Qui ne pêche en ceci. Rien de trop est un point / Dont on parle sans cesse, et qu'on n'observe point », v. 25-28. La morale prend ici la forme d'une remontrance : le mot « procès » soutient la dénonciation par le fabuliste d'une universelle absence de modération.

Là-dessus, au fond des forêts
Le Loup l'emporte, et puis le mange,
Sans autre forme de procès. (v. 27-29)

Citant Louis Guignot, Jean-Pierre Collinet apporte une élucidation historique et proprement juridique de la locution sur laquelle se conclut la fable (« sans autre forme de procès ») :

« Terme de pratique », selon Richelet ; la locution s'employait dans tous les cas « où il n'était pas besoin de plus longue information, en raison de la qualité des accusés, par exemple lorsqu'il s'agissait de vagabonds, bohémiens et Égyptiens » [...]¹.

Pour Patrick Goujon, qui fait référence à la même définition dans son article « La rhétorique juridique dans les *Fables* de La Fontaine. *Le Loup et l'Agneau* », cette formule, qui désigne une catégorie d'accusés jugés indignes d'une procédure dans les règles, ne saurait s'appliquer à l'agneau. Elle révélerait donc « l'inadéquation entre le langage de la justice, sommé de dire le vrai pour affirmer le juste, et la réalité du fait jugé² ». La formule, toutefois, pourrait s'appliquer à l'agneau, si l'on fait l'hypothèse – sur laquelle nous reviendrons – que la fable adopte en partie le point de vue du loup.

Sans se référer à un sens aussi spécifique, la formule peut simplement souligner le fait que le procès n'a pas été mené dans les formes : qu'il s'est agi d'un mauvais procès. Elle dit aussi l'interruption brutale par le loup de l'« information », partie du procès qui est celle des discours, pour mettre sa sentence à exécution. Cette interruption est rendue inévitable par la réduction tragique de l'espace de parole de l'agneau, dont la dernière réplique tient en quatre syllabes (« Je n'en ai point »). Mais discuter du type de procès qui a eu lieu ne revient pas à dire qu'il n'y a pas eu procès. Le dernier vers attire au contraire l'attention sur *ce qui a eu lieu* : il invite à s'étonner de la forme de ce procès, mais peut-être surtout du fait même qu'il y ait eu procès.

À ce titre, un extrait du début de « L'Aigle et l'Escarbot » établira ce qu'est, dans les *Fables*, un coup de force sans procès. Rappelons que, dans cette fable, l'aigle veut s'emparer de sa proie après que l'escarbot l'a supplié de n'en rien faire :

¹ OC, p. 1068. Jean-Pierre Collinet cite Louis Guignot, « L'Esprit juridique dans les *Fables* de La Fontaine », *Revue d'histoire littéraire de la France*, avril-juin 1925, p. 183.

² Patrick Goujon, « La rhétorique juridique dans les *Fables* de La Fontaine. *Le Loup et l'Agneau* », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°4, 1992, p. 59.

L'Oiseau de Jupiter, sans répondre un seul mot,
Choque de l'aile l'Escarbot,
L'étourdit, l'oblige à se taire,
Enlève Jean Lapin. [...] (v. 14-17)

L'aigle pourrait parler. On l'entend peu après se plaindre et menacer Jupiter, quoique toujours au discours indirect. Mais ce que souligne l'incise « sans répondre un seul mot », c'est qu'au moment de s'emparer de sa proie, elle ne le fait pas. Elle n'accuse le lapin d'aucun crime et n'a que faire de l'intercession de l'escarbot en sa faveur. Ici, le plus fort ne parle pas et « oblige » – par la force – le plus faible « à se taire ».

Dans « L'Homme et la Couleuvre », le terme « procès » apparaît quand la couleuvre répond à l'homme, qui l'a accusée d'être le « symbole des ingrats » :

[...] S'il fallait condamner
Tous les ingrats qui sont au monde,
À qui pourrait-on pardonner ?
Toi-même tu te fais ton procès. Je me fonde
Sur tes propres leçons ; jette les yeux sur toi. (v. 15-19)

La couleuvre commence par invalider le principe de la condamnation prononcée par l'homme, en vertu de la règle selon laquelle « [l]e droit ne peut pas tout prévoir, ni tout contrôler¹ ». Mais elle retourne ensuite l'accusation contre lui, quand elle emploie le terme « procès » : « Toi-même tu te fais ton procès ». Cette réplique apporte une validation à la scène judiciaire initiée par l'homme. À partir de là, comme l'ont montré Sophie Houdard et Hélène Merlin, le « cas » qui est instruit consiste à déterminer qui, de l'homme ou de la couleuvre, est le « symbole des ingrats »² : c'est ainsi que les deux parties se rapportent à des arbitres – vache, bœuf et arbre – pour trancher leur différend, l'arbitrage étant une des formes que peut prendre la justice.

« Les Animaux malades de la peste » et « Le Paysan du Danube » convoquent à la fois justice humaine et justice divine. Dans la première, l'objectif du conseil réuni par le roi est de déterminer qui est « *le plus coupable*³ ». Le préambule de la fable a en effet permis d'établir

¹ Sophie Houdard et Hélène Merlin, « Quand la force est sujette à dispute », art. cit., p. 53.

² *Ibidem*.

³ Nous soulignons.

une spécificité de sa scène judiciaire, qui est que *tous* sont coupables et, à ce titre, frappés par la punition divine en quoi consiste l'épidémie de peste. Le reste de la fable ne remet jamais en cause cette explication théologique de l'origine de la peste, si ce n'est que la peste elle-même est oubliée au moment de conclure le récit et d'en délivrer la morale.

Ainsi, comme l'ont montré Gilles Declercq et Oswald Ducrot dans leur article « “Les animaux malades de la peste” : approche pragmatique et rhétorique », la procédure engagée par le lion a la forme d'une « procédure de théologie judiciaire¹ », ce qui explique la conjonction des lexiques juridique et religieux dans la fable. Chacun doit, d'après la règle fixée par le lion, « s'accuser » soi-même, c'est-à-dire confesser ses péchés. Dans un second temps, *tous* portent plainte contre l'âne et le condamnent.

Le discours que vient adresser le paysan du Danube aux Romains et à leur Sénat s'appuie également sur la double référence divine et humaine. C'est aux dieux qu'il s'adresse dans son exorde, pour qu'ils garantissent la vérité de sa parole. Ce témoignage de piété rend plus éclatante l'impiété des Romains, mais aussi celle des Germains avant eux :

Témoin nous que punit la romaine avarice :
Rome est par nos forfaits, plus que par ses exploits,
L'instrument de notre supplice.
Craignez Romains, craignez, que le Ciel quelque jour
Ne transporte chez vous les pleurs et la misère,
Et mettant en nos mains par un juste retour
Les armes dont se sert sa vengeance sévère,
Il ne vous fasse en sa colère
Nos esclaves à votre tour. (v. 30-38)

Le paysan « s'accuse » donc lui-même, comme sont invités à le faire les animaux des « Animaux malades de la peste », donnant les Germains pour preuve vivante de l'exécution d'une justice divine dont les Romains ne sont que l'« instrument ». La suite du discours décline les vices des Romains, entre les pôles de l'impiété et de l'inhumanité. À la fin de son discours, le paysan dénonce plus précisément la corruption et la lenteur de l'institution judiciaire romaine :

C'est tout ce que j'ai vu dans Rome à mon abord :
N'a-t-on point de présent à faire ?

¹ Gilles Declercq et Oswald Ducrot, « “Les animaux malades de la peste” : approche pragmatique et rhétorique », art. cit., p. 13.

Point de pourpre à donner ? C'est en vain qu'on espère
Quelque refuge aux lois : encor leur ministère
A-t-il mille longueurs. [...] (v. 77-81)

Le paysan fait donc le procès des Romains. Il qualifie lui-même son long discours de « plainte » (v. 84) : il vient à Rome demander justice.

« Comédies juridiques »

Taine décrit « L'Homme et la Couleuvre » comme une « comédie juridique¹ » : l'expression rend également bien compte des procès dans les fables du « Loup et l'Agneau » et des « Animaux malades de la peste ». Sans tirer de conclusions trop rapides sur la leçon que l'issue de ces procès pourrait donner à chacune de ces fables, issue forcément ressentie, au moins dans un premier temps, comme tout à fait injuste, nous montrerons que cette issue vient au terme de dysfonctionnements au sein de la logique du procès elle-même : de ses principes, de sa procédure et de son discours. Ces éléments sont les mieux connus à propos de ces fables et ne feront pas l'objet d'une analyse exhaustive.

Le « cas » qui cumule le plus de dysfonctionnements évidents est sans doute celui de « L'Homme et la Couleuvre ». Le fait que l'accusation de l'homme ne repose sur rien et que la sentence prononcée et exécutée soit dissociée de l'instruction judiciaire est mis en valeur dès les premiers vers de la fable :

Un Homme vit une Couleuvre.
Ah ! méchante, dit-il, je m'en vais faire une œuvre
Agréable à tout l'univers.
À ces mots, l'animal pervers
(C'est le Serpent que je veux dire,
Et non l'Homme, on pourrait aisément s'y tromper),
À ces mots, le Serpent, se laissant attraper,
Est pris, mis en un sac, et, ce qui fut le pire,
On résolut sa mort, fût-il coupable ou non. (v. 1-9)

La seule vue de la couleuvre précède son évaluation comme « méchante ». Sa faiblesse est soulignée par la formulation passive « se laissant attraper », qui fixe les termes du rapport de

¹ Hippolyte Taine, *La Fontaine et ses Fables*, op. cit, p. 276.

force. Son arrestation précède l'étape de l'« état de la question », étape du procès qui doit permettre d'établir le motif du litige. Mais c'est également la sentence elle-même qui est décidée par l'homme avant la tenue du procès : « On résolut sa mort, fût-il coupable ou non » (v. 9). Le terme « coupable » inscrit la décision dans un cadre judiciaire, tandis que l'alternative négative (« fût-il coupable ou non ») rend impossible une issue selon la justice.

L'exposé du cas pourrait encore venir après ce préambule, mais il brille par son absence. Dans le *Livre des lumières* de Pilpay, source de La Fontaine pour cette fable, « l'homme sauve la couleuvre du feu qui, loin de se montrer reconnaissante, tourne sa rage contre son bienfaiteur¹ ». On reconnaît la trame du « Villageois et le Serpent » (VI, 13) : un villageois réchauffe chez lui un serpent qu'il a trouvé dans la neige. Revenu à la vie, le serpent entreprend aussitôt de l'attaquer. Le villageois le tue. Mais cette fable n'est pas le passé de « L'Homme et la Couleuvre » : le rapprochement entre les deux fables souligne bien plutôt l'absence de motif d'accusation du côté de l'homme.

Les vers qui décrivent la motivation de l'homme quand il s'adresse à la couleuvre pour la première fois achèvent de jeter le doute sur le déroulement du procès qui va suivre :

Afin de le payer toutefois de raison,

L'autre lui fit cette harangue (v. 10-11)

L'adverbe « toutefois » indique que la décision de « payer de raison », c'est-à-dire de convaincre la couleuvre de la justice de la sentence dont elle va être la victime, n'est qu'une concession qui ne saurait modifier cette sentence. Pour le dire dans les termes de Marcel Gutwirth, tout concourt à considérer que l'homme « s'offre le luxe d'un procès en forme² », dont ne dépendent jamais la vie ou la mort de la couleuvre.

La fin du récit confirme ce préambule : la couleuvre est tuée par l'homme. Mais une ultime précision renforce le sentiment d'injustice initial. Ayant sollicité l'arbitrage de la vache, du bœuf et de l'arbre, l'homme a été « convaincu ». Le vers 80 (« Voulut à toute force avoir cause gagnée ») dit alors clairement la tyrannie de l'homme qui tranche par la force la cause perdue selon la raison. De tels dysfonctionnements de la scène judiciaire incitent à se demander, comme l'ont souligné Sophie Houdard et Hélène Merlin, « si de l'homme et de la couleuvre la dispute n'était pas vaine³ ».

¹ Jean-Pierre Collinet, *OC.*, p. 1247.

² Marcel Gutwirth, *Un merveilleux sans éclat*, *op. cit.*, p. 147.

³ Sophie Houdard et Hélène Merlin, « Quand la force est sujette à dispute », *art. cit.*, p. 49.

Dans « Le Loup et l'Agneau », l'espèce de tribunal que met en scène « L'Homme et la Couleuvre » fait défaut. La fable ne fait espérer aucune issue selon la justice. Le motif du loup pour accuser l'agneau est donné dès sa première prise de parole :

Qui te rend si hardi de troubler mon breuvage ? (v. 7)

Le loup se pose en propriétaire du ruisseau. De là découlent deux motifs d'accusation portés contre l'agneau : celui qui consiste à « s'arroge[r] un droit sur la propriété d'autrui », et celui qui consiste à polluer (« troubler ») cette eau, c'est-à-dire à se livrer à « un usage qui porte préjudice »¹. Telles sont les raisons du litige données par le loup, auxquelles l'agneau va répondre en donnant sa propre « raison », c'est-à-dire, d'après la définition de l'ancienne rhétorique, « le motif allégué par l'accusé pour justifier son acte² ».

Cependant, les accusations de « hardiesse » et de « témérité » redisent surtout la hiérarchie entre le loup et l'agneau, rappelant la règle selon laquelle l'inférieur qu'est l'agneau ne doit pas se montrer « hardi ». Dans « L'Aigle et l'Escarbot », « hardi » décrit celui qui oserait aller voler les œufs de l'aigle placés sous la protection de Jupiter : « Hardi qui les irait là prendre » (v 36). Le loup parle en seigneur, en membre de la noblesse : c'est ainsi que l'on peut lire l'expression « chercher aventure » (« Un Loup survient à jeun qui cherchait aventure ») comme se référant au domaine de la chevalerie³. Le loup ne cherche pas seulement à manger : il cherche à en découdre avec celui qu'il trouvera au travers de son chemin. Son affrontement avec l'agneau s'inscrit donc d'emblée dans le registre de l'honneur : conformément à leurs rangs respectifs, le loup peut tout, l'agneau, rien.

À la définition de « Grands-mâîtres des eaux et forêts », dans le neuvième tome de l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*⁴, une anecdote est rapportée dans laquelle un acte de braconnage est décrit dans les mêmes termes que ceux qu'emploie le loup pour accuser l'agneau : le roi de France Childebert, constatant qu'un buffle a été tué sur ses terres, ordonne à son forestier de lui dire « qui avait été *si hardi de* commettre un tel acte »⁵. L'affront se résout en un duel. La Fontaine, maître particulier des eaux et forêts

¹ Patrick Goujon, « La rhétorique juridique dans les *Fables* de La Fontaine. *Le Loup et l'Agneau* », art. cit., p. 58.

² *Ibidem*.

³ Nous remercions Hélène Merlin-Kajman pour cette suggestion éclairante.

⁴ Principalement dirigée par Denis Diderot. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, 1751-1772.

⁵ Nous soulignons. « Grégoire de Tours [...] rapporte que la quinzième année du règne de Childebert, roi de France, vers l'an 729, ce prince chassant dans la forêt de Vosac, ayant découvert la trace d'un buffle qui avait été tué, il contraignit le forestier de lui déclarer celui qui avait été si hardi de commettre un tel acte, ce qui occasionna un duel entre le forestier et un nommé Chandon, soupçonné d'avoir tué le buffle. » URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50541z/f896.image>. Page consultée le 1^{er} septembre 2022.

pendant près de vingt ans, fonction administrative mais aussi judiciaire, devait bien connaître ce type de litige. Cet arrière-plan contextuel souligne la teneur litigieuse de ce dont il s'agit dans la fable. Pour autant, conformément au point de vue adopté ici, nous n'irons pas jusqu'à en faire une clé de lecture proprement référentielle.

On pourrait dire que, comme l'homme de « L'Homme et la Couleuvre », le loup, juge et partie, délivre son verdict avant l'instruction du procès. Cependant, la nature du châtement (« Tu seras châtié de ta témérité », v. 9) n'est pas spécifiée, et la sentence peut encore apparaître comme dépendant de la défense que l'agneau est sommé de présenter.

Or, les réponses de l'agneau quant aux circonstances de l'accusation sont imparables logiquement. L'agneau se désaltère en aval du loup : il ne peut « troubler » l'eau que boit ce dernier. L'agneau ne peut avoir « médi[t] » du loup « l'an passé » car il a moins d'un an. Son « frère » n'a pu médire du loup car il n'a pas de frère. Le loup se contente, pour sa part, de réaffirmer son accusation sans en changer les termes (« Tu la troubles », v. 18), puis de changer de chef d'accusation (« de moi tu médis »), et, enfin, d'accusé (« c'est donc ton frère »).

Du point de vue de la rationalité qui règle l'échange de l'agneau et du loup, on peut donc affirmer avec Patrick Goujon que « le Loup est loin de briller au *firmament*, ce second temps de la parole d'un procès », terme de l'ancienne rhétorique judiciaire qui désigne « la contestation [du motif allégué par l'accusé pour justifier son acte] par l'accusateur »¹.

Pour montrer les anomalies qui caractérisent le déroulement du conseil des animaux dans « Les Animaux malades de la peste », il est particulièrement difficile de s'en tenir au niveau des discours des personnages, tant la polyphonie énonciative caractérise cette fable, comme l'ont montré Gilles Declercq et Oswald Ducrot². Le lion impose à chacun de « s'accuser » « sans indulgence », parle le premier et se soumet apparemment à la règle qu'il vient d'énoncer :

Pour moi, satisfaisant mes appétits gloutons
J'ai dévoré force moutons.
Que m'avaient-ils fait ? Nulle offense :

¹ Patrick Goujon, « La rhétorique juridique dans les *Fables* de La Fontaine. *Le Loup et l'Agneau* », art. cit., p. 58. Nous soulignons.

² Tel est l'objet de leur article « “Les animaux malades de la peste” : approche pragmatique et rhétorique » : « En nous appuyant sur le concept de polyphonie énonciative, nous chercherons à différencier les voix qui se succèdent, depuis le titre jusqu'à la moralité, dans cet entrelacement de discours qui nous semble constituer la fable », art. cit., p. 5.

Même il m'est arrivé quelquefois de manger
Le Berger. (v. 25-29)

La première entorse explicite au déroulement du « conseil » est l'intervention du renard, qui succède à la confession du lion. En effet, le renard n'intervient pas pour confesser ses crimes mais pour disculper le lion (« Est-ce un péché ? Non non »). La deuxième entorse la plus éloquente place le lecteur en position de juge aux côtés des animaux : elle consiste dans le constat du peu de gravité des péchés avoués par l'âne en comparaison de ceux du lion :

[...] J'ai souvenance
Qu'en un pré de Moines passant,
La faim, l'occasion, l'herbe tendre, et je pense
Quelque diable aussi me poussant,
Je tondis de ce pré la largeur de ma langue.
Je n'en avais nul droit, puisqu'il faut parler net. (v. 49-54)

Le lion a tué et mangé « force moutons », mais aussi des hommes ; l'âne a mangé de l'herbe, une seule fois, dans les dimensions étroites de « la largeur de [s]a langue », privant de sa possession des moines qui *a priori* ne sont pas herbivores. Que ces circonstances atténuantes puissent être lues comme des circonstances aggravantes, notamment du point de vue des animaux, n'invalide pas cette première lecture, qui vient constater que le conseil du lion n'a pas sacrifié « le plus coupable » d'entre les animaux. En outre, la faute de l'âne n'est pas seulement la moins grave par rapport à celles du lion, mais aussi par rapport aux fautes de tous ceux qui ont parlé avant lui. Le récit n'en donne pas le contenu, mimant l'indulgence dont les animaux ont fait preuve à l'égard des « puissances » :

On n'osa trop approfondir
Du Tigre, ni de l'Ours, ni des autres puissances
Les moins pardonnables offenses. (v. 44-46)

Le jugement des « offenses » est lié au rang hiérarchique de ceux qui prennent la parole. Ces vers révèlent que l'ordre des confessions obéit à une logique hiérarchique – l'intervention du renard constitue donc une double anomalie – qui se trouve être également la règle du jugement appliquée à chaque confession : l'âne, qui parle en dernier, est le plus « misérable » et sera donc jugé « le plus coupable », d'après l'opération de conversion opérée par les « jugements de Cour » que décrit la morale de la fable.

Le fabuliste intervient très régulièrement dans la fable pour distinguer entre ordre de la justice et ordre hiérarchique : l'un selon lequel le péché confessé par l'âne est une « peccadille », l'autre selon lequel il est « un cas pendable ».

Une première lecture de ces fables le montre : l'injustice est criante. Que l'agneau, l'âne et la couleuvre se comportent avec sottise¹, ou que la forme des procès mis en scène disqualifie la scène judiciaire elle-même, ces circonstances ne suffisent pas à invalider ce premier constat, soutenu par les nombreuses marques d'un jugement du fabuliste dans ses fables. Il convient de rappeler, cependant, qu'il y a bien, au XVII^e siècle, des droits qui sont fondés sur la force ; qu'il n'y a rien d'évident, du moins, quant au fait que le droit ne le soit pas. Ainsi, l'expression « droit du plus fort », souvent perçue comme ironique, ne doit pas trop rapidement être lue comme un oxymore. Sans fixer un sens unique et contextuel à ces fables, ce rappel historique doit inviter à se montrer prudent.

Il y aurait une demi-habileté, cependant, à conclure, à l'inverse, que ces fables ne doivent susciter aucun sentiment d'injustice chez le lecteur – ou n'en suscitait aucun chez le lecteur du temps de La Fontaine. Pour sortir d'un tel mouvement de balancier, nous concentrerons l'attention sur les plaintes qui s'y font entendre, précisément comme lieux d'un hiatus ou d'une articulation possible entre impératifs d'une justice et impératifs d'un « sentiment ». Or, une lecture attentive aux plaintes réserve plusieurs surprises, dont la première, et non des moindres, est que les plaignants, dans ces procès, se trouvent également être les plus forts.

12.2 – Plaintes de forts, plaintes de faibles

Dans ces fables, « le plus fort » n'est pas « la » force : tous parlent. Une raison se heurte à une autre raison, c'est-à-dire à un autre discours. Et ce qui assure le passage de l'ordre de la force à celui de la justice, ce sont des plaintes. Telle est l'énigme du « Loup et l'Agneau », des « Animaux malades de la peste » et de « L'Homme et la Couleuvre » : ce sont ceux qui ont la force de leur côté qui se plaignent les premiers, initiant la scène judiciaire dont ils pourraient se passer pour parvenir apparemment au même résultat.

¹ Comme le dit le fabuliste dans la morale de « L'Homme et la Couleuvre » quand il qualifie de « sot » celui qui « desserre les dents » face aux grands.

Face à ces plaintes de forts, on trouve une plainte propre aux faibles, dans « L'Homme et la Couleuvre » et « Le Paysan du Danube », dont la définition intègre le rapport de force inégal, sur lequel elle fonde même son efficacité et sa vérité.

« Haro » sur les plus faibles

Le loup a « faim » (v. 6) et trouve une proie. Au lieu de se jeter sur elle pour la manger, il l'accuse. Sa plainte¹ fait surgir la scène d'un litige et distribue les rôles : d'accusateur, de victime et de juge, pour lui-même, d'accusé et de coupable, pour l'agneau. C'est cette plainte qui diffère le moment de passer à l'acte, acte qui sera alors évalué à l'aune de la raison et non pas de la force.

L'identification d'une plainte du fort contribue à renouveler l'étonnement face à la figure de l'animal parlant dans les *Fables*, mais aussi face à la plainte elle-même. Si on suspend le fonctionnement allégorique de l'apologue, il n'est ni juste ni injuste que le loup mange l'agneau. Que tous deux se mettent à disputer et que le loup mange l'agneau à l'issue d'un procès pose au minimum la question de la justice. Mais que ce soit le loup, c'est-à-dire « le plus fort », qui porte plainte le premier plutôt que de manger d'emblée l'agneau, attire l'attention sur les relations qu'entretiennent la plainte et la force.

À titre de comparaison, dans « L'Aigle et l'Escarbot », c'est l'escarbot qui s'adresse le premier à l'aigle pour la supplier d'épargner la vie du lapin. Il tente de suspendre la force de l'aigle par un discours et échoue. Dans « Le Milan et le Rossignol », le rossignol, tombé dans les « mains » (v. 4) du milan, parle le premier pour « demande[r] la vie » (v. 5). Dans « Le Vieux Chat et la Jeune Souris », c'est la jeune souris, attrapée par le vieux chat, qui entreprend de l'implorer et de le « pay[er] de raisons » (v. 3). Tous ceux qui, dans les *Fables*, se trouvent menacés de mourir, ou qui prennent la défense d'un faible face à un fort, ont intérêt à *parler* les premiers, pour éviter ou différer la mort, quoique cette parole soit peu souvent couronnée de succès.

L'énigme de la plainte du « plus fort » disparaît si on la considère du point de vue de sa fonction dans la fable : le loup se plaint pour illustrer la morale, qui porte sur « la raison du plus fort ». Or, précisément, cette morale pose des problèmes de déchiffrement redoutables. Elle

¹ Phèdre emploie explicitement le verbe « queror », qui signifie « se plaindre », dans sa fable « Lupus et Agnus » (I, 1) : « Qui possum, quaeso, facere quod quereris, lupe ? » (v. 7). Phèdre, *Fables*, Alice Brenot (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1924, p. 1.

exacerbe l'énigme plutôt que de la résoudre, en donnant la victoire (« la meilleure ») à la « raison » du « plus fort », sans qu'il soit possible d'identifier de façon stable le point de vue depuis lequel cette victoire est évaluée, celui de la raison, ou celui de la force. Le loup « l'emporte », de fait ; sa raison était-elle pour autant « la meilleure » ou faut-il lire la morale de façon ironique ? Et comment formulera-t-on alors le sens non-ironique de cette morale ?

Le fabuliste fournit une explication possible à la dispute initiée par le loup, dans l'incise « reprit cette bête cruelle » : en donnant audience aux justifications de l'agneau, il lui fait espérer que son sort dépendra d'un discours, c'est-à-dire de la solidité de ses arguments. C'est là, peut-être, un acte de « cruauté » de la part du loup, qui a résolu depuis le début de manger l'agneau. La morale de la fable, toutefois, ne tire pas parti de cette hypothèse.

Dans « L'Homme et la Couleuvre », c'est aussi le plus fort qui, plutôt que d'exercer d'emblée sa force, la suspend pour porter plainte et initier le procès de celui qu'il va mettre à mort. Mais la situation n'est pas identique à celle que décrit « Le Loup et l'Agneau » : l'homme n'est pas mû par la faim et il n'est pas question de prédation.

L'homme porte en fait son accusation en deux temps. La première ne s'adresse pas directement à la couleuvre, son public en est l'« univers » :

Ah ! méchante, dit-il, je m'en vais faire une œuvre
Agréable à tout l'univers. (v. 2-3)

La couleuvre ne répond pas. La seconde accusation est une « harangue » que l'homme lui adresse après qu'il a décidé de la tuer :

Symbole des ingrats, être bon aux méchants,
C'est être sot, meurs donc : ta colère et tes dents
Ne me nuiront jamais. [...] (v. 12-14)

C'est cette plainte qui va susciter une réponse de la couleuvre. Or, nous l'avons vu, l'accusation n'est précédée d'aucun crime, et la hiérarchie entre les deux personnages est moins évidente qu'entre le loup et l'agneau : l'homme n'appuie pas sa plainte sur le registre de l'honneur. À cet égard, la plainte du villageois contre le serpent dans « Le Villageois et le Serpent » se présente comme une version *juste* de la plainte de l'homme :

Ingrat, dit le Manant, voilà donc mon salaire !
Tu mourras. À ces mots, plein d'un juste courroux,

Il vous prend sa cognée, il vous tranche la Bête,
Il fait trois Serpents de deux coups,
Un tronçon, la queue, et la tête. (v. 18-22)

La fable a donné la raison qu'avait le villageois d'accuser le serpent d'ingratitude. Bien que face à un serpent et non à une couleuvre, d'après les titres des deux fables, le villageois ne condamne pas le serpent parce qu'il est un « symbole ». Le fabuliste valide la réaction du villageois par l'incise « plein d'un juste courroux ». Enfin, au futur « Tu mourras » succède l'exécution du serpent, tandis que l'impératif présent « meurs donc » employé par l'homme dans « L'Homme et la Couleuvre » est bizarrement suivi d'un long échange de discours.

C'est que l'homme s'est adressé à la couleuvre dans un but bien particulier. Contrairement à ce qui se passe dans « Le Loup et l'Agneau », le fabuliste précise la nature de ce but :

Afin de le payer toutefois de raison, (v. 10)

En portant sa plainte, l'homme entreprend de convaincre la couleuvre de sa propre injustice, et donc de sa justice à lui. La force est du côté de l'homme – la couleuvre est déjà dans un sac – mais il veut se faire reconnaître comme juste. Tel était également le but de sa première accusation (« Ah ! méchante ») : chaque fois que l'homme se plaint tout haut, c'est pour se *justifier*. On se rappelle le renard du « Renard et les Raisins » dédaignant tout haut les raisins qu'il ne peut atteindre, soit pour ne pas perdre la face, soit pour s'en consoler. La différence entre la première plainte de l'homme et la seconde, c'est que celle-ci s'adresse directement à la couleuvre et initie donc une dispute.

La plainte du fort diffère donc sa victoire en tant que fort et prétend en modifier la nature, c'est-à-dire l'ordre depuis lequel elle sera évaluée. La définition que Pascal donne de la tyrannie, comme volonté de « régner partout » plutôt que de « régner chez soi »¹, permet de qualifier l'attitude de l'homme de tyrannique : il désire l'emporter du point de vue de la justice, quand tout le début de la fable a montré qu'il n'en respectait pas les principes.

La série de confessions initiée par le lion des « Animaux malades de la peste » répond à la même logique : en vertu de leur puissance, les animaux pourraient sacrifier l'âne sans entendre sa confession, et sans donner la leur. Comme dans « L'Homme et la Couleuvre », la

¹ Pensée 92 dans l'édition de Philippe Sellier, Paris, Bordas, 1991, p. 183.

mise à mort est différée d'autant de discours qui paraissent après-coup avoir été inutiles. Mais la fable possède une double spécificité à l'égard de la plainte.

La première, c'est que tous « s'accusent » eux-mêmes, expression la plus juste si l'on veut respecter le mélange des registres judiciaire et religieux qui caractérise la fable. En somme, tous se reconnaissent d'emblée comme coupables des « crimes de la terre » dont la peste est la punition divine, le conseil ayant pour objectif de déterminer un degré de culpabilité (« le plus coupable »). Tel est le premier tour de force de la fable du point de vue de la pragmatique de la plainte, comprise ici comme une plainte « contre » *soi-même*.

En outre, la fable présente l'unique occurrence dans les *Fables* d'un type de plainte très spécifique, le « cri de haro », qui permet de mesurer la valeur perlocutoire de la plainte. Présente actuellement dans le langage courant, l'expression « haro sur le baudet » indique que l'énonciateur révèle que celui que tous accusent fait figure de bouc émissaire. Au XVII^e siècle, le « cri de haro » désigne une plainte :

CRIER HARO, est un usage de Normandie, qui fait qu'on arrête un homme, on saisit une chose d'autorité privée, pour les conduire sur le champ devant le Juge, ou en prison. On a crié haro sur lui et sur sa bête. Voyez Haro.

On dit aussi figurément, Crier haro sur une personne, pour dire, Se plaindre hautement d'elle, lui dire des injures par tout où on la trouve.

HARO. subst. masc. [Renvoi de : CRIER HARO]

Terme de la Coutume de Normandie. C'est un cri qu'on fait en Normandie, lorsqu'on trouve sa partie, et qu'on la veut mener devant le Juge ; car alors elle est obligée de suivre celui qui a crié *haro* sur elle, et l'un et l'autre demeurent en prison, ou en la maison du Juge, jusqu'à ce qu'il ait prononcé sur leur différent du moins par provision.

HARO, se dit quelquefois de toutes sortes de cris, tumultes et émotions publiques¹.

Si le « cri de haro » est un usage normand, Furetière fait état de son sens figuré et de sa valeur générale de plainte. Ce cri avertit autrui que l'affaire est désormais judiciaire, ou plutôt : il fait qu'il y a litige judiciaire. Il saisit celui à qui il est adressé, au sens littéral quand il donne lieu à une arrestation (il « fait qu'on arrête un homme »), et au sens figuré de « saisir en justice ». Il enclenche une procédure judiciaire accélérée (« pour le conduire sur le champ devant le Juge, ou en prison ») et en est la première action.

¹ Définitions de Furetière.

Dans la fable, le « cri de haro » succède à la confession de l'âne :

À ces mots on cria haro sur le Baudet. (v. 55)

L'effet des paroles de l'âne est immédiat. Les animaux ont « trouvé leur partie » : le cri de haro fait surgir la scène judiciaire qui va faire de l'âne « le plus coupable », en constituant « un véritable tribunal [...] spontanément et unanimement ». C'est la constitution de ce tribunal, se détachant sur le fond de la scène de conseil initiale, qui légitime l'intervention du loup, dont le discours vient prouver à tous la culpabilité de l'âne, qui est tué dans la foulée.

Ainsi, ce sont les plaintes des forts qui font surgir une scène judiciaire à l'issue de laquelle, dans trois des quatre fables, les faibles sont donc injustement mis à mort : « donc », parce que le conflit a été situé *par la plainte* dans l'ordre de la justice. Cette énigme de la plainte des forts constitue le cœur de la morale du « Loup et l'Agneau ». Elle suggère qu'il pourrait y avoir quelque chose comme un coup de force dans la plainte elle-même qui, à la façon du « cri de haro », « saisisrait » – par un certain type de discours – celui à qui elle est adressée.

La parrêsia : une « plainte un peu trop sincère »

Dans ces fables, les forts ne sont pas les seuls à se plaindre. Ces fables mettent même en scène une plainte spécifique aux faibles, dont la vérité et l'efficacité reposent sur l'inégalité du rapport de force et la faiblesse du sujet qui se plaint.

Le « Paysan du Danube » se distingue des trois autres fables parce que le plus faible n'est pas condamné, mais admiré et honoré. L'inégalité du rapport de force entre les Romains et lui est pourtant manifeste. Le paysan est le porte-parole de ceux que Rome considère comme des barbares et qu'elle soumet à sa domination, un « sauvage » (v. 87). Le portrait détaillé que le fabuliste lui consacre confirme qu'il n'appartient pas au monde « civilisé », ni même pleinement à l'humanité :

Son menton nourrissait une barbe touffue,
Toute sa personne velue
Représentait un Ours, mais un Ours mal léché.
Sous un sourcil épais il avait l'œil caché,
Le regard de travers, nez tortu, grosse lèvre,
Portait sayon de poil de chèvre,
Et ceinture de joncs marins. (v. 9-17)

Couvert de ce qui s'apparente à un pelage, l'homme fait non seulement penser à un ours, mais encore, à un ours « mal léché » : même évaluée depuis des critères oursins, son apparence laisse à désirer. Le fabuliste joue avec le fonctionnement de l'allégorie propre aux fables : ce n'est pas l'ours qui « représente » un homme, mais l'homme qui « représente » un ours, ce qui contribue à brouiller la frontière entre humanité et animalité. La disharmonie des traits et des volumes de son visage (« épais », « caché », « de travers », « tortu », « grosse ») et les matériaux bruts qui composent sa tenue (en « poil de chèvre » et « joncs marins ») concourent au même résultat : le référent du portrait échappe et l'on peine à se représenter le « personnage » (v. 10). L'idée qui se dégage de son portrait est qu'il s'agit d'un être hybride, à la fois humain, animal, végétal, terrestre et aquatique.

Or, ce paysan vient à Rome se plaindre de Rome au nom d'un « pays qu'elle opprime » (v. 69). Il accuse les Romains d'exercer une domination inique et cruelle, dénonce leur avidité, leur impiété et leur injustice. Il les menace d'une vengeance divine qui fera d'eux les esclaves des Germains (« Nos esclaves à votre tour », v. 38). Il exige – ou supplie, selon la tonalité que l'on juge dominante dans son discours – les Romains de retirer leurs préteurs (« Retirez-les », v. 63 et 73). Le long discours qu'il leur adresse, qui occupe la majeure partie de la fable, a donc tout pour leur déplaire, et pour qu'ils exercent d'abord leur colère contre lui.

Le paysan intègre ce risque dans la péroraison de son propre discours :

[...] Ce discours un peu fort
Doit commencer à vous déplaire.
Je finis. Punissez de mort
Une plainte un peu trop sincère. (v. 81-84)

Dire d'un discours qu'il est « un peu fort » signifie qu'il est potentiellement offensant pour celui à qui il s'adresse¹. Le paysan rappelle donc à la fois l'inégalité du rapport de force et affirme son propre courage – ou témérité, du point de vue des Romains. Les vers 81 et 82 disent en fait deux fois le risque d'impatienter – avec l'alliance du potentiel et de l'inchoatif « doit commencer à » – et de mettre en colère les Romains, ce qui est aussi une manière d'affirmer

¹ À la définition de « fort », Furetière donne ces exemples : « On dit aussi d'une aigre repartie, Cela est trop *fort*, ce discours est un peu *fort*. Cette injure est *forte*. »

que ce discours *n'est pas* destiné à plaire. Et le risque que court ainsi le paysan est formulé clairement : c'est un risque de mort.

À cet égard, l'injonction « Punissez de mort / Une plainte un peu trop sincère » est à la fois une preuve de courage et un défi lancé aux Romains. Mettre à mort le paysan après pareil discours confirmerait l'iniquité qu'il vient de dénoncer. Il n'y a, en effet, pas de degrés dans la sincérité. On est sincère ou on dissimule. Si la « plainte » est « trop » sincère, ce ne peut être que du point de vue de ceux qui la reçoivent : le paysan ne devrait donc pas dire la vérité de leur domination aux Romains, non parce qu'elle est fausse, mais parce qu'ils sont les plus forts.

Une scène précise permet de décrire cette plainte du faible au fort. La position de faiblesse du paysan et le risque de mort pris à se plaindre de l'injustice des Romains auprès des Romains eux-mêmes, correspondent à la définition que Michel Foucault donne de la *parrêsia* dans *Le Gouvernement de soi et des autres* :

Cet acte de parole, par lequel on proclame l'injustice en face d'un puissant qui a commis cette injustice, alors que soi on est faible, abandonné, sans puissance, cette récrimination d'injustice lancée contre le puissant par celui qui est faible, eh bien c'est un acte de parole, c'est un type d'intervention parlée qui est répertorié, ou en tout cas qui est parfaitement ritualisé dans la société grecque, mais aussi dans un certain nombre de sociétés. [...] Et dans ce discours de l'injustice proclamée par le faible contre le puissant, il y a à la fois une certaine manière de faire valoir son propre droit, une manière aussi de défier le tout-puissant, et de le mettre en quelque sorte en joute avec la vérité de son injustice [...]. Or ce discours de l'injustice, ce discours qui fait valoir l'injustice du fort dans la bouche du faible – eh bien il a un nom. [...] Le discours par lequel le faible, en dépit de sa faiblesse, prend le risque de reprocher au fort l'injustice qu'il a commise, ce discours s'appelle précisément la *parrêsia*¹.

Arnaud Welfringer a consacré sa thèse à mettre cette scène de *parrêsia* à l'épreuve des *Fables* et de leurs commentaires critiques. Il identifie une scène de *parrêsia* dans « Le Paysan du Danube », mais aussi dans « L'Homme et la Couleuvre ». Les paroles adressées par la couleuvre à l'homme après que celui-ci l'a accusée empruntent les termes d'un « pacte parrésiaistique² » :

¹ Michel Foucault, *Le Gouvernement de soi et des autres*, dans *Cours au Collège de France, 1982-1983*, Paris, Hautes Études/Gallimard/Seuil, 2008, p. 124.

² *Ibid.*, p. 187.

Mais trouve bon qu'avec franchise
En mourant au moins je te dise
Que le symbole des ingrats
Ce n'est point le serpent, c'est l'homme. [...] (v. 23-26)

La couleuvre parlera « avec franchise » à son persécuteur en prenant le risque de mourir, risque de mort dont elle souligne elle-même qu'il est en partie déjà confirmé, par l'emploi du gérondif « en mourant ». La proposition de « pacte parrésiasique » faite à l'homme, quant à elle, tient dans le syntagme « trouve bon ». Dans la même fable, les discours successifs de la vache, du bœuf et de l'arbre présentent également des caractéristiques parrésiasiques. La vache souligne à deux reprises la franchise de sa parole : « pourquoi dissimuler ? » (v. 34), « Adieu : j'ai dit ce que je pense » (v. 46). Tous disent la « vérité de son injustice » à l'homme.

Comme les Romains à la fin du discours du paysan, l'homme est « étonné » (v. 47) en entendant la plainte de la vache. Mais à l'issue de la fable, il ne trouve pas « bon » d'avoir été vaincu par la concordance des témoignages : il se trouve « bon », lui, d'avoir eu la patience de les écouter, eu égard à son propre rang et à celui de ses interlocuteurs (« Je suis bien bon, dit-il, d'écouter ces gens-là », v. 81). L'homme ne retient que l'inégalité de départ : son mépris de « grand » fait obstacle à la réussite de la *parrésia*¹.

On aurait donc d'un côté le cas d'un échec de la *parrésia*, dans « L'Homme et la Couleuvre », de l'autre le cas d'une *parrésia* réussie, dans « Le Paysan du Danube », la convocation d'une telle scène permettant de décrire avec efficacité une plainte spécifique aux faibles et d'en comprendre la réussite ou l'échec.

Il est possible, cependant, de nuancer la réussite du discours du paysan – qu'on le décrive comme une *parrésia* ou comme une « plainte ». Certes, le discours qui devait déplaire a plu. Il a suscité l'admiration des Romains (« et chacun étonné / Admire le grand cœur, le bon sens, l'éloquence », v. 85-86). Il y a là, peut-être, un premier type d'échec : celui d'un discours judiciaire reçu comme discours épideictique, genre de discours exemplairement destiné à susciter l'admiration. Le discours du paysan est un blâme, mais les Romains laissent en partie son contenu de côté pour admirer sa forme : son *elocutio* et l'*èthos* du paysan tel qu'il se donne

¹ Pour une analyse détaillée, voir Arnaud Welfringer, « Le Courage de l'équivoque. Politiques des *Fables* de La Fontaine », *op. cit.*, p. 375-391. D'après Arnaud Welfringer, l'échec de la *parrésia* de la couleuvre et des autres « arbitres » de « L'Homme et la Couleuvre » tiendrait moins à leurs discours qu'à l'*èthos* de l'homme, c'est-à-dire des grands : l'homme a bel et bien été convaincu, mais l'*èthos* des grands, qui se répètent que « tout est né pour eux » et chez qui « la volonté est plus forte que la raison » (390) fait que la *parrésia* « échoue à transformer ce *logos* en *èthos* du sujet » (388).

à voir dans le discours. La justice rendue au peuple germain consiste, enfin, à choisir « [d']autres Préteurs », ce qui suggère peut-être qu'il ne s'est agi que de substituer des préteurs romains à d'autres préteurs romains.

Pour démontrer qu'il y a échec de la *parrêsia* du paysan, Arnaud Welfringer part du caractère déceptif de la morale de la fable pour le lecteur (« Il ne faut point juger des gens sur l'apparence », v. 1) par rapport à l'ampleur du discours du paysan. Cette morale est illustrée par un premier « malentendu¹ » ; l'apparence du paysan pouvait faire attendre aux Romains le discours d'un rustre. Ils sont finalement si favorablement impressionnés par son éloquence qu'ils le récompensent. À ce premier « malentendu », Arnaud Welfringer propose d'en ajouter un second, qui donne plus de densité à la morale du premier vers et élucide la note dysphorique apportée par les derniers vers de la fable :

[...] et par écrit

Le Sénat demanda ce qu'avait dit cet homme,

Pour servir de modèle aux parleurs à venir.

On ne sut pas longtemps à Rome

Cette éloquence entretenir. (v. 90-94)

Le second « malentendu », d'après Arnaud Welfringer, porte sur la nature même du discours que le paysan a tenu aux Romains : si même après l'avoir fixé par écrit, ceux-ci se montrent incapables d'« entretenir » l'éloquence du paysan, c'est qu'ils ont confondu sa *parrêsia* avec une figure de rhétorique.

La *parrêsia* antique peut en effet se définir contre la rhétorique. Pour Quintilien, la vraie *parrêsia* « constitue le *dehors* même de la rhétorique, irréductible à celle-ci² ». En cela, Quintilien adopte la définition que les Grecs donnent de la *parrêsia* :

[...] pour les Athéniens, la *parrêsia* n'est pas un procédé discursif, mais avant tout à la fois une qualité proprement éthique et une exigence politique : dans la cité, « l'obligation morale s'impose à tous de parler en toute franchise »³. À l'inverse, les Romains annexent très vite la *licentia* à la rhétorique, en en faisant une *figure*⁴.

¹ *Ibid.*, p. 412.

² *Ibid.*, p. 410.

³ Cornelius Castoriadis, « La *Polis* grecque et la création de la démocratie », *Domaines de l'Homme. Les Carrefours du labyrinthe II*, Paris, Seuil, 1986 ; rééd. coll. « Points Essais », 1999, p. 360. Note d'Arnaud Welfringer.

⁴ Arnaud Welfringer, « Le Courage de l'équivoque. Politiques des *Fables* de La Fontaine », *op. cit.*, p. 407-408.

D'un côté, un acte de parole indexé sur la vérité, de l'autre, un procédé rhétorique équivalent à une preuve éthique au sens rhétorique du terme, « la pure construction d'un *èthos* d'homme franc¹ ».

Ainsi, d'après Arnaud Welfringer, dans « Le Paysan du Danube », La Fontaine aurait « dé-rhétoricis[é]² » le discours du paysan pour qu'il ne puisse pas être identifié à une rhétorique. Mais les Romains ont entendu la *parrésia* du paysan comme un beau discours rhétorique, et l'ont admirée en ce sens. Ils ne l'ont pas entendue dans ses dimensions éthique et politique. C'est pourquoi elle est impossible à reproduire après qu'ils l'ont fixée ; mais aussi que l'on peut douter qu'ils aient vraiment entendu la « plainte » du paysan et lui aient rendu justice.

L'identification de scènes parrésiastiques a permis d'identifier des plaintes propres aux faibles et de retrouver un problème commun à la *parrésia* et à la plainte : celui de leur rhétoricité. Les considérer comme des objets rhétoriques, pas pleinement rhétoriques, voire pas rhétoriques du tout, modifie le but qu'on leur assigne et les catégories par le biais desquelles on les décrit.

Mais, précisément, maintenir le mot « plainte » pour décrire le discours du paysan, et qualifier de « plainte » ceux des protagonistes de « L'Homme et la Couleuvre », permet d'apporter des éléments de réponse, qui guideront la suite de notre réflexion. Contrairement à la *parrésia*, la plainte n'est pas toujours – ou pas que – un « acte de parole » pour reprendre les termes de Michel Foucault. Elle n'est pas non plus exclusivement un discours. Sa définition comporte des signes infra-linguistiques, au point qu'elle peut être le nom même qui permet de désigner la *phônè*, ou voix, qui insiste au sein du *logos*, ou discours articulé. Ainsi, la plainte ne dit pas seulement une injustice : elle en fait entendre la *part douloureuse*. C'est très frappant dans les discours de la vache, du bœuf et de l'arbre, comme plusieurs commentateurs l'ont souligné.

¹ *Ibid.*, p. 409.

² Dans « Le Courage de l'équivoque. Politiques des *Fables* de La Fontaine », *op. cit.*, p. 414. Arnaud Welfringer s'appuie ici sur Taine, qui écrit que le paysan « a manqué à toutes les règles. Il a mis la narration hors de sa place, il n'a point donné de confirmation ; son exorde n'a point procédé par insinuation ; il a fini par une digression ; il a écourté sa péroraison, toutes ses idées ont chevauché les unes sur les autres. Il n'a pas su les plus simples principes de l'escrime oratoire. Il a été barbare dans l'attitude, dans l'accent, dans le style, dans la composition, dans l'invention. » Hippolyte Taine, *La Fontaine et ses Fables*, *op. cit.*, p. 177.

En outre, substituer, comme le propose Arnaud Welfringer, la *vérité* parrésiasique à la *sincérité* telle que, précisément, le XVII^e siècle commence à l'entendre, c'est-à-dire comme l'adéquation entre une intériorité et son témoignage extérieur, risque de faire tort au sujet de la plainte, en réduisant ce que son expérience pourrait avoir de personnel.

12.3 – Que fait le fabuliste ?

Le face-à-face entre les plaintes des forts et les plaintes des faibles a laissé de côté une instance en position de donner raison aux uns ou aux autres : le fabuliste lui-même. Si les plaintes des premiers sont cause d'une injustice et si celles des seconds ne peuvent donner une issue juste à la fable, il reste à examiner la possibilité que le fabuliste prenne en charge, dans ces fables, un discours sur l'injustice voire un discours *de* l'injustice.

Constater, critiquer, rêver

Ces quatre fables présentent des cas d'injustice. Dans deux cas sur quatre, elles font entendre des plaintes assez conséquentes des personnages contre cette injustice. La critique s'est donc demandé si, et comment, le fabuliste l'attestait ou la déplorait.

Une partie de la critique a lu dans ces fables des dénonciations plus ou moins directes de l'absolutisme de Louis XIV. C'est le cas de Georges Couton dans *La Politique de La Fontaine*, qui lit dans le discours du paysan du « Paysan du Danube » « une protestation discrète contre la politique de conquêtes, élevée à l'heure où la lassitude générale la rend possible¹ ». Marc Fumaroli, dans son édition des *Fables*, propose d'y voir « un jugement amer sur le "siècle" de Louis XIV² ». Le fabuliste, par le biais de son personnage, devient le porte-parole des opposants à la politique du roi :

À l'abri derrière les lieux communs les plus consacrés par la tradition humaniste, le poète peut prêter sa voix à tous ceux qui, *in petto*, étaient irrités ou alarmés par ce que la pompe du discours officiel dissimulait de « malheur » et de « crime » (v. 72)³.

¹ Georges Couton, *La Politique de La Fontaine*, *op. cit.*, p. 95.

² *Fables*, Marc Fumaroli (éd.), p. 972.

³ *Ibidem*.

Marc Fumaroli invite également à lire dans « Les Animaux malades de la peste » une critique de « la tyrannie du roi¹ », qui serait le vrai responsable de l'épidémie de peste.

Dans son article « La justice dans les *Fables* : La Fontaine et le “droit des gens”² », Christian Biet prend explicitement le contrepied d'une lecture qui trouverait dans les *Fables* une satire de la justice et de ses institutions. Comme l'indique le titre de l'article, sa réflexion est de nature historique et s'appuie sur l'affrontement de plusieurs droits au XVII^e siècle. L'objet de la démonstration de Christian Biet est en fait moins le référent de la justice dans les *Fables* que l'établissement de ce que fait le fabuliste dans les fables qui ont des scènes judiciaires. Il s'agit de montrer que le fabuliste ne condamne pas et ne prescrit pas, mais qu'il « décrit » :

Et ce qu'il décrit, dans ces récits, c'est un état qu'il aurait peut-être aimé voir moral mais qui renvoie à la violence, à la nature brute, aux rapports de force entre les gens³.

Dans les fables à topique judiciaire, le fabuliste décrirait un état social régi par des rapports de force. La position que Christian Biet lui prête peut être qualifiée de réaliste : le fabuliste « aurait peut-être aimé », mais les choses sont ce qu'elles sont, et il les décrit comme telles. Le critique ajoute pourtant, peu après, que le fabuliste peint, en creux, « un rêve⁴ » : celui d'un autre état de fait. Cet ajout signale peut-être que la description d'un fabuliste qui « décrit » ou « constate » l'injustice n'est pas complètement satisfaisante. En outre, l'idée de critique fait régulièrement retour dans l'article⁵, et devient une critique du pouvoir royal.

La critique de la justice finit toujours, en effet, par être une critique du roi. Il n'est pas vraiment pertinent de distinguer, au XVII^e siècle, entre justice et politique, la dernière entendue aussi bien comme « première partie de la morale », dans son rapport au bien et au juste, que comme « art de gouverner »⁶. Toute justice émane du roi, et donc de Dieu. Comme le rappelle Bernard Barbiche :

¹ Marc Fumaroli, *Le Poète et le roi*, *op. cit.*, p. 381.

² Christian Biet, « La justice dans les *Fables* : La Fontaine et le “droit des gens” », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°4, 1992.

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ *Ibidem.*

⁵ Par exemple, dans cette remarque : « On le voit, la critique de fond de La Fontaine est ici particulièrement efficace : elle déstabilise la justice royale, son procès et ses fondements ». *Ibid.*, p. 22.

⁶ D'après les définitions que Furetière donne de « politique ».

Source unique de tous les pouvoirs, le roi était d'abord un roi justicier. Sa fonction judiciaire découlait de son caractère divin et sacré, à l'image des rois de la Bible dont David est le plus bel exemple. Il y a un lien étroit entre l'idée de royauté et celle de justice : juger est une fonction divine déléguée aux rois qui la délèguent aux juges¹.

Ce rappel historique, toutefois, n'est à peu près susceptible d'éclairer qu'une lecture des « Animaux malades de la peste », qui met en scène les jugements injustes d'une « Cour », cour royale ou cour de justice, qui finit par juger « par commissaires », si on veut lire la fable à la lumière des institutions du temps².

En fait, que le fabuliste « constate » ou qu'il « décrive » ne modifie pas fondamentalement le tableau qu'il donne de la justice – ou plutôt de l'absence de justice – dans les *Fables*. Il s'agit plutôt pour Christian Biet de trancher sur la « politique » de La Fontaine : sur sa position, mais aussi sur celle du lecteur des *Fables*. Le critique s'oppose ainsi à une lecture qui prêterait au fabuliste une volonté « révolutionnaire » et décrit sa position comme conservatrice³. Ce que l'article a démontré, c'est que les *Fables* donnent à penser la justice (de leur temps) sans s'y engager, sans prescrire un « faire » :

Un autre droit est-il possible ? Est-il nécessaire ? La Fontaine ne répond qu'en indiquant les lacunes du présent⁴...

L'article s'achève sur la figure du fabuliste en sage épicurien : le lecteur pourra lui-même fréquenter le « jardin » d'Épicure dont les *Fables* deviennent le lieu, s'il parvient, toutefois, à s'écarter de temps à autre de la dure société des hommes.

Dans « Quand la force est sujette à dispute », Sophie Houdard et Hélène Merlin identifient bien quelque chose comme un acte d'opposition dans « L'Homme et la Couleuvre ». Leur perspective, cependant, est différemment historique de celle de Christian Biet. Pour elles, l'homme de « L'Homme et la Couleuvre » est la « figure allégorique du pouvoir⁵ », tandis que

¹ Bernard Barbiche, *Les Institutions de la monarchie française à l'époque moderne* [1999], Paris, Presses Universitaires de France, 2019, p. 47.

² Comme l'écrit Ève-Marie Halba : « Il peut paraître surprenant que tous les membres de la cour s'expriment et que la sentence soit rendue et exécutée sans qu'aucun juge n'ait été saisi de l'affaire. La fable illustre le jugement par commissaire conforme à la théorie de la justice retenue. » « Le vocabulaire juridique dans les *Fables* de La Fontaine », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°17, 2006, p. 52.

³ « [...] il n'est pas question pour lui de saper les valeurs qui sous-tendent l'État et la monarchie et d'en proposer de nouvelles ». *Ibid.*, p. 24.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Sophie Houdard et Hélène Merlin, « Quand la force est sujette à dispute », art. cit., p. 55.

la couleuvre et les trois arbitres convoqués le sont d'une « opinion publique » naissante. Celle-ci n'a pas pu « restaurer » la justice au niveau du récit et de l'affrontement de discours qu'il met en scène, mais la fable, elle, a rendu justice à sa manière :

La fable est ce discours de ruse qui parle comme le pouvoir, secrètement, silencieusement, contre le pouvoir, conférant par là sa force à la justice, puisque le silence ne peut pas être contredit¹.

La fable a attaqué le pouvoir « comme imaginaire de la force² », idée qui s'inscrit dans la perspective des réflexions de Louis Marin. Elle est le discours prescrit par le fabuliste dans le dernier vers de la fable (« Parler de loin ; ou bien se taire ») : un « discours de ruse », contrairement aux discours trop frontaux, naïfs ou « sincères » des personnages des quatre fables, qui ne sont résolument pas rusés. La fable est bien, enfin, une parole prononcée dans le dos du pouvoir contre le pouvoir, plaçant le lecteur du côté des « justes » et contre les « forts », parole du fabuliste, qui dirait, comme le reformulent Sophie Houdard et Hélène Merlin, « que les justes m'entendent, pendant que les forts se distraient : pendant qu'ils sont di-vertis, détournés³ ».

Une démarche critique, enfin, propose des modalités surprenantes de recherche de la justice dans une œuvre littéraire, en la déléguant au commentaire. Il s'agit de la « critique policière », telle que la définit Pierre Bayard :

Éprise de justice, la critique policière se donne donc comme projet de rétablir la vérité et, à défaut d'arrêter les coupables, de laver la mémoire des innocents⁴.

Dans son article « Étranges épidémies de décès dans les *Fables* de La Fontaine. Réflexions sur une proposition de Pierre Bayard », Arnaud Welfringer a souligné la parenté entre de nombreux commentaires des « Animaux malades de la peste » et les principes de cette critique policière⁵. La lecture de Marc Fumaroli en constitue un exemple : le critique a identifié le « vrai » coupable, c'est-à-dire celui qui a déclenché l'épidémie de peste, en la personne du roi lion.

¹ *Ibid.*, p. 59.

² *Ibid.*, p. 58.

³ *Ibid.*, p. 59.

⁴ Pierre Bayard, *L'Affaire du Chien des Baskerville*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2008, p. 63.

⁵ *Théorie des textes possibles*, Études réunies et présentées par Marc Escola, Amsterdam/New York, Rodopi, 2012.

Ainsi, si les *Fables* ne le font pas, la critique peut entreprendre, après y avoir constaté une injustice, de rendre justice elle-même.

Ce bref parcours critique a réuni des démarches aux présupposés, méthodes et enjeux, non seulement différents mais parfois radicalement opposés. Il ne s'est pas agi de poser un point final aux réflexions sur la justice dans les *Fables* ou des *Fables*, mais d'explicitier deux prémisses de l'interprétation qui va être menée dans les pages qui suivent. La première, c'est que les quatre fables que nous avons réunies sous l'intitulé « Grands procès » programment bel et bien une réflexion du lecteur sur cette justice, représentée ou mise en application par l'œuvre du fabuliste. La seconde, c'est qu'il est difficile de soutenir que le fabuliste « constate » l'injustice. Ce qui rend cette dernière affirmation difficile y est la présence d'une contradiction, légère mais insistante : parler d'injustice, c'est déjà se situer dans les termes du juste et de l'injuste, et donc faire plus que constater : adopter la position de juge.

Le plus simple, pour entreprendre cette recherche à notre tour, est de partir de cette contradiction pour examiner le lieu de la fable où le discours du fabuliste, et sa position quant à ce discours, sont supposés se donner clairement : dans la morale de ses fables. La morale du « Paysan du Danube », dont la dimension potentiellement déceptive a été examinée, ne sera pas convoquée dans cette étape de notre réflexion, comme n'ayant pas directement pour objet une scène de conflit entre deux parties.

Des lois injustes ?

La morale des « Animaux malades de la peste » porte explicitement sur l'opération inique effectuée par les « jugements de Cour » – ou jugements *courtisans*, tels que ceux du renard et du loup de la fable –, qui désignent le coupable et l'innocent depuis des critères étrangers à ceux de la justice :

Selon que vous serez puissant ou misérable,
Les jugements de Cour vous rendront blanc ou noir. (v. 63-64)

Le résultat est décrit par le fabuliste dans un langage figuré : « blanc ou noir ». Mais le couple formé par le « puissant » et le « misérable » n'est pas davantage passible d'une lecture strictement dénotative, à supposer qu'une telle lecture existe. Il a des accents bibliques, conformément au discours théologique présent dès le préambule de la fable. En outre, l'adjectif « misérable » a des connotations fortement pathétiques. Le misérable est un « malheureux, qui

est dans la misère, dans la souffrance.¹ » Le mot ne dit pas seulement une condition sociale : il l'évalue depuis les critères du bonheur et du malheur et invite à la compassion.

Or, la spécificité de cette morale est que le fabuliste s'y adresse par deux fois au lecteur, sous la forme d'un « vous ». L'opération décrite est indéniablement injuste. La morale prend donc la forme d'un avertissement : elle informe d'un risque. Elle adresserait ainsi au « misérable » un conseil dont le « puissant » n'a nul besoin. Toutefois, la voix du sermon qui résonne dans le couple « puissant » et « misérable » lance un autre type d'avertissement : celui pour le puissant de se retrouver dans la position du misérable, et d'être « noirci » à son tour. Nous reviendrons, dans le chapitre suivant, sur les marques de compassion donnée par le fabuliste à ceux qui, dans les *Fables*, se retrouvent dans la position de malheureux, qu'ils soient « puissants » ou « misérables ».

Taine donne la même morale au « Loup et l'Agneau » et à « L'Homme et la Couleuvre »². La seconde paraît pourtant affirmer l'inverse de ce que dit la première (« La raison du plus fort est toujours la meilleure ») :

On en use ainsi chez les grands.
La raison les offense : ils se mettent en tête
Que tout est né pour eux, quadrupèdes, et gens,
Et serpents.
Si quelqu'un desserre les dents,
C'est un sot. J'en conviens. Mais que faut-il donc faire ?
Parler de loin ; ou bien se taire. (v. 84-90)

L'homme était l'allégorie des « grands », dont le récit a montré le mépris pour leurs inférieurs dans la hiérarchie sociale. Et la raison des grands n'est pas « la meilleure » : les grands sont en conflit avec la raison (« La raison les offense »). On retrouve la coprésence de deux ordres hétérogènes : ici, l'ordre de la raison et celui de l'honneur. Les grands opposent au discours de la raison un discours qui les met au centre de tout et leur donne le droit de tout dominer : le discours de l'amour-propre. Le récit a montré les conséquences d'un tel discours sur les « petits ».

Or, le fabuliste ne se contente pas de constater que les grands agissent comme vient de le faire l'homme de la fable. « On en use ainsi chez les grands » n'est pas un « simple » constat.

¹ Définition du *Dictionnaire de l'Académie française*, édition de 1694.

² Voir ci-après.

Il est impossible de donner raison à l'homme quand il tue la couleuvre après avoir été convaincu par les discours des animaux. « On en use ainsi » doit donc s'entendre comme un regret. En outre, l'expression à connotation péjorative « se mettre en tête » (« ils se mettent en tête ») dit que le discours que se tiennent les grands est sans solidité : il dit que les grands ont tort.

Mais la morale ne s'arrête pas là. Le fabuliste poursuit en évaluant la réponse apportée par les personnages de la fable à la tyrannie de l'homme. Et il la juge mauvaise. La couleuvre, mais aussi la vache, le bœuf et l'arbre, ont donné le mauvais exemple en « desserrant » les dents, c'est-à-dire en se plaignant de l'homme à l'homme et en le convainquant de son injustice. Ainsi, le lecteur est invité à ne pas se comporter en « sot », sous peine de connaître le même sort que la couleuvre à la fin de la fable.

Dans cette logique, le bon exemple devrait être de « serrer les dents », *c'est-à-dire* de ne pas se plaindre, ou, plutôt, de *continuer* à « serrer les dents », le verbe « desserrer » signalant une rupture par rapport à la conduite habituelle observée par les petits face aux grands. Le fabuliste ne dit pas qu'il n'y a pas là une injustice. Il vient au contraire de souligner celle des grands. Il dit le risque qu'il y a à ne pas adopter la bonne stratégie eu égard à l'usage des grands et au discours qui soutient cet usage. Le gain d'une telle leçon est un gain en lucidité : le fabuliste invite à une prudente résignation.

Une telle leçon de résignation paraît, certes, insatisfaisante après que la fable a donné une telle audience aux plaintes des personnages, mais elle ne serait pas inhabituelle dans les *Fables*. Cependant, la question « Mais que faut-il donc faire ? », qui relance le déchiffrement allégorique de la fable en en modifiant l'horizon pragmatique, en transforme profondément le sens : cette question montre que l'évaluation de la conduite des animaux et de l'arbre se faisait en fait par rapport à un impératif : celui de « faire » quelque chose. Face à la tyrannie des grands, il n'y a pas rien à faire, et il « *faut* » faire quelque chose. La modalité déontique dit un impératif moral, et peut-être aussi une nécessité vitale : dans la position de la couleuvre, comment sauver sa vie ?

La réponse apportée par le fabuliste dans le dernier vers de la fable est assez énigmatique. Plutôt que de trancher, elle prend la forme d'une alternative : « Parler de loin ; ou bien se taire ». En outre, alors que la morale est supposée être le lieu du déchiffrement allégorique de la fable, le fabuliste fait ici le choix d'un langage figuré. « Parler de loin » ne peut être compris ici dans un sens littéral. Par conséquent, « se taire », deuxième terme de l'alternative, devra également être lu dans un sens figuré, et n'est donc pas la traduction littérale

de « serrer les dents ». Enfin, ni « parler de loin » ni « se taire » ne sont équivalents à « desserrer les dents », option qui a été écartée par le fabuliste.

Tel est donc le « faire » prescrit par le fabuliste : une parole (« parler ») et une non-parole (« se taire »), dans laquelle on a souvent lu la parole oblique et rusée du fabuliste lui-même et de ses fables. Un vers voilé, en somme, prescrit une parole voilée. La définition de cette parole sans parole n'est pas sans faire penser au « dire sans dit » de la plainte telle que la définit Michel Jourde quand il commente « Le Cygne et le Cuisinier » : l'oiseau n'a pas sauvé sa vie en argumentant, par un discours articulé, mais grâce à son chant plaintif, image de « l'événement pur de l'énonciation¹ », d'après Michel Jourde.

Mais le dernier vers de cette morale n'est pas l'unique source de sa relative opacité. Elle se caractérise en effet par sa polyphonie. En effet, on peut se demander si c'est la même voix qui énonce la loi de la tyrannie des grands et celle qui juge de la conduite des personnages de la fable face à elle, à qui il faut attribuer la concession « J'en conviens » – si c'est au même « je » que celui qui a fait une unique apparition dans les parenthèses des vers 5 et 6 (« C'est le Serpent que je veux dire, / Et non l'Homme, on pourrait aisément s'y tromper ») –, qui pose la question « Mais que faut-il donc faire ? » et qui répond « Parler de loin ; ou bien se taire ».

Cette polyphonie, comme l'alternative contenue dans le dernier vers et le choix d'un langage figuré, contribue à ne pas rendre la morale trop assertive : à ne pas lui faire tenir un discours univoque. On a en fait l'impression que la morale prend la forme d'un petit conciliabule entre au moins deux instances. Celles-ci pourraient être une figure du fabuliste et une figure de lecteur, se posant la question de la conduite à tenir face à l'injustice des grands. La morale serait, ainsi, prononcée par et à l'adresse d'un public de « petits ».

Contrairement aux deux autres, la morale du « Loup et l'Agneau » est donnée au début de la fable. Elle réclame, en quelque sorte, l'adhésion avant que le récit ait pu lui donner le statut de constat, d'avertissement, de conseil ou de regret.

Cette morale est prise en charge par le fabuliste, plus précisément par un « nous », qui pourrait inclure le lecteur :

La raison du plus fort est toujours la meilleure ;

Nous l'allons montrer tout à l'heure. (v. 1-2)

¹ Michel Jourde, « La voix des oiseaux et l'éloquence des hommes : sens et fonction des manifestations sonores de l'oiseau dans la littérature française des XVI^e et XVII^e siècles », *op. cit.*, p. 679.

Ces deux vers illustrent le principe du genre : une vérité est énoncée sous la forme d'une maxime, qui va être « montr[ée] » – illustrée et prouvée – dans le récit qui suit. Ce qu'affirme le premier vers paraît clair, du fait de la simplicité syntaxique de la phrase, de sa brièveté et de sa modalité aléthique : une loi est énoncée, sans que le fabuliste laisse paraître son jugement sur cette loi. Pourtant, tout effort de reformulation de cette phrase se heurte au sentiment qu'elle renferme une contradiction majeure, difficile à décrire avec précision sans remplacer un mot par un autre et changer ainsi le sens de la phrase.

Le lieu de cette contradiction pourrait être l'expression « raison du plus fort », en ce qu'elle met en relation des termes appartenant à deux ordres hétérogènes, celui de la justice et celui de la force, sans qu'une démonstration théorique vienne prendre en charge cette hétérogénéité. Le récit de la fable est supposé s'en charger. Mais cette hétérogénéité seule ne suffit pas à expliquer ce qui rend la phrase problématique. Elle attire en revanche l'attention sur le choix du mot « raison », plus polysémique que « droit », que l'on trouve dans une fable qui précède de peu « Le Loup et l'Agneau » dans le premier recueil des *Fables*.

Il est significatif, en effet, que l'on ne trouve pas dans la morale du « Loup et l'Agneau » le syntagme « droit du plus fort », comme dans « La Génisse, la Chèvre et la Brebis, en société avec le Lion » (I, 6). Quand il se livre au partage supposé du cerf avec les trois autres animaux – tous trois herbivores... – le lion se justifie des parts qu'il s'attribue en alléguant quatre raisons : son rang, attaché à son nom (« en qualité de Sire », « je m'appelle Lion », v. 10 et 12), « le droit du plus fort » (v. 15), sa vaillance (v. 16), en menaçant, enfin, les autres animaux de mort (« Si quelqu'une de vous touche à la quatrième / Je l'étranglerai tout d'abord », v. 17-18). On pourrait dire que la dernière des raisons révèle la vérité de toutes les autres : la force du lion. Mais le lion ne répète pas quatre fois la même chose, même si la dimension satirique de la fable repose sur le fait qu'il s'attribue toutes les parts : il allègue lui-même un « droit du plus fort » distinct de la pure violence, même retenue sous la forme d'une menace.

Ainsi, le « droit du plus fort » n'apparaît que comme l'une des raisons données par le lion parmi d'autres, comme le montre cet emploi de « raison » dans la fable :

Elle doit être à moi, dit-il, et la raison,

C'est que je m'appelle Lion (v. 11-12)

La raison, ce serait donc le discours qui *dit* le *droit* au nom duquel telle part revient au lion. Elle suppose une scène de litige, au moins potentiel : ici, celui qui pourrait survenir à l'occasion du partage des parts. Elle est le droit quand il est *allégué*, pris dans une argumentation, un discours de justification. Dans « L'Homme et la Couleuvre », l'homme entreprend de « payer [...] de raison » la couleuvre, c'est-à-dire de lui démontrer qu'il a le droit de la juger comme il vient de le faire. Il le dit peu après : « Je pourrais décider ; car ce droit m'appartient ».

Dans le *Dictionnaire* de Furetière, de nombreux exemples attestent ce sens de « raison », proche de celui d'« argument », alléguée dans une situation de conflit afin de l'emporter sur l'adversaire. À la définition de « battre », on « bat » avec une « raison » qui est donnée comme synonyme d'« argument »¹, à « bataille », « une bonne raison » est l'équivalent d'« un argument bien pressant ». À « considérable », « frapper », « convainquant », « persuadant » et « persuader », la raison est ce qui, indifféremment, « persuade » ou « convainc »². Une bonne raison réduit au silence l'adversaire, comme le montrent ces exemples : « On dit aussi d'une raison péremptoire et décisive, qu'elle coupe la gorge à un adversaire, lorsqu'il n'a rien à y répondre », « J'ai une raison péremptoire qui le fera taire tout coi », « Une démonstration, une raison convaincante rend un homme muet et sans réplique », « Cette raison l'a si fort pressé, qu'il s'est rendu, qu'il n'y a pu répondre », « Cette raison l'a rendu muet, lui a fermé la bouche », « Cette raison convaincante lui ferma la bouche, le fit taire ». Furetière donne, enfin, des exemples qui s'inscrivent dans un contexte judiciaire : « Quelque méchante raison qu'allègue un avocat, il dit qu'elle est démonstrative », « Ce juge s'est rendu à la raison qu'on lui a objecté ».

Ainsi, le mot « raison », dans la morale du « Loup et l'Agneau », ne désignerait pas exactement la justice ou le droit du plus fort, mais, plus précisément, le discours, les arguments, par lesquels le plus fort *dit* son droit ou *dit* qu'il est juste afin de l'emporter sur son adversaire. Cette hypothèse ne s'oppose pas à l'existence historique de théories politiques qui ont bel et bien donné, au XVII^e siècle, la « raison » qui soutenait un droit du plus fort, c'est-à-dire qui l'ont fondé avec des arguments³. Elle permet, cependant, d'éclairer d'un jour nouveau la contradiction ressentie à la lecture de la morale donnée dans le premier vers de la fable.

¹ « Battre » : « Il l'a battu de cette raison, de cet argument ».

² « Cette raison est la plus considérable de tout son discours » ; « Cette raison lui a frappé l'esprit, l'a convaincu » ; « Qui persuade bien, raison forte et convaincante » ; « Cette raison, cet exemple me persuadent » ; « Cette raison est fort persuasive, convaincante ».

³ Dans l'ordalie et le duel judiciaire, par exemple, Dieu emprunte la force comme médium de la justice. Dans *La Langue est-elle fasciste ?*, Hélène Merlin-Kajman rappelle également que, durant la seconde moitié du XVII^e siècle, une historiographie nobiliaire conteste les principes de la monarchie en place en alléguant la conquête du « domaine » de France par les Francs, repris aux Romains. Cette historiographie, comme l'écrit Hélène Merlin-Kajman, « récuse tous les concepts politiques issus du droit romain : seul lui paraît légitime le droit conféré par la

Le problème se déplace alors du côté de l'évaluation (« la meilleure ») qui est faite de cette « raison » sur le mode d'une loi ne souffrant pas d'exception (« toujours »). D'après quels critères la « raison du plus fort » est-elle ici évaluée, ceux de la raison, ou ceux de la force ? La raison est affaire de discours ; il n'est donc pas question ici d'un affrontement de forces. Comment la force du « plus fort » garantira-t-elle « toujours » la qualité de sa « raison » ? Si le plus fort « l'emporte » (« Le Loup l'emporte », v. 28) sur son adversaire, comment départagera-t-on, dans cette victoire, entre les mérites respectifs de la raison et ceux de la force ?

La contradiction ressentie à la lecture de la morale tient donc à l'évaluation qu'elle contient. La raison paraît évaluée d'après des critères autres que les siens, ceux de la force. C'est pourquoi la morale du « Loup et l'Agneau » a donné lieu à de nombreuses lectures ironiques, défendant l'idée, comme nous allons le voir, que le fabuliste ne pouvait affirmer ce qu'il était en train d'affirmer, ou qu'il l'affirmait mais qu'il fallait comprendre le contraire. Ces lectures ironiques se heurtent à la difficulté d'établir le sens non-ironique de la phrase. Elles occultent, surtout, une autre possibilité, qui est de considérer qu'il est effectivement impossible que le fabuliste prenne en charge, ou prenne pleinement en charge, l'énonciation de la morale du « Loup et l'Agneau ». L'énigme se déplace alors du côté du « nous » du deuxième vers : qui peut être ce « nous » capable de prononcer la morale de la fable sans se contredire et affirmer qu'il pourra la prouver ? La morale du « Loup et l'Agneau » paraît placer le lecteur, et peut-être le fabuliste lui-même, dans une position singulière, celle d'être contraint de prononcer une loi injuste.

« *S'étrangler en croquant l'agneau* » : lectures ironiques

Quand Taine donne la même morale au « Loup et l'Agneau » et à « L'Homme et la Couleuvre », c'est qu'il fait une lecture ironique de la morale de la première :

Supposons que notre poète, ayant relu sa fable du loup et de l'agneau, ne l'ait pas trouvée assez forte et cherche un autre exemple afin de mieux prouver que

La raison du plus fort est toujours la meilleure.

force. » Hélène Merlin-Kajman, *La Langue est-elle fasciste ? Langue, pouvoir, enseignement*, Paris, Seuil, 2003, p. 148. Nous soulignons.

Pour cela, il faut que le personnage tyrannique soit vingt fois réfuté, et n'en soit pas moins tyrannique¹.

Taine résume le nouvel « exemple » donné par le récit de « L'Homme et la Couleuvre » pour illustrer la morale du « Loup et l'Agneau » : un « personnage tyrannique » est « vingt fois réfuté » et n'en est « pas moins tyrannique ». Ce résumé correspond donc également à ce qui se passe dans « Le Loup et l'Agneau », puisqu'il en est l'hyperbole (« pas trouvée assez forte »). Un personnage tyrannique – le loup – est « réfuté » – par l'agneau – et n'en est pas moins tyrannique – il le mange. D'après ce récit, la « raison » du loup n'est pas « la meilleure », puisqu'il est « réfuté ». Pour Taine, il faut donc lire la morale du « Loup et l'Agneau » de façon ironique, c'est-à-dire, d'après la définition la plus simple de l'ironie, comprendre qu'elle dit l'inverse de ce qu'elle dit.

Or, définir le sens non-ironique de cette morale pour le « renverser » est loin d'être évident. Sur quel élément de la phrase fera-t-on, par exemple, porter la négation ? Niée totalement, la proposition devient : « La raison du plus fort n'est jamais la meilleure ». Niée partiellement, elle devient : « La raison du plus fort n'est pas toujours la meilleure ». Dans la première proposition, on retrouve la même contradiction que dans la morale d'origine : la raison est évaluée du point de vue de la force, même si le résultat est cette fois en défaveur de la force. La seconde proposition lève la contradiction, mais elle ôte en même temps toute nécessité à la leçon.

Rendre compte de la leçon que Taine donne à la fable contraint en fait à s'éloigner considérablement de la phrase de La Fontaine, en décrivant ainsi ce que dirait en fait la morale : même quand il a tort sur le plan de la raison, à l'issue du conflit le plus fort l'emporte grâce à sa force. C'est ainsi que, pour Taine, la morale du « Loup et l'Agneau » est une morale de la tyrannie : qui la dévoile, mais aussi qui la dénonce.

Les lectures ironiques qui sont faites du « Loup et l'Agneau » situent son ironie supposée en deux lieux : soit dans la morale prise seule, soit dans l'enchaînement de la morale et du récit de la fable. Elles la font également jouer sur deux niveaux : celui de la vérité, et celui de l'attitude du fabuliste à l'égard de la morale qu'il énonce.

Du point de vue de la vérité, dire de la morale qu'elle est ironique revient à dire qu'elle affirme une chose comme étant vraie, mais qu'il faut comprendre que cette chose est fausse (la raison du plus fort n'est pas toujours – ou jamais – la meilleure). Au niveau du fabuliste, dire

¹ Taine, *La Fontaine et ses Fables*, op. cit., p. 275.

que la morale est ironique revient à dire que le fabuliste semble donner son adhésion à la loi qu'il énonce, mais qu'il faut comprendre qu'il condamne ou déplore que les choses se passent comme il les décrit (la raison du plus fort est malheureusement toujours la meilleure). C'est à ce second niveau qu'on cherchera la prise en charge d'une plainte.

Une lecture ironique du « Loup et l'Agneau » a été rendue fameuse du fait de l'identité de son lecteur. Il s'agit de la lecture de Napoléon, telle que le mémorialiste La Cases la rapporte dans *Le Mémorial de Sainte-Hélène* :

Aujourd'hui il y a rencontré le petit Tristan. L'Empereur l'a fait approcher entre ses deux jambes, et a voulu lui faire réciter quelques fables, dont le pauvre enfant sur dix mots n'en comprenait pas deux. L'Empereur en riait beaucoup, condamnait qu'on donnât La Fontaine aux enfants, qui ne pouvaient l'entendre, et s'est mis à expliquer ces fables à Tristan, à vouloir les lui rendre sensibles ; et rien de plus curieux que ses développements, leur simplicité, leur justesse, leur logique.

Dans la fable du Loup et de l'Agneau, rien n'était plus risible comme de voir le petit bonhomme dire Sire et Votre Majesté, et, en parlant du loup et en parlant de l'Empereur, mêler à tort et à travers tout cela dans sa bouche, et bien plus encore probablement dans sa tête.

L'Empereur trouvait qu'il y avait beaucoup trop d'ironie dans cette fable pour être à la portée des enfants. Elle péchait d'ailleurs, disait-il, dans son principe et sa morale, et c'était la première fois, observait-il, qu'il s'en sentait frappé. Il était faux que la raison du plus fort fût la meilleure ; et si cela arrivait en effet, c'était là le mal, disait-il, l'abus qu'il s'agissait de condamner. Le loup donc eût dû s'étrangler en croquant l'agneau, etc¹.

La scène de récitation des *Fables* par un enfant à un adulte serait banale, si l'adulte en question n'était pas Napoléon. Le paradoxe déjà souligné par Rousseau provoque le rire de l'empereur : les *Fables* sont données à apprendre aux enfants, qui ne les comprennent pas. Cette mécompréhension est due à une méconnaissance de la langue : « le pauvre enfant sur dix mots n'en comprenait pas deux ». Ainsi, la première partie de l'anecdote s'achève sur un portrait élogieux de l'empereur en pédagogue.

La scène se concentre ensuite sur la récitation d'une fable en particulier : « Le Loup et l'Agneau ». L'enfant ne comprend peut-être pas les fables qu'il récite, mais il a bien perçu la hiérarchie instaurée par le loup entre l'agneau et lui. Il reconnaît confusément (« mêler à tort et

¹ *Le Mémorial de Sainte-Hélène. Le manuscrit retrouvé*, Emmanuel de Las Cases, texte établi, présenté et commenté par Thierry Lentz, Peter Hicks, François Houdecek, Chantal Prévot, Perrin, Paris, 2018, p. 553. Le « petit Tristan » est Tristan de Montholon, d'après une note des éditeurs.

à travers [...] dans sa tête ») cette hiérarchie de rangs, mais aussi d'âge, comme étant la même que celle qui le sépare de l'empereur. Le rire, cette fois, n'est plus attribué par le mémorialiste à l'empereur (« rien n'était plus risible ») : on ne sait plus si l'empereur rit ou si seul le mémorialiste juge la scène « risible ». Ce que l'on peut dire, c'est que la confusion de l'enfant rend ce rire quelque peu inquiétant, quand on connaît le sort réservé par le loup à l'agneau de la fable.

C'est peut-être la perception de cette menace qui suscite le deuxième temps de réflexion de l'empereur à propos de la fable que l'enfant vient de réciter. Les enfants ne peuvent pas comprendre « Le Loup et l'Agneau ». Mais, cette fois, le problème ne se situe pas du côté de la compréhension de la langue. C'est un problème d'*ironie* : « il y avait beaucoup trop d'ironie dans cette fable pour être à la portée des enfants. » Le mémorialiste n'explique pas ce que l'empereur entend par là, ni où il situe cette ironie exactement. Mais il rapporte une deuxième réflexion de l'empereur, distincte de la première (« d'ailleurs ») : la fable « pêche » « dans son principe et sa morale ». Cette fois, le contenu de la réflexion est explicité : « Il était faux que la raison du plus fort fût la meilleure ; et si cela arrivait en effet, c'était là le mal, disait-il, l'abus qu'il s'agissait de condamner ».

La fable trahit les règles que l'empereur suppose aux *Fables*. Quelles sont-elles ? Sa morale ne dit pas la vérité (« il était faux que »). La suite de la phrase indique que l'on passe du plan de la vérité factuelle à celui de l'évaluation morale : la situation décrite par la morale peut « arriver » – alors que la morale de La Fontaine ne prévoit pas, elle, d'exception à son « toujours » – mais elle ne *devrait* pas arriver. Ainsi, d'après Napoléon, le fabuliste ne devrait pas se contenter de la constater, mais il devrait la « condamner ». L'indignation morale de l'empereur a pour objet l'attitude du fabuliste vis-à-vis de la morale qu'il énonce. Pour Napoléon, les morales des *Fables* devraient être *morales*.

Or, ce n'est pas un hasard si l'empereur fait remarquer qu'il est « frappé » pour « la première fois » par les défauts du « Loup et l'Agneau » après la lecture de l'enfant. En effet, la confusion de ce dernier a dévoilé un risque : celui pour l'empereur d'être lui-même confondu avec le loup, c'est-à-dire avec un aventurier dont la justice se révèle être un acte de prédation. Pour conjurer ce risque, Napoléon s'essaie à une démarche très rhétorique de réécriture de la fin de la fable, en décrétant que « Le loup donc eût dû s'étrangler en croquant l'agneau, etc. » Ainsi, le méchant puni, la fable devient morale. Ce n'est pas la morale du premier vers, cette fois, que l'empereur corrige, mais le récit qui doit l'illustrer, et cette correction actualise l'« ironie » de la fable : si le loup s'étrangle après avoir mangé l'agneau, il devient clair que la morale ne lui donnait pas raison.

Plus récemment, l'article de Patrick Goujon « La rhétorique juridique dans les *Fables* de La Fontaine. *Le Loup et l'Agneau* » donne l'exemple d'une lecture ironique qui ne se reconnaît pas ou ne se déclare pas comme telle.

Patrick Goujon identifie deux « procès » dans « Le Loup et l'Agneau » : celui fait par le loup à l'agneau, et celui fait par le fabuliste au loup dans son récit, quand, par exemple, il souligne que le loup est mû par la « faim » et le décrit comme un « animal plein de rage ». Le procès fait au loup révèle que la « cause » qu'il défend est « inique »¹. Mais le critique ne relève pas pour autant de contradiction entre ce récit et la morale du premier vers, ni au sein de cette morale elle-même :

L'énoncé de cette morale proclame avant l'audition des faits, avant la lecture du récit, le sens dans lequel il faut lire l'apologue. La composition du récit joue des "lieux" attendus et définis par la rhétorique judiciaire pour interroger sa capacité à dire le juste alors même que l'on déclare que la force prime, ce que l'on sait toujours déjà, avant que ne commence l'histoire².

Pour Patrick Goujon, la morale de la fable est sans équivoque et peut même se passer du récit de la fable. Mais cette absence d'équivocité se gagne au prix d'une reformulation qui ne se déclare pas comme telle. En effet, le premier vers du « Loup et l'Agneau » ne dit pas que « la force prime ». Tout au plus le suggère-t-il, ce qui n'est pas la même chose. En outre, il s'agirait alors d'en faire une lecture ironique.

La question de l'ironie se trouve également au cœur des interprétations de « La Cigale et la Fourmi ». Selon que les vers « La Fourmi n'est pas prêteuse ; / C'est là son moindre défaut » (v. 15-16) sont lus comme un trait d'ironie du fabuliste, ou qu'on leur attribue un sens factuel, on déduit de la fable deux leçons opposées – ou, plus précisément, on plaint légitimement la cigale, ou on la plaint par erreur. Or, dans son article « Pour lire et comprendre (enfin ?) *La Cigale et la Fourmi* », Patrick Dandrey appuie précisément sa lecture non ironique des deux vers, et donc son interprétation de la moralité de la fable, sur un rapprochement entre la moralité de « La Cigale et la Fourmi » et celle du « Loup et l'Agneau » :

¹ Pierre Goujon, « La rhétorique juridique dans les *Fables* de La Fontaine. *Le Loup et l'Agneau* », art. cit., p. 59.

² *Ibid.*, p. 59-60.

N'en déplaise à nos sensibilités devenues compatissantes envers les poètes impécunieux et les étourdis fastueux, la moralité de *La Cigale et la Fourmi* n'est pas plus tendre que celle du *Loup et l'Agneau*¹.

En rapprochant ces deux moralités, Patrick Dandrey entend prouver que le lecteur ne doit pas « supposer une secrète sympathie² » au fabuliste pour la cigale, et donc qu'il n'invite pas le lecteur à en avoir. Comprise dans la logique de sa démonstration, la morale du « Loup et l'Agneau » devient donc l'exemple même d'une morale qui n'est pas « tendre ». Elle est aussi l'exemple d'une morale sans équivoque, sans quoi le caractère allusif du rapprochement effectué entre les deux morales desservirait la démonstration. Par « moralité », Patrick Dandrey ne désigne pas seulement la moralité du premier vers du « Loup et l'Agneau », mais la leçon qui se dégage de l'ensemble de la fable. Il serait impossible, dans le cas contraire, de comparer les moralités des deux fables, puisque « La Cigale et la Fourmi » ne comporte pas de morale explicite.

La question qui se pose est en fait la suivante : qu'est-ce qu'une moralité qui n'est pas « tendre » ? Une moralité ne peut être ni dure, ni tendre : le critique emploie donc une hypallage. La tendresse est en fait à mettre sur le compte du fabuliste et de l'attitude qu'il programme chez le lecteur. Ce qu'il faut comprendre, c'est que le sort réservé à la cigale et à l'agneau est dur, mais que l'attitude du fabuliste vis-à-vis de sa morale est une attitude *réaliste*. Le fabuliste décrit les choses telles qu'elles sont : charge au lecteur de se montrer plus prévoyant que la cigale, qui illustre le défaut dont il doit se préserver, de s'enfuir ou de ruser à la vue du loup. L'hypallage dit enfin et surtout que l'attitude qui convient pour « bien » lire les moralités des deux fables n'est pas de *s'attendrir* sur le sort des personnages qui font les frais des lois qui sont illustrées. L'équivoque, quand il y en a une, n'est pas le fait de la fable, mais de son lecteur.

La « bonne » lecture de « La Cigale et la Fourmi », mais aussi du « Loup et l'Agneau », consiste ainsi à *ne pas plaindre* la cigale et l'agneau, et donc à ne pas lire une indignation ou un regret de la part du fabuliste dans des fables où il « prêch[e] [...] la lucidité³ ».

Dans ce chapitre, nous avons identifié et classé différents types de plaintes prises en charge par les protagonistes des « grands procès » des *Fables*. Ce classement a mis au jour un paradoxe : dans trois fables sur quatre, les plaignants sont ceux qui ont la force de leur côté. Ils initient une scène judiciaire dont ils n'ont pas besoin pour vaincre et qui, du point de vue du

¹ Patrick Dandrey, « Pour lire et comprendre (enfin ?) *La Cigale et la Fourmi* », art. cit., p. 374.

² *Ibidem*.

³ *Ibid.*, p. 374.

lecteur, les met même en tort. Les plaintes des faibles, quant à elles, paraissent parvenir à leur but sans pour autant que justice soit rendue, ou, ce qui ne se situe pas exactement sur un même plan, qu'ils puissent sauver leur vie : l'homme de « L'Homme et la Couleuvre » est « convaincu » mais tue la couleuvre, la plainte du paysan du Danube est récompensée, sans qu'il soit certain qu'elle a été bien entendue.

Face aux cas d'injustice exposés dans ces fables, le fabuliste est-il témoin, juge ou partie ? Selon qu'on lui fait faire le procès de ses personnages ou qu'on lui prête une indifférence lucide face à ce qu'il décrit, la leçon de la fable change, ainsi que l'effet visé sur le lecteur, le rôle qui lui est attribué et jusqu'à la sensibilité qui lui est supposée : ce sont les effets propres du texte poétique qui sont, enfin, en jeu.

Dans le chapitre suivant, nous proposerons de nommer la contradiction identifiée ici au sein même de la plainte, et de quitter progressivement la scène judiciaire pour une scène littéraire, qui sera aussi une scène critique, propre à dire la plainte que les *Fables* prennent en charge et le type de justice que pourrait prendre en charge la littérature.

Chapitre 13

Scène judiciaire, scène d'écriture

Dans les quatre « grands procès » des *Fables*, tous parlent mais tous ne sont pas entendus. Ou, plus précisément, certains sont entendus mais ne sont pas entendus, ou pas écoutés, *malgré tout*, tels que la couleuvre et le paysan du Danube, quand d'autres semblent être *trop bien entendus*, tel que l'âne. De l'autre côté, ce sont les plus forts qui se plaignent les premiers et qui « paient de raison » ceux qu'ils ont d'emblée résolu de mettre à mort. Ainsi, il faut écarter la situation de pur rapport de force : il semble qu'il y ait une asymétrie au sein du conflit des plaintes elles-mêmes.

Une première asymétrie tiendrait à la position hiérarchique de celui qui se plaint. Mais que le paysan du Danube désigne lui-même son discours comme une « plainte » rappelle également l'existence d'un partage ou d'un conflit *interne* à la plainte elle-même. La plainte témoigne toujours d'un tort, mais elle ne se définit pas tout entière comme un discours : elle comporte des signes infra-linguistiques, tels que les cris et les larmes, et peut aussi servir à désigner, dans le discours même, ce qui n'est pas jugé comme appartenant pleinement au discours ou au *logos*. À cet égard, il y a une affinité particulière entre la plainte et la figure de l'animal – ou du végétal – parlant, autour de la description d'un certain état de la parole.

Repartir de cette hybridité propre à la plainte éclaire d'un jour nouveau, dans ces fables, l'énigme de la plainte des forts et l'échec de la plainte des faibles. Mais plutôt qu'une lecture, ce sont en fait deux lectures possibles qui naissent de la nature hybride de la plainte, presque opposées dans la description qu'elles offrent du conflit des plaintes dans ces fables, mais aussi des modalités de prise en charge d'une injustice dans les *Fables*.

D'un côté, on constate que certaines plaintes de faibles sont entendues sans être entendues et on peut faire l'hypothèse qu'elles ne sont pas reçues comme des discours, ou pas entièrement, mais apparentées à du bruit. La formule d'Ève-Marie Halba à propos des *Fables* le dit bien : dans certains cas « le plaignant n'est qu'un plaignif¹ ». Le chapitre consacré aux

¹ Ève-Marie Halba, « Le vocabulaire juridique dans les *Fables* de La Fontaine », art. cit., p. 50.

plaintes importunes a montré que cette dégradation ne tenait pas qu'au « bien-fondé d'une plainte¹ », mais aussi à l'instance de réception de la plainte : qui juge que « le plaignant n'est qu'un plaignant » ? Et depuis quels critères ? D'un autre côté, vouloir rapatrier entièrement les plaintes du côté du discours articulé ou *logos*, c'est occulter une partie de la définition de la plainte qui la place plutôt du côté d'une *phônè* et risquer de faire tenir aux *Fables* elles-mêmes un discours strictement judiciaire.

Ce chapitre sera ainsi consacré à sortir les plaintes des *Fables* de la scène judiciaire telle que les forts en fixent les règles dans les « grands procès » décrits dans le chapitre précédent, sans pour autant ignorer la justice qui n'y est pas rendue. Nous décrirons ensuite, dans un dernier chapitre, les modalités littéraires d'une prise en charge, par les *Fables*, d'« [u]ne plainte qui ne plaide plus et se dit en littérature² », par l'essai d'un style et de procédures critiques propres à en préserver la recevabilité.

13.1 – La méésentente : entendre et ne pas entendre ce que dit l'autre

Dans la deuxième partie de ce travail, nous avons convoqué la théorie d'un « partage du sensible » de Jacques Rancière pour commenter la désignation des plaintes dans « La Jeune Veuve » et « La Matrone d'Éphèse », comme « bruit » et comme « vacarme ». Pour fonder sa théorie, le philosophe rappelle le premier partage à l'origine de la cité politique, entre animaux dotés de la seule voix ou *phônè*, et hommes dotés à la fois de la voix et du discours articulé ou *logos*, décrit par Aristote en ces termes :

Seul de tous les animaux, l'homme possède la parole. Sans doute la voix est-elle le moyen d'indiquer la douleur et le plaisir. Aussi est-elle donnée aux autres animaux. Leur nature va seulement jusque-là : ils possèdent le sentiment de la douleur et du plaisir et ils peuvent se l'indiquer entre eux. Mais la parole est là pour manifester l'utile et le nuisible et, en conséquence, le juste et l'injuste. C'est cela qui est propre aux hommes, en regard des autres animaux : l'homme est seul à posséder le sentiment du bien et du mal, du juste et de l'injuste. Or c'est la communauté de ces choses qui fait la famille et la cité³.

L'homme a la *phônè* en partage avec les autres animaux. Mais il est le seul à posséder le *logos*, qui lui donne accès au monde moral et donc à la justice. Le *logos*, que l'on peut traduire par

¹ *Ibidem*.

² Gérald Sfez, *La Partie civile*, Paris, Éditions Michalon, 2007, p. 79.

³ Aristote, *Politique*, I, 1253 a 9-18, cité par Jacques Rancière dans *La Méésentente : politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, p. 19.

« langage », « discours », « discours articulé » ou encore « raison », lui permet de distinguer « le juste et l'injuste ». C'est pourquoi le traitement de la plainte est politique : selon qu'elle est perçue comme discours articulé ou comme bruit, comme *logos* ou comme *phônè*, son sujet est considéré comme un sujet politique ou non.

Or, dans les « grands procès » des *Fables*, les plaintes sont toutes *a priori* du côté du discours articulé, voire, à maints égards, du discours le plus articulé et le plus « humain » qui soit : le discours rhétorique. Dans sa thèse sur « [l]a voix des oiseaux et l'éloquence des hommes », Michel Jourde rappelle en effet comment l'apprentissage de la rhétorique a pu longtemps être considéré comme un apprentissage de l'humanité elle-même, soit un art de « fonder une vie humaine la plus éloignée possible de la vie animale¹ ». Dans les fables dont il est ici question, on ne trouve pas de larmes, de gémissements ou de cris, si ce n'est le « cri de haro » lancé par les animaux contre l'âne, qui a la particularité d'être un cri à valeur judiciaire. Par ailleurs, quelque pathétiques que soient les plaintes des « opprimés », elles passent tout de même toutes par des discours. Aussi leur échec rend-il particulièrement opérante la convocation, pour en faire la lecture, d'une situation théorisée par Jacques Rancière sous le nom de « mécontentement », liée à son idée d'un « partage du sensible ».

Jacques Rancière définit la mécontentement comme « un type déterminé de situation de parole : celle où l'un des interlocuteurs à la fois entend et n'entend pas ce que dit l'autre² ». Cette situation tient au fait que le premier partage décrit par Aristote entre animal dépourvu de *logos* et homme doté du *logos* se complique d'un second partage. Tous les possesseurs du *logos* ne sont pas « comptés » de la même façon, ou, pour le dire autrement, tous les *logos* ne se valent pas, selon la qualité de ceux qui en sont les détenteurs. Ainsi des femmes, des enfants et des esclaves, qui sont relégués du côté de la *phoné* et exclus de la cité politique grecque. De là naîtrait le conflit à l'origine de la politique.

Cependant, les êtres humains qui sont exclus du *logos* ne le sont pas totalement. Ils ne le sont pas au même titre que les animaux. Jacques Rancière donne un cas précis qui illustre cette exclusion partielle : ceux qu'il appelle les « sans-part³ » comprennent les ordres de ceux dont ils subissent la domination. En donnant des ordres et en s'attendant à être obéis, donc compris, ces derniers révèlent eux-mêmes cette contradiction interne au *logos*, ou plutôt cette

¹ Michel Jourde, « La voix des oiseaux et l'éloquence des hommes : sens et fonction des manifestations sonores de l'oiseau dans la littérature française des XVI^e et XVII^e siècles », *op. cit.*, p. 24.

² Jacques Rancière, *La Mécontentement*, *op. cit.*, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 28.

seconde contradiction : nous avons vu que la première était que, chez tous les détenteurs du *logos*, celui-ci cohabitait toujours avec la *phônè*.

Avec la mésentente, le conflit ne relève donc pas du pur rapport de force, mais il se situe à un niveau plus fondamental que celui de la dispute elle-même : « la mésentente porte sur ce que c'est qu'être un être qui se sert de la parole pour discuter¹ ». La question se pose avec une acuité particulière concernant les personnages des *Fables*, dans lesquelles le fabuliste fait parler ceux – ou « ce » rka– qui ne devraient pas parler. Jacques Rancière distingue notamment la mésentente de la méconnaissance. Dans nos fables, la méconnaissance serait le cas où le loup ignorerait que l'agneau n'était pas né « l'an passé » (v. 19). L'homme de « L'Homme et la Couleuvre » ignorerait le traitement qu'il inflige à ceux qu'il considère comme ses inférieurs, les Romains du « Paysan du Danube » aux Germains. La mésentente n'est pas non plus le malentendu, qui repose sur « l'imprécision des mots² » : nulle équivoque dans les réponses de l'agneau au loup, les plaintes des personnages de « L'Homme et la Couleuvre » ou le discours du paysan.

La mésentente porte sur la répartition même de la capacité à dire le juste et l'injuste. Théorie de la domination, mais aussi théorie poétique³, dans la mesure où elle interroge l'événement même de la parole et son sujet, elle offre un mode de lisibilité du conflit des plaintes dans ces fables qui attire l'attention sur la qualité de celui qui se plaint, l'existence même d'un objet commun de dispute et le « compte » qui est fait de la parole de chacun. Elle permet de formuler, enfin, une première « politique » de ces fables face aux cas d'injustice qu'elles décrivent.

En accusant l'agneau, le loup le reconnaît comme possesseur du *logos*. Mais il lui assigne en même temps une place hiérarchiquement inférieure, que l'agneau reconnaît et depuis laquelle il répond. Car les deux personnages se répondent. Le loup entend ce que dit l'agneau et enchaîne ses répliques aux siennes :

Je ne puis troubler sa boisson.

Tu la troubles, reprit cette bête cruelle, (v. 17-18)

Reprit l'Agneau ; je tette encor ma mère

¹ *Ibid.*, p. 14.

² *Ibid.*, p. 12.

³ « Là où la philosophie rencontre en même temps la politique et la poésie », comme l'écrit Jacques Rancière. *Ibid.*, p. 14.

Si ce n'est toi, c'est donc ton frère. (v. 21-22)

Je n'en ai point. C'est donc quelqu'un des tiens : (v. 23)

Le loup ne fait pas comme si l'agneau n'avait rien dit. Le pronom anaphorique « la » et la reprise du verbe « troubler », la structure corrélatrice « si...donc » exprimant la conséquence, et l'anaphore de « c'est donc », montrent qu'il entend l'agneau. Mais on peut aussi dire que le loup n'entend pas. Après que l'agneau a longuement démontré – huit vers en tout – qu'il était logiquement impossible qu'il trouble l'eau du loup, car il boit en aval par rapport à lui, le loup réaffirme sa première accusation sans en changer les termes, en seulement trois mots : « Tu la troubles ». Par une simple juxtaposition, il substitue ensuite un motif d'accusation à un autre : « Et je sais que de moi tu médis l'an passé » (v. 19). Il change ensuite deux fois d'accusé (« ton frère », « quelqu'un des tiens »). Quelles que soient les réponses de l'agneau, le loup n'est jamais ébranlé dans sa position d'accusateur et dans l'accusation qu'il porte contre l'agneau. La parole de l'agneau n'est pas « comptée » comme celle du loup : plus les répliques du premier sont longues, moins le second entre en matière. Le volume de parole finit d'ailleurs par s'inverser, à l'avantage du loup.

Pour autant, peu d'éléments dans la fable suggèrent une différence de *qualité* de parole entre les deux personnages. Les verbes utilisés pour désigner leurs prises de parole se caractérisent par leur neutralité : « dire » (v. 8), « répondre » (v. 10) et « reprendre » (v. 18 et 21). Tout au plus la « rage » perce-t-elle dans la parole du loup, comme le montrent les précautions prises par l'agneau (« Ne se mette pas en colère », v. 11). Cette « rage » est le seul indice explicite dans la fable d'une émotion qui troublerait la stricte rationalité du discours. Pourtant, ce que fait apparaître la théorie de Jacques Rancière, c'est que le cas de l'agneau n'est pas défendable avec les moyens dont il dispose : pas « argumentable », précisément, par l'argumentation dont il se sert.

Le modèle de la mésestante fait alors naître une question : y a-t-il, dans « Le Loup et l'Agneau », quelque chose comme une plainte de l'agneau, qui ne relèverait pas tout entière du *logos* judiciaire, de la justification, et, si oui, comment et où l'identifier dans la fable ? Nous reviendrons sur cette question au moment de proposer des procédures propres à la mise au jour d'un tel geste critique.

La mésentente permet de décrire efficacement la contradiction au cœur de « L'Homme et la Couleuvre » : les plaintes des « petits » ont été entendues – l'homme est « convaincu » – et pourtant la couleuvre est mise à mort.

Nous avons distingué deux moments dans l'accusation portée par l'homme contre la couleuvre. Une première fois, l'homme accuse la couleuvre et se justifie de l'acte qu'il s'apprête à commettre, en prenant à témoin l'univers (v. 2-3). Il s'adresse ensuite directement à elle pour la « payer de raison » : c'est alors qu'il la reconnaît comme un être doté du même *logos* que lui et qu'il programme une réponse de sa part. La réponse de la couleuvre paraît blesser l'amour-propre de l'homme :

[...] Ces paroles

Firent arrêter l'autre ; il recula d'un pas. (v. 26-27)

Mais on peut également attribuer sa surprise au fait même que la couleuvre lui réponde, et lui réponde dans les mêmes termes que lui, c'est-à-dire en retournant l'accusation contre lui.

Le modèle de la mésentente renouvelle l'étonnement face aux animaux des *Fables* qui se mettent à parler. Il permet de nuancer la possession d'un même *logos* par tous les êtres parlants, en attirant l'attention sur la description des prises de parole animales par le fabuliste. Ainsi, la prise de parole de la couleuvre quand elle répond à l'homme est décrite comme difficile : « Le Serpent en sa langue / Reprit du mieux qu'il put » (v. 14-15). Comme le souligne Hélène Merlin-Kajman, c'est l'interpellation même de l'homme qui fait naître le *logos* de la couleuvre :

Ici, contrairement aux fables où personnification et prosopopée sont données ensemble sans que le lecteur s'interroge sur une vraisemblance purement générique (du moins peut-on le croire), la prise de parole, réponse à l'apostrophe humaine, est soulignée comme telle, dans la difficulté de son engendrement par un corps animal. Et l'on ne peut pas ne pas songer à Ésope qui reçoit le don de parole après avoir été *injustement accusé* d'avoir mangé des figues du maître : c'est quand il doit se défendre, en somme, que lui aussi se trouve soudain doué de parole¹.

La parole de la couleuvre naît de l'accusation injuste de l'homme contre elle, aussi y répond-elle en se servant de ce *logos* judiciaire. Mais la description de sa prise de parole par le fabuliste

¹ Hélène Merlin-Kajman, « C'est proprement un charme... », dans *La Personnification du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, Mireille Demaules (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 291.

n'a pas seulement pour effet de souligner cet accès au *logos* : elle rappelle aussi que la langue de la couleuvre doit, jusqu'à la fin de la fable, être entendue *à la fois* comme langue de l'homme *et* comme langue animale, et ne s'assimile jamais entièrement à la langue de l'homme.

C'est aussi l'homme qui prend la décision de faire appel à des arbitres non-humains. Il considère donc que la vache, le bœuf et l'arbre sont aptes à trancher la dispute. Mais après les avoir entendus, il disqualifie leurs plaintes en mettant en cause leur capacité à parler et à dire le vrai. Ainsi de son jugement sur le discours de la vache :

[...] Faut-il croire ce qu'elle dit ?
C'est une radoteuse, elle a perdu l'esprit. (v. 48-49)

La vache s'est elle-même décrite comme « vieille » (« Enfin me voilà vieille », v. 42). L'homme la dit donc frappée de sénilité et fait d'elle le sujet déraisonnable (« elle a perdu l'esprit ») d'une parole qui ne progresse pas et qui témoigne d'une inaptitude à juger (« radoteuse ») : plutôt que de répondre aux arguments de la vache, l'homme l'exclut de la pleine possession du *logos*. Il invalide ensuite le discours du bœuf en le jugeant depuis des critères strictement rhétoriques :

[...] L'Homme dit : Faisons taire
Cet ennuyeux déclamateur ;
Il cherche de grands mots, et vient ici se faire,
Au lieu d'arbitre, accusateur. (v. 63-66)

Le discours du bœuf *ennuie* l'homme : c'est dire qu'il le juge comme un discours destiné à lui plaire ou tout du moins à le divertir. L'échec qu'il décrit est un échec rhétorique : en déclamant, c'est-à-dire en paraissant réciter un discours, et en donnant trop à voir l'artifice de son discours (« Il cherche de grands mots »), le bœuf a manqué ses effets. Ce sont ces effets que l'homme juge, manière d'indiquer que le bœuf ne viserait rien d'autre que de tels effets et d'évacuer le référent de son discours, c'est-à-dire les preuves de l'ingratitude de l'homme : il y a, pour reprendre les termes de Jacques Rancière, « absence d'un objet commun entre un X et un Y¹ ». Le bœuf, enfin, se trompe de rôle (« Au lieu d'arbitre, accusateur »), sur une scène entièrement accaparée par l'homme, qui en est à la fois l'acteur principal et le dramaturge. L'homme est

¹ Jacques Rancière, *La Méésentente*, *op. cit.*, p. 14.

celui qui décide ce qu'il faut « croire » ou non et qui fixe les critères de cette croyance (« Faut-il croire ce qu'elle dit ? »). Il fait sortir de la scène – judiciaire – les témoins qui l'embarrassent, pour en faire entendre d'autres : ainsi de l'arbre, qui succède au bœuf.

C'est peu de dire, enfin, que les accusations des animaux et de l'arbre ne sont pas « comptées » par l'homme au même titre que sa propre accusation. En quoi, d'après Jacques Rancière, le conflit devient politique :

Il y a de la politique parce que le *logos* n'est jamais simplement la parole, parce qu'il est toujours indissolublement le *compte* qui est fait de cette parole¹.

Les plaintes de la couleuvre et des différents arbitres occupent la majeure partie de la fable – environ quarante-sept vers sur quatre-vingt-dix – et, cependant, elles ne sont pas prises en compte dans la décision finale de l'homme, si tant est que l'on puisse parler de décision : jamais l'homme, en effet, ne se place dans la perspective d'une délibération quant à sa décision de tuer la couleuvre, prise dès les premiers vers de la fable.

La fable du « Paysan du Danube », enfin, pourrait se lire comme la sortie réussie d'une situation de mésentente. L'apparence du paysan et sa qualité de barbare ont pu d'abord faire « juger » aux Romains qu'il n'était pas doté du même *logos* qu'eux. Mais le paysan se met à discourir, et à discourir dans la langue la plus romaine qui soit : la rhétorique. En entendant sa « harangue » (v. 22), les Romains sont donc favorablement étonnés de l'entendre parler comme un homme, et même comme un excellent orateur : le beau discours est d'autant plus admirable qu'il vient d'un être que son apparence rejetait du côté de la *phônè*.

Pour Jacques Rancière, la tâche politique des « sans-part » est de « faire entendre comme discours ce qui n'était entendu que comme bruit² », de sortir leur plainte de sa relégation dans la *phônè*, de forcer les dominants à la reconnaître comme *logos*. L'enjeu est démocratique. Dans leur article, Sophie Houdard et Hélène Merlin lisent ainsi les plaintes de la couleuvre, de la vache, du bœuf et de l'arbre comme la constitution d'une « opinion publique » qui « se dote d'un espace propre, d'un régime de discours : d'une *identité* »³. Cette « opinion publique » échouerait à rendre justice aux personnages de la fable, mais elle dévoilerait au lecteur l'injustice du pouvoir. Ainsi, la tâche politique qui découle de la mésentente serait réussie dans « Le Paysan du Danube ». Dans les autres fables, les plus faibles ne seraient pas parvenus à se

¹ *Ibid.*, p. 44.

² *Ibid.*, p. 53.

³ Sophie Houdard et Hélène Merlin, « Quand la force est sujette à dispute », art. cit., p. 56-57.

faire entendre, et partant leur échec révélerait au lecteur le déni d'écoute qui caractérise les puissants.

Mais l'injustice, dans ces fables, vient-elle vraiment de ce que le *logos* des plus faibles n'est pas reçu comme du *logos* par les plus forts, ou qu'ils sont jugés déraisonnables ? L'intégralité de la « plainte » du paysan a si bien été reçue comme un discours que les Romains entendent en faire un « modèle » pour les « parleurs à venir » (v. 92). Les accusations de la couleuvre, de la vache, du bœuf et de l'arbre ont « convaincu » l'homme : le *logos* a atteint son but, sans que la couleuvre soit épargnée pour autant. L'argumentation employée par l'agneau semble être, à certains égards, la cause même de son échec à défendre son cas. En outre, le modèle de la mésestente ne permet pas de rendre compte de l'injustice subie par l'âne des « Animaux malades de la peste » : il attire bien plutôt l'attention sur le fait que ce qui s'y passe paraît être l'exact opposé d'une situation de mésestente. En effet, l'âne, au lieu d'être « entendu sans être entendu », est trop bien entendu : tout ce qu'il dit est retenu contre lui et sa parole compte plus que celles de tous ceux qui se sont confessés avant lui. Un peu paradoxalement, en passant par le modèle de la mésestente conduit donc à envisager l'hypothèse selon laquelle le déni d'écoute, dans ces quatre fables, consiste en un *excès* d'écoute du *logos*, au mépris de ce qui n'appartient pas strictement à une rhétorique.

Ainsi, s'il y a un déni ou un défaut d'écoute, *c'est peut-être de la phônè elle-même*, comprise comme ce qui ne relève pas ou pas entièrement du discours de la justification et de la preuve. Le problème viendrait précisément de ce que les plus faibles répondent en se servant du *logos*, qui est toujours ici d'abord langage hégémonique des plus forts : l'agneau répond à la plainte du loup, la couleuvre répond à l'interpellation du *logos* de l'homme, le paysan s'adresse à Rome dans le langage de Rome et l'âne suit le modèle d'auto-accusation initié par le lion.

À partir de ces quelques observations, on pourrait ainsi faire l'hypothèse que la tâche politique des plus faibles, dans les *Fables*, serait paradoxalement de faire entendre ce qui de leurs plaintes, appartient à la *phônè*. Mais alors, le lieu de cette politique ne serait pas seulement les discours des personnages, mais la fable tout entière.

La Fontaine « classificateur de preuves »

On trouve en Taine un commentateur jadis attentif à cette dimension des *Fables*. Quand il commente « L'Homme et la Couleuvre », il paraît d'abord plaider lui-même la cause des animaux et de l'arbre face à l'homme :

Nul ne trouve un seul instant l'affaire obscure ou douteuse. Si la raison a jamais raison contre la force, ce doit être aujourd'hui. – C'est peu cependant. Quand les juges ne seraient pas juges, quand ils décideraient sans autorité et en simples particuliers, quand leur arrêt ne serait qu'un plaidoyer, l'homme tomberait abattu sous les coups tout-puissants de leurs raisons. Car ce sont des faits qu'ils allèguent, des faits dont ils sont témoins, qu'ils ont soufferts, dont leur corps porte les preuves, que tout le monde sait, que l'homme ne peut nier, qu'ils souffrent maintenant encore, qu'en ce moment même on touche de la main et des yeux¹.

Ce qui frappe d'abord c'est l'éloquence du texte de Taine lui-même. Celui-ci paraît rejouer la scène du procès contre l'homme pour prouver son incontestable défaite face aux « raisons » alléguées par les autres personnages de la fable. Pour en montrer la puissance, il commence par enlever aux « juges » toute l'autorité qui pourrait être attribuée à leur statut de juge (« Quand les juges ne seraient pas juges »). Il traduit ensuite les moyens de la raison dans les termes de ceux de la force : les raisons abattent comme des « coups ». C'est qu'elles se caractérisent par la positivité de « faits » (« ce sont des faits qu'ils allèguent ») : le discours de la raison est un discours positif et un discours de la preuve. Les arbitres, enfin, ne sont pas seulement « juges » mais « témoins » des faits qu'ils allèguent, victimes (« qu'ils ont soufferts »), et preuves vivantes des crimes dont ils accusent l'homme (« dont leur corps porte les preuves »). Pour achever de rendre la victoire de la raison indéniable, Taine fait disparaître la partie adverse : « tout le monde sait » et « l'homme ne peut nier », il n'y a donc plus personne à convaincre. La scène judiciaire devient, enfin, une scène de flagrant délit, dans une hypotypose qui fait voir au lecteur que le crime a toujours encore lieu : « qu'en ce moment même on touche de la main et des yeux ».

Le commentaire de Taine met en œuvre, en somme, la même éloquence judiciaire que celle qu'il prête aux personnages de la fable, pour venir en redoubler les effets. Mais il s'écarte pourtant ensuite de la scène judiciaire et de son *logos* :

¹ Taine, *La Fontaine et ses Fables*, *op. cit.*, p. 276-277.

Dès lors, suivant le mot antique, « le juste est devenu injuste, » et la fable s'arrête. Quatre dialogues successifs l'ont conduite par une série liée de preuves croissantes vers la maxime unique qu'elle devait démontrer. Les grandes œuvres poétiques sont comme les grandes œuvres naturelles : elles renferment un raisonnement intérieur dont elles n'ont pas conscience, et sont un syllogisme en action.

Tous ces mots sont faux cependant ; ou du moins ils ont une apparence fautive ; ils ont l'air de dire que La Fontaine est un classificateur de preuves. Au fond, et en somme, ce qui l'a frappé, c'est une idée, ou plutôt un sentiment de l'injustice ; de ce sentiment a découlé toute sa fable ; c'est ce sentiment qui a retranché le maladroit début du conteur indien ; c'est ce sentiment qui a choisi les personnages, approprié les discours, relié les détails, soutenu le ton, apporté les preuves, l'ordre, la colère et l'éloquence ; c'est ce sentiment qui a mis dans la fable l'unité avec l'art¹.

Ces paragraphes succèdent à une citation du discours de l'arbre, dernier des discours des « petits » face à l'homme. Taine ne retient ici de la fable que le litige entre l'homme et la couleuvre et le procès auquel il donne lieu, c'est-à-dire les « [q]uatre dialogues successifs » qui font entendre les voix de l'homme, de la couleuvre, de la vache, du bœuf et de l'arbre. La scène de la fable devient tribunal judiciaire. Sa morale se déduit d'une démonstration rigoureuse étayée par des « preuves » et se résume en une « maxime unique » que Taine substitue à la morale donnée à la fin de la fable de La Fontaine : « le juste est devenu injuste ». Cette morale critique s'identifie à la sentence de culpabilité contre l'homme : toutes deux apparaissent comme la conclusion d'un même discours judiciaire.

Dans la suite de son commentaire, Taine revient pourtant sur la description qu'il vient de donner de la fable. Le paragraphe suivant s'ouvre, en effet, sur une épanorthose destinée à frapper le lecteur convaincu par la démonstration qu'il vient de lire (« Tous ces mots sont faux cependant »). Le commentaire du commentaire se donne comme plus nuancé, plus hésitant que ce qui précède (« ou du moins », « ils ont l'air de »). C'est que Taine n'entend pas réfuter tout ce qu'il vient d'affirmer. Il ne revient pas sur la morale qu'il a donnée à « L'Homme et la Couleuvre », mais aussi au « Loup et l'Agneau »², qui prend bien en charge une injustice. Ce sur quoi porte son autocorrection, c'est sur la scène de l'écriture de la fable elle-même, et sur le rôle qu'y tient le fabuliste.

¹ *Ibid.*, p. 279.

² D'après la citation donnée dans le chapitre précédent : « Supposons que notre poète, ayant relu sa fable du loup et de l'agneau, ne l'ait pas trouvée assez forte et cherche un autre exemple afin de mieux prouver que "La raison du plus fort est toujours la meilleure." Pour cela, il faut que le personnage tyrannique soit vingt fois réfuté, et n'en soit pas moins tyrannique. » *Ibid.*, p. 275.

Afin de donner une description plus juste de la fable, il importe en effet à Taine d'affirmer que La Fontaine n'est pas un « classificateur de preuves », c'est-à-dire de renoncer à la métaphore de l'œuvre poétique comme tribunal devant lequel le poète, en procureur général, ferait comparaître preuves et témoins. Le « classificateur de preuves », c'est aussi le *logos*, la raison elle-même. Or, Taine lui oppose un *sentiment*, et, plus précisément, « un sentiment de l'injustice », il fait de ce sentiment l'origine de la fable chez le fabuliste, et, bientôt, syntaxiquement, l'auteur de la fable lui-même : « c'est ce sentiment qui a retranché le maladroit début du conteur indien ; c'est ce sentiment qui a choisi les personnages [...] ». Le « sentiment » devient principe créateur et ordonnateur de la fable. Il a même « apporté les preuves » que Taine semblait venir d'écarter : il y a donc bien des preuves, qui sont des preuves d'injustice ; mais, en étant portées par un « sentiment d'injustice » et non plus présentées par un « classificateur de preuves », elles ont changé de nature¹.

Prendre au sérieux le rôle du « sentiment » tel que le définit Taine nous permettra de préciser, dans les pages qui suivent, comment les fables de ce chapitre quittent la scène judiciaire sans délaisser l'injustice, c'est-à-dire comment cette injustice se signale dans les textes et quelles modalités proprement littéraires la prennent en charge.

13.2 – Le différend : plaignants et victimes

Dans les étapes précédentes de cette réflexion, nous avons convoqué la théorie du différend de Lyotard pour identifier une hétérogénéité des langages de la plainte et de la consolation, ainsi que d'une certaine définition de la rhétorique et d'une certaine définition de la poésie, quand elles sont définies l'une contre l'autre ; c'est-à-dire également dans leur problématique proximité.

Le cas est ici très différent de celui de « Philomèle et Progné »². D'une part, les quatre fables de ce présent chapitre en appellent plus évidemment à la théorie du différend, parce qu'elles mettent en scène des procès et se situent donc d'emblée sur le terrain d'un affrontement de discours, et de discours du droit. De l'autre, dans ces fables, l'identification des victimes et de leurs plaintes se complique. Philomèle chante sa plainte : elle est l'une des allégories mêmes de la plainte poétique, et la victime d'un crime atroce ; ses répliques, dans la fable, sont

¹ Dans *Philosophies de la Fable*, Jean-Charles Darmon a rappelé l'importance de la « question du syllogisme » dans la distinction établie par Taine entre « fable philosophique » et « fable poétique », les *Fables* relevant de cette dernière catégorie. La fable établirait donc l'injustice par un discours et sur une scène qui ne seraient plus, ou plus tout à fait, ceux de la preuve de type judiciaire. *Op. cit.*, p. 254.

² Voir : partie III, chapitre 9 de ce travail.

traversées par les indices textuels d'une émotion, d'un trouble dans le discours (« ah ! », « hélas ! »). Dans les « grands procès » des *Fables*, au contraire, ceux qui portent plainte se dissocient de ceux que le lecteur identifie comme victimes. Les plaignants, en effet, sont souvent les plus forts : c'est même de l'interpellation créée par leur plainte que naît la situation de différend. On n'identifie pas immédiatement, enfin, voire pas du tout, de trouble dans le *logos* des personnages. Convoquer le différend pour lire ces fables permet donc précisément d'établir comment certains personnages y *deviennent* des victimes, au sens de Lyotard, parce qu'ils ne peuvent faire entendre leurs plaintes.

La convocation de la théorie du différend pour lire ces fables nécessite plusieurs rappels importants. Comme l'écrit Gérard Sfez, la pensée du différend relève d'une « critique du droit et de la plainte, c'est-à-dire d'une pensée qui apprécie les possibilités et les limites du discours du droit¹ ». Sa scène est donc judiciaire, mais elle est aussi, à certains égards, une scène métaphorique, au sens où Lyotard « fait un usage dérivé du lexique moral – des termes de témoin, de dette et de plainte – pour nommer un différend qui n'est plus ni politique, ni moral² ». Pour autant, il est bien question d'une « justice qui n'est pas rendue³ » : la théorie du différend permet donc de quitter la scène judiciaire tout en conservant une exigence de justice.

Avant d'en faire usage comme d'un outil théorique de lecture de ces fables, il faut encore préciser que le différend est une hyperbole, une « exagération calculée et méthodologique⁴ » : c'est en se rappelant qu'il s'agit d'une hyperbole que l'on peut parler, dans les *Fables* et dans tout autre texte littéraire – mais aussi hors de la littérature – de deux langages radicalement hétérogènes. Enfin, le différend reçoit trois définitions de Lyotard qui « ne vont pas nécessairement ensemble⁵ ». Nous les avons données dans les parties précédentes, et commencerons ici par en rappeler la troisième et dernière. Cette définition, en effet, en proposant une issue au différend, dit en même temps la manière dont il se signale :

22. Le différend est l'état instable ou l'instant du langage où quelque chose qui doit pouvoir être mis en phrases ne peut pas l'être encore. Cet état comporte le silence qui est une phrase négative, mais il en appelle aussi à des phrases possibles en principe. Ce que l'on nomme ordinairement le sentiment signale cet état : « On ne trouve pas ses mots », etc. Il faut beaucoup chercher pour trouver les nouvelles règles de formation et d'enchaînement de

¹ Gérard Sfez, *La Partie civile*, *op. cit.*, p. 9.

² *Ibid.*, p. 110.

³ *Ibid.*, p. 25.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 25.

phrases capables d'exprimer le différend que trahit le sentiment si l'on ne veut pas que ce différend soit aussitôt étouffé en litige, et que l'alerte donnée par le sentiment ait été inutile¹.

C'est « le sentiment », compris dans son sens ordinaire, qui « signale » le différend. La seconde partie de cette définition suggère que ce sentiment ne se contente pas de « donner l'alerte » : il *oblige* celui qui l'éprouve, qui doit trouver un moyen de l'« exprimer » sans le traduire en « litige », c'est-à-dire sans reconduire le tort.

Notre réflexion se situera donc sur deux plans. Il s'agira, d'abord, de dire comment ces fables « expriment » un différend, par quelles « nouvelles règles de formation et d'enchaînement de phrases » par rapport au langage du tribunal, par exemple ; puis de chercher un langage et une scène critiques susceptibles de ne pas clore ce différend en le traduisant dans l'hégémonie d'un *logos* qui ne souffrirait pas le désaccord.

Convoquer le différend pour « récuser le tribunal² »

Dans son article « Contentieux et différends. Stratégies littéraires pour donner voix aux sans-voix », paru dans la *Revue Droit & Littérature* en 2018, François Ost convoque la première définition que Lyotard donne du différend, comme conflit entre des langages ou des légitimités incommensurables l'un à l'autre, pour repérer cette situation au sein d'une série de textes littéraires. Il ne s'agit cependant pas seulement de reconnaître des différends :

À l'aide de nombreux exemples littéraires, je voudrais réaliser une typologie des diverses modulations des voix des victimes qui s'expriment à l'occasion des différends. Une grande attention sera portée à ces variations, depuis le silence jusqu'au cri, en passant par la divagation, l'oratorio, la pétition ou la sublimation littéraire³.

La typologie qu'entreprend de faire François Ost s'apparente à une typologie des plaintes. Il privilégie, en effet, les « voix » des victimes plutôt que leur « discours » ou leur « langage », et les exemples qu'il donne de « modulations » ou de « variations » de ces voix parcourent tout le spectre de la plainte, de ses manifestations infra-linguistiques (« silence », « cri ») au lyrisme, en passant par la « divagation », qui peut être considérée comme « l'autre » du *logos*. Cette typologie s'applique donc particulièrement bien à la description des plaintes de notre corpus.

¹ Jean-François Lyotard, *Le Différend*, *op. cit.*, p. 29.

² François Ost, « Contentieux et différends. Stratégies littéraires pour donner voix aux sans-voix », *Revue Droit & Littérature*, n°2, 2018.

³ *Ibid.*, p. 225.

La manière dont François Ost décrit sa démarche appelle cependant une remarque qui concerne l'identification des « victimes » d'un différend. Il précise que celles-ci ne se confondent pas toujours avec les personnages qui portent plainte :

Je note que la victime peut être aussi bien le plaignant qui s'adresse en vain à la justice ou en appelle en vain d'une décision qui lui fait tort, que le particulier arbitrairement « traduit » en justice (mais dans une langue qui lui reste étrangère)¹.

Cette précision attire surtout l'attention sur le fait que, dans sa démonstration, François Ost identifie le différend à la figure de la victime, ce qui correspond moins à la définition du différend sur laquelle il s'appuie explicitement que sur la deuxième définition que Lyotard en donne, comme « cas où le plaignant est dépouillé des moyens d'argumenter et devient de ce fait une victime² ». En outre, pour Lyotard, plaignant et victime peuvent être la même personne dans un sens tout à fait inhabituel : une part de la plainte du plaignant est traitée par le tribunal, tandis qu'une autre part ne peut pas l'être et constitue un « reste » intraitable de la plainte.

En faisant l'application de la typologie établie par François Ost à la description des « grands procès » des *Fables*, nous garderons donc à l'esprit le fait que l'identification entre le différend et la figure de la victime qu'il présuppose, en s'apparentant à la description d'une « simple » situation d'oppression ou de domination, laisse peut-être de côté la manière dont on *devient* une victime au sens du différend : chez Lyotard, ce statut peut coïncider chez la même partie avec celui de plaignant, sans se confondre avec lui.

La première « modulation » de la voix des victimes d'un différend décrite par François Ost est « le silence de la victime incapable de se défendre ou d'en appeler au juge – à distinguer de divers silences volontaires³ ». Elle concerne « ceux qui n'ont pas “voix au chapitre”, ceux auxquels la justice refuse ou coupe la parole⁴ » : les « sans-voix » présents dans le titre de l'article. Cette situation correspond assez bien à celle de Philomèle dans « Philomèle et Progné », dont la langue est coupée, qui chante, parle-chante ou chante-parle, qui bégaie et se caractérise aussi, dans la fable, par ses silences. Dans les quatre fables de ce chapitre, en revanche, l'énigme tiendrait plutôt dans le fait que les forts brisent le silence et invitent ceux qu'ils s'apprêtent à tuer à plaider leur cause. L'agneau répond au loup, la couleuvre répond à

¹ *Ibid.*, p. 226.

² Jean-François Lyotard, *Le Différend*, *op. cit.*, p. 24.

³ François Ost, « Contentieux et différends », *art. cit.*, p. 225.

⁴ *Ibid.*, p. 229.

l'homme et le paysan est seul à parler. Seul l'âne n'a pas droit à la parole après le « cri de haro » lancé contre lui, mais il ne s'est pas caractérisé par son silence jusque-là : il en aurait plutôt trop dit, de même que la couleuvre et les « arbitres » convoqués par l'homme, dont la morale juge qu'ils ont été « sot[s] » de « desserrer les dents ».

On reconnaît dans le deuxième cas décrit par François Ost une situation proche de celle de la mésestimation : « la parole disqualifiée de la victime : son langage est jugé barbare, animal, “possédé” par une puissance surnaturelle, signe d'un dérangement mental¹ ». Les « pouvoirs² » jettent le discrédit sur la parole des victimes en l'excluant de l'ordre du *logos*, de sorte que ceux qui parlent ne sont pas entendus. Ainsi, l'homme de « L'Homme et la Couleuvre » qualifie d'emblée les « raisons » de la couleuvre de « frivoles » (v. 28). Surtout, il disqualifie les discours de la vache et du bœuf en affirmant que la première a « perdu l'esprit » et en jugeant que l'éloquence du second est malhabile. Cependant, cette fable est la seule du corpus de ce chapitre à mettre en scène un homme qui parle avec des animaux, et rien n'indique qu'il perçoit leur langage comme langage animal. En outre, le seul « vrai » barbare des *Fables*, le paysan du Danube, se distingue aux yeux des Romains précisément parce qu'il ne parle *pas* à la manière d'un barbare.

Pour François Ost, le risque que fait peser la disqualification de la parole des victimes par « les pouvoirs » est de « transformer la plainte en justice, en plainte tout court – ou plutôt en plainte interminable du justiciable éconduit ou du procédurier impénitent³ ». On reconnaît la dégradation décrite par Ève-Marie Halba, du « plaignant » au « plaignif ». Face à ce risque, François Ost évoque les stratégies des plaignants pour rendre leurs plaintes recevables, décrites par Luc Boltanski dans *L'Amour et la Justice comme compétences*. Il s'agit notamment d'employer des « formules juridiques » et des « style et écriture destinés à impressionner »⁴. Quoique l'objet du sociologue soit très éloigné des *Fables*, sa description de ces stratégies éclaire remarquablement l'impression qui se dégage des premières répliques de l'agneau du « Loup et l'Agneau ». Le discours de l'agneau n'est pas seulement une démonstration logique : il se dote de tous les signes qui rendent *visibles* le fait même que son discours est une démonstration et qu'il en respecte les règles. Ainsi du vers « Et que par conséquent, en aucune façon » (v. 16), dans lequel conjonction de coordination, conjonction de subordination, locution conjonctive et conjonction adverbiale occupent un alexandrin entier, soulignant la logique de

¹ *Ibid.*, p. 225.

² *Ibid.*, p. 231.

³ *Ibid.*, p. 233.

⁴ *Ibidem*.

la conclusion qui va suivre. On retrouve ainsi le paradoxe d'une parole formellement très recevable et qui échoue pourtant à servir la cause de celui qui l'emploie.

Le troisième cas décrit par François Ost est celui de « la parole rebelle de la victime dénonçant le différend¹ ». Il est ici question d'une « victime » qui « se réclame d'une autre justice² » que celle du tribunal devant lequel elle comparaît, en faisant usage d'une parole qui rompt avec le langage de ce tribunal : « la parole des grands rebelles n'est pas celle qu'attend le tribunal³ ». Les scènes de *parrésia* que nous avons identifiées ont quelque affinité avec une telle description. La couleuvre dit à l'homme qu'elle ne reconnaît pas la justice dont il se réclame, ou plutôt que cette justice n'est que le nom que l'homme donne à « [s]on utilité, [s]on plaisir, [s]on caprice » (v. 21). Le paysan du Danube en appelle moins à la justice des Romains, dont il décrit la corruption, qu'à la justice divine. Cependant, dénoncer l'injustice n'est pas équivalent à « dénonc[er] le différend ». En outre, on a surtout souligné jusque-là le fait que les « victimes », dans notre corpus, paraissaient *maîtriser pleinement* le langage de leurs accusateurs : l'agneau et l'âne n'ont apparemment nul besoin de subir de contrainte explicite pour parler le langage des forts. Par conséquent, s'il y a contrainte, nous devons précisément établir ici de quel type de contrainte il s'agit.

Le dernier cas décrit par François Ost se détourne de la figure des victimes pour se tourner vers « [l]es porte-paroles [*sic.*] des sans-voix », qui prennent « “fait et cause” pour les victimes des différends »⁴. L'analyse quitte donc le niveau des personnages des œuvres et se concentre sur la figure de l'« homme de lettres⁵ », faisant de la scène littéraire elle-même une scène judiciaire :

Lorsque tout aura été essayé en vain, que toutes les voies de recours auront été épuisées, comme disent les juristes, reste à porter l'affaire devant une juridiction supérieure d'un autre ordre, le tribunal des lecteurs⁶ [...].

La métaphore d'un tribunal de la littérature nous est désormais familière. L'œuvre littéraire, ici, présente un *cas* dont les lecteurs sont, en dernier ressort, les juges. Cependant, les exemples donnés par François Ost pour illustrer ce type de cas ne sont pas strictement métaphoriques : il

¹ *Ibid.*, p. 225.

² *Ibid.*, p. 226.

³ *Ibid.*, p. 235.

⁴ *Ibid.*, p. 238.

⁵ *Ibid.*, p. 241.

⁶ *Ibidem.*

s'agit, par exemple, d'un justiciable qui « rejoue son procès¹ » dans un roman, ou d'un écrivain qui s'empare d'une affaire réelle pour en faire une fiction. On n'est pas loin d'une lecture référentielle qui verrait se rejouer dans les *Fables* le procès de Fouquet ou chercherait à identifier les cibles contemporaines de la critique de la justice par La Fontaine dans ses *Fables*.

Les situations repérées par François Ost sont bien des situations de différend, et non de « simples » injustices : un langage, qu'il identifie au langage « des pouvoirs », fait tort à un autre langage, qu'il identifie au langage des « victimes ». Toutefois, l'application de sa typologie des « modulations des voix des victimes » aux « grands procès » des *Fables* a permis de soulever deux problèmes majeurs. L'identification entre victime et différend que François Ost présuppose tend à confondre la situation de différend avec un abus de pouvoir. Pour lui, en effet, le tort qui résulte du différend est incarné par « un pouvoir auquel la justice prête sa voix² ». Or, si la théorie du différend est bien, pour une part, une théorie de la domination³, elle ne saurait s'y réduire. Cette théorie invite plutôt à ne pas identifier trop vite les sujets à l'origine de stratégies de discours qui conduisent à faire de certains personnages des victimes – ou des plaignants *et* des victimes à la fois.

En outre, les « [s]tratégies littéraires pour donner voix aux sans-voix » annoncées dans le titre de l'article sont parfois difficiles à situer dans les exemples qui sont donnés. Le silence involontaire de la victime, premier des cas décrits par François Ost, *signale* un différend, mais il n'est pas une stratégie pour en sortir, à moins qu'il s'agisse de dire que l'œuvre littéraire elle-même, en donnant à lire ce silence, résume à elle seule cette « stratégie ». La « parole rebelle de la victime » vise, quant à elle, à dénoncer le différend. Les trois premiers cas, enfin, décrivent des « stratégies » de personnages, tandis que le dernier décrit une « stratégie » de l'auteur dans son œuvre. Par conséquent, on peut se demander si « jou[er] le procès devant le lectorat⁴ », comme François Ost décrit que le font les œuvres littéraires qu'il prend pour objet de sa réflexion, constitue bel et bien la manière dont elles prennent en charge le type d'injustice que Lyotard désigne par le nom de « différend » et, si tel est le cas, en quoi les stratégies mises en place peuvent alors être qualifiées de « littéraires ». Il convient de confronter chacun de ces deux problèmes au cas des *Fables*, pour tâcher d'y déceler des résolutions éventuelles.

¹ *Ibidem*.

² *Ibid.*, p. 225.

³ Dans *La Partie civile*, Gérald Sfez rappelle que le cas de la domination est le premier des « deux types de violation [qui] constituent les pôles essentiels de la pensée de Lyotard et représentent les modes fondamentaux du tort », *op. cit.*, p. 39.

⁴ François Ost, « Contentieux et différends », *op. cit.*, p. 229.

Le mot « victime » n'apparaît pas dans les *Fables*. Au XVII^e siècle, il désigne d'abord une créature offerte en sacrifice à une divinité, avant de désigner, dans son sens figuré, une « personne qui souffre injustement¹ ». C'est d'après ce second sens que l'on qualifierait aujourd'hui de « victimes » l'agneau, l'âne et la couleuvre. Mais seul l'âne peut également illustrer le premier sens, puisqu'il est « sacrifi[é] aux traits du céleste courroux » ou « dévoué », ce qui signifie la même chose. Dans les pages qui suivent, nous analyserons comment, dans les « grands procès » des *Fables*, le rapport de domination se spécifie en situation de différend, c'est-à-dire comment certains personnages deviennent les victimes d'un différend.

« Comment enchaîner » ?

La définition du différend comme conflit entre deux langages impossible à juger dans l'un ou l'autre langage sans commettre de tort à l'un ou à l'autre, voire aux deux, « faute d'une règle de jugement applicable aux deux argumentations² », n'est peut-être pas la plus pertinente pour décrire le différend dont témoignent les « grands procès » des *Fables*. Certes, les plus forts sont juges et parties : la « règle de jugement » est la leur et ils tranchent à la fin. Pourtant, ce que nous venons de mettre en valeur, c'est surtout que, dans au moins trois cas sur quatre, forts et faibles parlent bien le même langage, un langage judiciaire, et que, paradoxalement, même quand les plaintes de ces derniers sont entendues et reçues, le sort qui leur est réservé rend l'issue de la fable injuste.

Ici il faut distinguer entre la « simple » injustice subie par certains personnages et le « tort » qui fait d'eux les victimes d'un différend. La première est facile à démontrer et fait l'objet explicite des morales des « Animaux malades de la peste » et de « L'Homme et la Couleuvre », la première portant sur les « jugements de Cour », la seconde sur la tyrannie des grands. Le tort, quant à lui, se définit comme « un dommage accompagné de la perte des moyens de faire la preuve du dommage³ », d'après la deuxième définition que Lyotard donne du différend :

9. Il est d'une victime de ne pas pouvoir prouver qu'elle a subi un tort. Un plaignant est quelqu'un qui a subi un dommage et qui dispose des moyens de le prouver. Il devient une victime s'il perd ces moyens. Il les perd si par exemple l'auteur du dommage se trouve être

¹ *Dictionnaire de l'Académie*, édition de 1694.

² Jean-François Lyotard, *Le Différend*, *op. cit.*, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 18.

directement ou indirectement son juge. Celui-ci a l'autorité de rejeter son témoignage comme faux ou la capacité d'empêcher sa publication¹.

Cette définition correspond bien au paradoxe que nous venons de décrire : dans au moins trois de nos fables sur quatre, les moyens de prouver le tort qu'ils subissent ou ont subi sont ôtés aux plus faibles, et ce, précisément *au moyen du langage de la justification et de la preuve lui-même*, initié par les plaintes des plus forts. Pour mieux comprendre ce qui semble à première vue un paradoxe, ou un dévoiement pervers du droit et du langage, il convient d'entrer ici dans une distinction chère à Lyotard entre « régime de phrase » et « genre de discours ». La preuve du tort pourrait bien, ici, être avérée dans les uns et rater dans les autres, c'est-à-dire être présentée sans se voir assortie d'effets.

Le différend peut se décrire comme un problème d'« enchaînement », qui surgit à deux niveaux du langage : celui de la « phrase » et celui du « genre de discours ». Chez Lyotard, « phrase » ne signifie pas « mise en mots » : la phrase comporte le silence dans sa définition². Les phrases sont soumises à des « règles de formation et d'enchaînement » qui déterminent leur « régime »³, par exemple « raisonner, connaître, décrire, raconter, interroger, montrer, ordonner, etc.⁴ ». À un second niveau, les « genres de discours »⁵ imposent aux « phrases » des règles d'enchaînement destinées à atteindre un but : « savoir, enseigner, être juste, séduire, justifier, évaluer, émouvoir, contrôler...⁶ ». Les genres de discours sont des « stratégies » qui cherchent à « gagner⁷ » : en ce sens, tout langage argumente. Lyotard précise cependant que ce ne sont des stratégies « de personne »⁸ : défini par le genre du discours lui-même, le but est donc délié de l'intentionnalité d'un sujet. Il en résulte que le différend procède de la question suivante :

Question.

Une phrase « arrive ». Comment enchaîner sur elle⁹ ?

¹ *Ibid.*, p. 22-23.

² Le différend, donc, ne porte pas « sur les seuls mots », comme l'affirme Jacques Rancière dans *La Méésentente*, *op. cit.*, p. 14.

³ Jean-François Lyotard, *Le Différend*, *op. cit.*, p. 198.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁵ Que Lyotard nomme aussi, indifféremment, « idiome », « langage » ou « argumentation »,

⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁷ *Ibid.*, p. 199.

⁸ Lyotard précise que « [l]e conflit n'est pas entre des humains ou toutes autres entités, lesquels résultent plutôt des phrases », *ibid.*, p. 199.

⁹ *Ibid.*, p. 10.

Chaque phrase qui arrive se conquiert sur une autre phrase possible, appartenant à un autre « régime » de phrase : chacune est « mise en jeu dans un conflit entre genres de discours » et « chaque enchaînement [de phrases] est une sorte de "victoire" »¹ d'un genre de discours sur un autre. Par conséquent, chaque enchaînement de phrase fait un « tort aux régimes ou aux genres dont les phrases possibles restent inactualisées² » : d'après cette définition, il y a donc du différend entre chaque phrase.

À partir de ces quelques rappels, nous montrerons que l'agneau, l'âne et la couleuvre deviennent les victimes d'un différend dans le moment où ils enchaînent leurs discours aux discours des forts, et plus précisément à leurs *plaintes*. L'échec de la plainte du paysan du Danube, quant à lui, relève du cas d'une plainte rendue inaudible par la scène judiciaire elle-même, du fait de son assimilation au langage du « tribunal » auquel elle est adressée. Cette analyse, qui vise à établir comment certains personnages des « grands procès » des *Fables* deviennent les victimes d'un différend, sera menée au niveau du « procès » entre les personnages, c'est-à-dire au niveau de leurs discours.

Lire la fable de « L'Homme et la Couleuvre » comme un cas d'enchaînement de discours conduisant à un tort permet d'en éclairer l'injustice finale, en faisant apparaître la couleuvre, mais aussi les arbitres convoqués par l'homme, comme les victimes d'un différend.

Dans la théorie de Lyotard, une phrase se présente avec un « univers de phrase » constitué de quatre instances qui peuvent être ou n'être pas marquées dans la phrase : « le destinataire, le référent, le sens, le destinataire³ ». Dès sa première phrase, l'homme accuse la couleuvre au nom d'une vérité universelle qui interdit à tout autre discours de venir le contredire :

Ah ! méchante, dit-il, je m'en vais faire une œuvre

Agréable à tout l'univers. (v. 2-3)

La première phrase s'adresse à la couleuvre ; la seconde ne s'y « enchaîne » guère, ayant pour destinataire « l'univers ». Le silence par lequel la couleuvre répond à l'homme est une « phrase » au sens de Lyotard : il signale un premier différend dans la première réplique de l'homme, qui interdit à la couleuvre de répondre à l'accusation portée contre elle⁴.

¹ *Ibid.*, p. 198.

² *Ibid.*, p. 10.

³ *Ibid.*, p. 30.

⁴ Nous remercions Brice Tabelaing pour son analyse éclairante de ce passage.

La seconde plainte de l'homme va initier une logique propre aux « genres de discours ». En effet, quand l'homme apostrophe la couleuvre après l'avoir capturée et avoir décidé de sa mort, le fabuliste indique précisément le but qu'il poursuit et donc le « genre de discours » qu'il initie : il s'agit de « payer [...] de raison » (v. 10) la couleuvre. Le discours de l'homme doit la convaincre que la sentence prononcée contre elle est juste, c'est-à-dire que l'homme *a raison de la tuer*. C'est ce discours que fait entendre la « harangue » (v. 11) dans laquelle l'homme donne les raisons de l'accusation qu'il porte contre la couleuvre :

Symbole des ingrats, être bon aux méchants
C'est être sot, meurs donc : ta colère et tes dents
Ne me nuiront jamais. [...] (v. 12-14)

Dans le chapitre précédent, nous avons montré l'iniquité de cette accusation. Ce qui est significatif, du point de vue de la théorie du différend, c'est que l'homme initie un discours qui « paie de raison », ou encore, pour reprendre les termes de la couleuvre quand elle lui répond, qui « fait le procès de » (« Toi-même tu te fais ton procès », v. 18). Or, la couleuvre reconnaît ce discours et y enchaîne sa propre parole : « Le Serpent, en sa langue / *Reprit* du mieux qu'il put » (v. 14-15, nous soulignons). Le verbe « reprendre » souligne bien le fait que la couleuvre conserve quelque chose de ce discours, dont elle se ressaisit, pour le poursuivre ou le corriger.

Dans un premier temps, en effet, la couleuvre conteste le principe de l'accusation de l'homme et révèle les « lois » qui soutiennent celle-ci comme lois de « [s]on utilité, [s]on plaisir, [s]on caprice » à lui, ce qui montre qu'elle n'est pas dupe de l'injustice qu'elle subit. Pourtant, elle finit par retourner la plainte de l'homme contre l'homme lui-même et donc à en valider le principe : « le symbole des ingrats / Ce n'est point le serpent, c'est l'homme » (v. 25-26). C'est qu'en refusant les « lois » iniques de l'homme, la couleuvre a, en fait, déjà été « prise » par d'autres « lois », que décrivent bien Sophie Houdard et Hélène Merlin en ces termes :

Elle est prise et parle « en mourant », car les lois du langage et du droit sont telles qu'en parlant à son tour (quand bien même il s'agirait, comme ici, de les contester) elle est obligée d'en reconnaître les conventions : l'homme est le juge qui l'a déclarée coupable. La situation de départ a fixé les rôles et l'a reconnue comme sujet de droit. Prendre la parole à son tour, c'est toujours se situer dans le fil dont l'autre a posé les jalons et, dans un contexte aussi performatif que celui du droit, en subir toute l'efficace¹.

¹ Sophie Houdard et Hélène Merlin, « Quand la force est sujette à dispute », art. cit., p. 54.

La capture de la couleuvre n'est pas seulement physique, elle est d'abord capture symbolique par et dans le langage de l'homme. Or, l'interpellation créée par les paroles de ce dernier ne dote pas seulement la couleuvre du *logos*, au sens du discours articulé, comme nous l'avons vu à partir de la théorie de la mésestante : cette interpellation inscrit d'emblée la réponse de l'animal dans un « genre de discours » qui règle l'enchaînement des phrases entre elles et les fait concourir à un but, qui est, en l'occurrence, de « payer de raison » : c'est ce qui pousse la couleuvre à donner des « raisons » à son tour. Mais sur ce plan des raisons, l'homme est l'arbitre et disqualifie celles qu'il estime infondées (« Tes raisons sont frivoles », v. 28).

Les discours des trois arbitres convoqués par l'homme sont déterminés par le même objectif : ils visent à établir qui a raison, comme le montrent les premières paroles de la vache :

Fallait-il pour cela, dit-elle, m'appeler ?

La Couleuvre a raison ; pourquoi dissimuler ? (v. 33-34)

Quoiqu'elle place d'abord son discours sous le signe de l'évidence (« Fallait-il pour cela [...] m'appeler ? »), la vache déploie ensuite une série de preuves destinées à venir à l'appui de ce qu'elle vient d'affirmer. Ainsi des discours du bœuf et de l'arbre, qui viennent également donner raison à la couleuvre contre l'homme. Tous contestent l'homme, mais tous ont accepté, pour commencer, le genre de discours qu'il a initié, et se sont inscrits dans ses règles. Le « sentiment de l'injustice » éprouvé par le lecteur à la fin de la fable tient alors à la contradiction suivante : les discours des personnages ont « gagné », l'homme a été « convaincu », et pourtant il tue la couleuvre.

Il y a là, en somme, une injustice programmée dès le début de la fable, quand l'homme qualifie sans motif la couleuvre de « méchante » et décide de la mettre à mort, « fût-[elle] coupable ou non » (v. 9). Cette injustice, cependant, s'aggrave voire change de nature après que l'homme s'est adressé à la couleuvre et que la fable a déployé longuement les plaintes des autres personnages contre lui. La théorie du différend permet de décrire avec précision cette deuxième forme d'injustice : en respectant les règles du discours qui « paie de raison », les personnages ont atteint le but propre à ce genre de discours, qui était de convaincre l'homme, et, cependant, ils ont manqué un autre but, qui seul aurait pu donner une issue juste à la fable : celui de sauver la vie de la couleuvre.

Comment expliquer cette contradiction ? C'est que le discours tenu par les personnages à l'homme est venu faire tort à un autre discours : celui que se tiennent les grands. La vache l'a

fait entendre pour le reprocher à l'homme (« Tout n'est que pour lui seul », v. 37) et le fabuliste le résume ainsi : « ils se mettent en tête / Que tout est né pour eux, quadrupèdes, et gens, / Et serpents » (v. 85-87). Ce discours vient expliciter, dans la morale de la fable, la maxime paradoxale énoncée par le fabuliste à propos des grands, dont l'homme est l'allégorie : « La raison les offense » (v. 85). Le paradoxe d'une raison qui fait *tort* signale un différend : le conflit de deux discours qui ne peuvent être tranchés par une même règle de jugement. Les deux discours sont ceux de la raison, d'une part, et, d'autre part, le discours des grands, celui de leur universelle domination, dont le fabuliste souligne qu'il s'agit d'un discours *sans raison*, dont les grands se convainquent eux-mêmes, comme le montre l'expression « se mettre en tête » (« ils se mettent en tête », v. 85).

Ce discours des grands attire l'attention sur les discours que l'homme prononce dans la fable. Il ne dit pas tout haut, en effet, qu'il « trouv[e] mauvais » d'avoir été convaincu par les animaux et l'arbre, commentaire qui est pris en charge par le fabuliste, mais tous les discours qu'il prononce à voix haute sont des discours qui visent à le *justifier* : à le faire reconnaître comme bon et comme juste. Sa première accusation contre la couleuvre le pose en bienfaiteur de l'univers (« je m'en vais faire une œuvre / Agréable à tout l'univers », v. 2-3). Il s'adresse ensuite à elle pour qu'elle reconnaisse que sa sentence est juste. Le fait d'affirmer qu'il « pourrai[t] décider » (v. 29) seul souligne les scrupules dont il fait preuve en convoquant *quand même* des arbitres pour trancher la dispute, qu'il récuse par la suite, mais en donnant toujours ses raisons de le faire. La dernière réplique qu'il prononce à voix haute est une ultime parole de justification avant de tuer la couleuvre (« Je suis bien bon, dit-il, d'écouter ces gens-là », v. 81). Il faut noter que cette réplique n'est pas le jugement attendu à la fin de la dispute : elle ne fait que redire la hiérarchie, c'est-à-dire le discours des grands sur les petits. L'homme, en outre, ne s'adresse pas alors aux autres protagonistes de la fable, les niant comme destinataires.

En enchaînant sur le discours « payer de raison » pour payer de raison l'homme à son tour, les personnages ont donc pris le risque de l'humilier sur la scène dont il se croit le centre. À cet égard, la plainte de l'homme contre la couleuvre a agi comme un piège, et ce, indépendamment de toute « stratégie » de l'homme lui-même – dont la fable ne dit rien – en faisant en sorte que les personnages ne puissent prouver le tort subi du fait de l'homme qu'en venant l'*aggraver*. En outre, on peut se demander si la part déplorative des plaintes de la vache, du bœuf et de l'arbre, a été entendue par l'homme. La fable ne dit pas qu'il a été « ému ». L'hypothèse de cette émotion, comme nous le verrons, a pourtant été prise en charge par certains commentateurs des *Fables*.

Dans « Les Animaux malades de la peste », la « simple » injustice tient dans le fait que l'âne est sacrifié alors qu'il n'est pas le plus coupable d'entre les animaux. C'est ainsi qu'il devient une figure de bouc émissaire. La morale de la fable décrit cette injustice, mais elle ne rend pas compte d'une autre injustice, qui fait de l'âne la victime d'un différend.

Le récit du conseil du lion présente, en effet, un cas frappant d'enchaînement de discours conduisant à un tort. C'est le lion qui engendre les discours des autres animaux et qui en fixe la règle. Ainsi, les discours des animaux seront des confessions, ou, comme le dit le lion, ils consisteront à « s'accuse[r] » (v. 31) soi-même. Ils devront respecter une règle de franchise, d'après l'injonction « Ne nous flattons donc point » (v. 23), et leur but explicite sera d'identifier « le plus coupable » (v. 33) d'entre eux, pour le sacrifier et apaiser la colère divine, dont l'épidémie de peste est la manifestation. Il y a, cependant, d'autres éléments à prendre en compte pour décrire le dispositif discursif mis en place par le lion. Il est celui qui prend l'initiative de réunir les autres animaux et qui fixe la règle de tous leurs discours, mais il prétend en même temps instaurer une égalité, avec l'adresse « Mes chers amis » et en se confessant au même titre que les autres animaux. Dans leur article « “Les animaux malades de la peste” : approche pragmatique et rhétorique », Gilles Declercq et Oswald Ducrot ont bien montré comment sa voix était « autoritaire¹ » et « manipulatrice² ». L'aveu qu'il fait du meurtre du berger, par exemple, s'il peut apparaître comme une preuve de franchise, se trouve en fait « à la fois majoré et minoré³ » : cet aveu vient à la fin de sa confession et est prononcé avec une forme de « désinvolture⁴ » (« Même il m'est arrivé quelquefois », v. 28). Surtout, les dernières paroles du lion imposent aux autres animaux de se confesser après lui : le « mais » de « Je me dévouerai donc, s'il le faut ; mais je pense » (v. 30) :

[...] permet au lion d'enchaîner à une formule de clôture (« je me dévouerai donc... ») une formule d'ouverture, et de faire en sorte que ses aveux, même s'ils constituent son dernier mot, ouvrent en fait la possibilité d'autres paroles⁵.

Tel est le discours à la suite duquel les animaux doivent et vont enchaîner leurs propres discours.

¹ Gilles Declercq et Oswald Ducrot, « “Les animaux malades de la peste” : approche pragmatique et rhétorique », art. cit., p. 17.

² *Ibid.*, p. 18.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵ *Ibid.*, p. 21.

L'intervention du renard, cependant, enfreint apparemment d'emblée toutes les règles imposées par le lion. Le renard n'est pas le plus puissant après le lion et parle pourtant juste après lui : il ne respecte pas l'ordre hiérarchique attendu des prises de parole. En outre, il ne s'accuse pas et ne respecte pas la règle de franchise, puisqu'il flatte le lion. C'est que son intervention a pour but de justifier le lion, de le disculper en minorant ses péchés, voire en les annulant (« Non non. Vous leur fîtes Seigneur / En les croquant beaucoup d'honneur », v. 37-38). Le tort fait à l'âne s'éclaire si on considère que la règle des discours du conseil des animaux n'est pas donnée par le lion seul mais par l'*enchaînement* du discours du lion et du discours du renard. Parler après le plus puissant, ou plus puissant que soi, c'est venir le sauver. Telle est la règle, qui n'est pas contenue dans le discours du lion seul, mais dans son articulation avec celui du renard. Le discours du lion poursuit donc deux buts : sacrifier l'un des animaux et se sauver soi-même.

Comme la couleuvre de « L'Homme et la Couleuvre », l'âne est pris par les « lois » du discours initié par le lion. À cet égard, sa confession peut être considérée comme une « reprise énonciative¹ » de celle du lion. Mais l'âne imite trop bien la confession de celui-ci, c'est-à-dire qu'il l'imite mal : sa voix est une voix « soumise » à celle du lion². Après le discours théologique du lion sur la peste, les mentions au « pré de Moines » et au « diable » sont des éléments religieux qui peuvent être retenus contre lui, et ses derniers mots (« Je n'en avais nul droit, puisqu'il faut parler net », v. 54), contrairement à ceux du lion, n'appellent aucun enchaînement après lui. L'âne n'a pas perçu la règle contenue dans l'enchaînement entre le discours du lion et celui du renard, qui a disculpé tous les animaux avant lui. La fable, en effet, n'a pas donné à entendre les confessions des « puissances », mimant l'indulgence des animaux à leur égard :

On n'osa trop approfondir
Du Tigre, ni de l'Ours, ni des autres puissances
Les moins pardonnables offenses. (v. 44-46)

On pourrait aussi alléguer le fait qu'il n'y a de toute façon personne, d'après la hiérarchie entre les animaux, pour « s'accuser » après l'âne, et donc pour le sauver. Il aurait fallu, pour qu'il ait

¹ *Ibid.*, p. 24.

² Gilles Declercq et Oswald Ducrot appuient notamment cette affirmation sur l'emploi de la conjonction « puisque » par l'âne (« puisqu'il faut parler net », v. 54), quand le lion a employé, quant à lui, la conjonction « car » (« Car on doit souhaiter selon toute justice », v. 32). « Car » pose la règle du discours, tandis que « puisque » semble se soumettre « à une règle préexistante ». *Ibid.*, p. 9.

une chance d'y parvenir, que l'âne, par sa prise de parole, change les règles du « jeu¹ », comme le fait le renard, en n'inscrivant pas son discours dans les jalons de celui du lion. Au lieu de quoi, en enchaînant son discours à celui du lion, il a très exactement atteint le but explicite fixé par le genre de discours qui consiste à « s'accuser soi-même » : il s'est déclaré, comme l'écrivent Gilles Declercq et Oswald Ducrot, « pleinement coupable² ». Le cri unanime de « haro » et la « harangue » du loup viennent alors rompre la série des confessions et inverser la logique de l'enchaînement des discours du lion et du renard : c'est pour l'accabler que l'on parle après l'âne qui, à partir de là, est réduit au silence par une exécution expéditive exprimée par l'euphémisme « on le lui fit bien voir » (v. 62).

La situation de l'agneau dans « Le Loup et l'Agneau » présente bien des analogies avec le cas de l'âne. Elle nous invite en outre à expliciter un point de la théorie du différend. Pour Lyotard, en effet, la phrase est « entendue comme l'apparition d'être », elle est « *l'il y a* »³, ce qui « arrive ». Dans « Le Loup et l'Agneau », l'apparition brutale du loup, traduite par le présent de narration « survient », peut figurer de façon frappante l'événement de la phrase qui s'actualise en niant d'autres phrases et d'autres genres de discours possibles – en l'occurrence, le poème bucolique associé à l'agneau (« Dans le courant d'une onde pure », v. 4). Au niveau des discours des personnages, la première phrase que le loup adresse à l'agneau initie une dispute en justice :

Qui te rend si hardi de troubler mon breuvage ? (v. 7)

Le loup étant le premier à parler, la question qui se pose à l'agneau est de savoir « comment enchaîner » après lui pour éviter le châtement promis, c'est-à-dire la mort. L'enchaînement est rendu d'autant plus nécessaire que la phrase du loup est une phrase interrogative. Pourtant, il s'agit d'emblée d'un enchaînement « piégé », contraint, car la question du loup ne programme qu'une réponse possible – « personne » –, qui est un aveu de culpabilité : quelle que soit la réponse de l'agneau, il aura, pour commencer, admis la faute dont l'accuse le loup.

¹ En employant ce terme, nous faisons référence à cette description du différend que donne Lyotard dans *Moralités postmodernes* : « Admettons que vous commencez à jouer avec des balles de tennis en compagnie de quelqu'un. Vous êtes surpris d'observer qu'il n'a pas l'air de jouer au tennis, comme vous le pensiez, avec ces balles, mais qu'il les traite plutôt comme des pions d'échecs. L'un ou l'autre de vous deux se plaint que "ça n'est pas de jeu". Il y a différend. » Paris, Galilée, 1993, p. 119-120.

² Gilles Declercq et Oswald Ducrot, « "Les animaux malades de la peste" : approche pragmatique et rhétorique », art. cit., p. 25.

³ Gérard Sfez, *La Partie civile*, op. cit., p. 36.

L'agneau, pourtant, ne répond pas à la question « qui ? », mais bien à propos du contenu de l'accusation (« troubler mon breuvage ») : il a compris que la question rhétorique du loup était une accusation contre lui. Ce faisant, c'est par elle qu'il se retrouve piégé. En effet, en commençant de se *justifier*, l'agneau « accepte le discours du Loup¹ » et en respecte les règles : il est « pris » par la plainte du loup, discours qui détermine un enchaînement de phrases. Patrick Goujon, en étudiant la rhétorique judiciaire dans la fable, l'a bien noté :

Le dialogue entre les deux personnages *s'enchaîne* selon les modalités mêmes de la rhétorique judiciaire² [...].

Dans ce commentaire, les sujets prenant en charge le discours judiciaire s'effacent : celui-ci s'enchaîne selon ses propres règles. Du point de vue de la mise en place d'un différend, la question n'est donc pas de décider de l'innocence ou de la culpabilité de l'agneau, mais de se demander s'il aurait pu « enchaîner » autrement pour déjouer la « stratégie » de la plainte du fort.

La fable « La Chauve-Souris et les Deux Belettes » (II, 5) donne l'exemple d'une « adroite répartie » (v. 29) du plus faible, qui, pour sauver sa vie, parvient précisément à tricher avec la question de son identité. Une chauve-souris se voit accusée successivement par deux belettes, d'abord des méfaits commis par les souris à l'encontre de la première, ensuite de ceux commis par les oiseaux à l'encontre de la seconde. Elle ruse en se faisant passer pour oiseau puis pour souris, alléguant tantôt ses ailes, tantôt son absence de plumage, selon la belette à laquelle elle s'adresse. Il est vrai, cependant, que la chauve-souris n'est ni souris ni oiseau, tandis que le loup ne se trompe pas sur l'identité de celui à qui il s'adresse. En outre, le langage rusé de la chauve-souris paraît hors de portée d'un agneau, dont la jeunesse est plusieurs fois soulignée dans la fable. Cette sorte de « répartie » lui est donc refusée.

Dans « Le Loup et l'Agneau », comme dans « L'Homme et la Couleuvre », la victime n'est donc pas le plaignant. Cette apparente inversion attire l'attention sur un dysfonctionnement majeur dans le procès que le loup fait à l'agneau. En tant que plaignant, c'est le loup qui devrait apporter les preuves de ce qu'il avance. En effet, comme l'écrit Lyotard dans *Le Différend* :

¹ Patrick Goujon, « La rhétorique juridique dans les *Fables* de La Fontaine. *Le Loup et l'Agneau* », art. cit., p. 58.

² *Ibid.*, p. 59. Nous soulignons.

Celui qui dit qu'il y a quelque chose est le plaignant, il doit en apporter la démonstration, au moyen de phrases bien formées et de procédures d'établissement de l'existence de leur référent. La réalité est toujours à la charge du plaignant¹.

Quant à l'agneau, en position de défenseur, il lui suffirait « de réfuter l'argumentation et de récuser la preuve par un contre-exemple² ». Or, le loup n'apporte aucune preuve de ce qu'il avance, il se contente d'affirmer (« je sais que ») ou d'alléguer la parole d'un « on » (« on me l'a dit »). Le loup est celui qui peut dire « qu'il y a quelque chose » sans le prouver. En effet, les « phrases bien formées » sont plutôt du côté de l'agneau, au sens où son discours se donne très visiblement comme étant un discours logique.

Les liens de consécution établis par le loup (« c'est donc ton frère », « C'est donc quelqu'un des tiens »), en revanche, mettent en lumière une nouvelle anomalie dans la plainte du loup contre l'agneau, qui concerne les « procédures d'établissement de l'existence [du] référent » de cette plainte. Le loup, en effet, rejette systématiquement les cadres de la réalité sur lesquels l'agneau fait reposer son argumentation, et donc l'existence, entre les deux interlocuteurs, d'un monde commun obéissant aux mêmes lois. Ainsi du haut et du bas (« Plus de vingt pas au-dessous d'Elle »), de l'antécédence (« je n'étais pas né »), mais aussi de l'identification de l'accusé (l'agneau, ou son frère). L'agneau devient donc une victime au sens où il ne peut pas faire la preuve de son innocence :

S'il n'y a personne pour en administrer la preuve, personne pour l'admettre, et/ou si l'argumentation qui la soutient est jugée absurde, le plaignant est débouté, le tort dont il se plaint ne peut pas être attesté. Il devient une victime³.

Dans le cas de l'agneau, il n'y a personne pour « admettre » la preuve, notamment parce que « l'auteur du dommage se trouve être directement [...] son juge⁴ ». L'agneau n'est donc pas seulement une victime au sens « ordinaire », tué alors qu'il est manifestement innocent de ce dont il est accusé, mais au sens où il est de surcroît victime d'un différend déployé dans la fable : dès sa première réplique, il veut prouver que le loup l'accuse à tort, et le prouver à celui qui est en même temps l'accusateur et le juge, et dont la première plainte a établi que son discours pouvait nier les procédures supposées communes d'établissement d'un référent.

¹ Jean-François Lyotard, *Le Différend*, op. cit., p. 23.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibid.*, p. 22-23.

Ces remarques sur les procédures d'établissement de la preuve fixées par le loup invitent à reconsidérer la question de la prise en charge énonciative de la morale de la fable. Rappelons que celle-ci est parfois lue comme un énoncé ironique, c'est-à-dire un énoncé dans lequel se feraient entendre au moins deux voix : la première, qui assumerait l'affirmation de la loi « La raison du plus fort est toujours la meilleure », la seconde, celle du fabuliste, qui se désolidariserait de la première pour inviter à considérer cette loi de manière critique. Cette première voix, nous pouvons désormais faire l'hypothèse qu'elle appartient au « plus fort » – autrement dit : que c'est ici le *plaignant* qui énonce la morale de la fable.

En effet, le deuxième vers de la fable (« Nous l'allons montrer tout à l'heure ») dit que le récit va venir illustrer, sinon prouver, la vérité qui vient d'être énoncée. Or, le pronom « nous » qui y est employé, peut aussi bien désigner le fabuliste que le loup, que l'agneau vouvoie, et plus certainement les deux ensemble. Que « montre », en outre, le récit qui succède à la morale ? Il montre qu'à la fin, le loup mange l'agneau. En ce sens seulement le loup « l'emporte » effectivement sur lui. Le « plus fort » apparaît donc comme étant le seul à pouvoir déduire du récit de la fable une loi qui ne souffre pas la contradiction et qui, de surcroît, en étant donnée au début de la fable, demande à être admise comme vraie avant même la lecture du récit.

Ainsi, on pourrait dire que la morale du « Loup et l'Agneau » appartient au même « genre de discours » que le discours déployé par le loup dans la fable, dans la mesure où elle est incontestablement vraie du point de vue du loup, et impossible à contester du point de vue de celui à qui il l'adresse. Il y a, cependant, une différence considérable entre le lecteur et l'agneau de la fable, qui fait que la morale de la fable n'inflige pas au premier le « tort » que le loup inflige au second. Le lecteur, en effet, n'est pas pris au piège comme l'agneau, non seulement parce que la fable n'est pas tout entière le procès du loup et de l'agneau, mais aussi, parce que le lecteur est en position d'évaluer l'*enchaînement* de la morale et du récit qui est supposé la « montrer ».

Traduire dans le langage de l'autre

Le cas du paysan du Danube constitue une exception par rapport aux trois autres fables. Il est à la fois le plaignant et le plus faible dans le rapport de force, il parle le premier et est même le seul que l'on entend parler dans la fable. Sa plainte, enfin, paraît atteindre son but. Nous avons pourtant vu que les deux derniers vers de la fable (« On ne sut pas longtemps à Rome / Cette éloquence entretenir », v. 93-94) venaient nuancer cette réussite. Pour Arnaud

Welfringer, ces vers invitent à relire la fable et à y identifier un « malentendu¹ » : les Romains auraient reçu la *parrésia* du paysan comme un beau discours rhétorique, signe de défaut éthique de leur côté.

Décrire le traitement de la plainte du paysan dans les termes d'un différend plutôt que d'un malentendu permet de rendre compte à la fois de la réussite et de l'échec de celle-ci. En effet, en venant se plaindre des Romains aux Romains à la tribune de Rome, le paysan est paradoxalement devenu un plaignant *et* une victime, d'après cette description que Lyotard donne du différend :

13. Il reste une victime en même temps qu'il devient un plaignant. A-t-il les moyens d'établir qu'il est une victime ? Non. Comment savez-vous donc qu'il en est une ? Quel tribunal peut en juger ? [...] Celui qui porte plainte est écouté, mais celui qui est victime, et qui est peut-être le même, est réduit au silence².

« Celui qui porte plainte » est écouté : le paysan est admiré, honoré et récompensé par les Romains, « mais celui qui est victime [...] est réduit au silence » : les deux derniers vers de la fable signalent qu'une partie seulement de la plainte du paysan a été reçue et traitée par le tribunal auquel il s'est adressé, et qu'un « reste » de cette plainte, que les Romains ne peuvent fixer par écrit, demeure non traité. La partie de la plainte reçue par les Romains fait du paysan un « plaignant » ; celle qui est passée sous silence, une « victime ».

Cette situation s'explique par le fait que le seul tribunal pouvant juger de la plainte du paysan, dans la fable, est le tribunal des Romains. Pour s'adresser à ce tribunal, le paysan vient exposer le tort subi par son peuple dans le langage des Romains, et non dans le langage des barbares. Il l'expose donc, pour reprendre l'expression de Gérard Sfez, « dans des termes qui le perpétuent³ ». Ce langage, en effet, c'est la rhétorique romaine, c'est-à-dire l'idiome du dominant dont le paysan vient précisément dénoncer l'oppression injuste : sa plainte est une « harangue » et est reçue par les Romains comme un modèle d'éloquence. Ainsi, contrairement à ce que pouvait suggérer le modèle de la mésentente, la plainte du paysan n'est pas reléguée du côté de la *phoné*, d'une langue barbare. Au contraire : elle est tout entière *traduite*, assimilée au *logos* hégémonique des dominants. En ce sens, la plainte du paysan est bien reçue, mais « la

¹ Arnaud Welfringer, « Le Courage de l'équivoque. Politiques des *Fables* de La Fontaine », *op. cit.*, p. 412.

² Jean-François Lyotard, *Le Différend*, *op. cit.*, p. 25.

³ Gérard Sfez, *La Partie civile*, *op. cit.*, p. 20.

partie civile ne peut témoigner contre la partie adverse que de ce qui, dans l'affaire en question, est traduisible dans le langage de l'autre partie¹ » : il y a bel et bien un « reste » de la plainte.

Tribunal juridique et tribunal cognitif

Dans les fables dont il vient d'être question, la théorie du différend attire l'attention sur les échecs et dévoiements du langage de la preuve, qui échoue à prouver le tort, quand il ne vient pas l'aggraver. Or, cette mise en cause concerne les fables tout entières, et non pas uniquement les discours des personnages. En ce sens, elle questionne les modalités de la prise en charge de l'injustice par le fabuliste lui-même. Après la confusion de la victime et du plaignant, c'est en effet le second problème majeur que nous avons pointé dans l'interprétation que fait François Ost de Lyotard dans l'étude des textes littéraires.

Dans le préambule du « Paysan du Danube », le fabuliste donne la fable elle-même comme un discours de preuve. Plus précisément, il définit la morale comme un discours de vérité que le récit de la fable viendrait prouver :

Il ne faut point juger des gens sur l'apparence.
Le conseil en est bon ; mais il n'est pas nouveau :
 Jadis l'erreur du Souriceau
Me servit à prouver le discours que j'avance.
 J'ai pour le fonder à présent
Le bon Socrate, Ésope, et certain Paysan
Des rives du Danube, homme dont Marc-Aurèle
 Nous fait un portrait fort fidèle. (v. 1-8)

Le premier vers donne la morale de la fable, sous la forme d'un énoncé aléthique, que le deuxième vers vient commenter, le décrivant comme un « conseil » et un conseil rebattu (« il n'est pas nouveau »). Les vers suivants en font une quasi-citation du fabuliste lui-même au sein de ses *Fables*, dans une fable précédente à laquelle il renvoie : « Le Cochet, le Chat et le Souriceau » (VI, 5). Cette fable raconte l'histoire d'un jeune souriceau sans expérience (« qui n'avait rien vu », v. 1), qui part à l'aventure et rencontre un cochet et un chat. Effrayé par l'apparence, l'agitation et le bruit que fait le cochet, il fuit avant d'avoir pu aborder le chat, dont l'apparence lui plaît. La fable consiste dans le récit qu'il fait de ces deux rencontres à sa mère.

¹ *Ibid.*, p. 20.

Celle-ci lui révèle son erreur – avoir pris peur face au cochet et avoir été séduit par l'apparence du chat – et lui donne ce conseil, qui tient lieu de morale à la fable : « Garde-toi, tant que tu vivras, / De juger les gens sur la mine » (v. 41-42). C'est ainsi que la fable du souriceau a déjà, en effet, prodigué le même « conseil » que le premier vers du « Paysan du Danube », ou, dans les termes de La Fontaine, qu'elle a déjà « prouv[é] » le « discours » qu'il tient dans la morale du « Paysan du Danube », discours que de nouveaux exemples – ceux de Socrate, Ésope et le paysan du Danube – vont venir « fonder ». Ainsi, le préambule de cette fable donne une définition du « genre de discours » que serait la fable, en livrant son but : venir « prouver » ou « fonder » un discours de vérité.

Le fait que La Fontaine, dans ses *Fables*, joue en maints endroits avec la « rhétorique de la preuve¹ », en attirant lui-même l'attention sur le fait qu'il s'agit d'un type de discours qui n'est pas garant de la vérité qu'il entend prouver, est bien connu. Jean-Charles Darmon rappelle ainsi que « peu d'auteurs ont autant réfléchi sur le statut rhétorique de la preuve² », jusqu'à étendre le caractère fictif, voire fabuleux, des fables à la vérité qu'elles sont supposées délivrer, mais aussi aux « inférences par lesquelles on y parvient³ ». Nous l'avons montré à propos des fables du premier recueil, en apparence les plus simples, « La Cigale et la Fourmi » et « Le Loup et l'Agneau », dont il est difficile, voire impossible, d'inférer une morale unique et univoque. Ainsi la règle énoncée par Marc Escola dans *Lupus in fabula : six façons d'affabuler La Fontaine*, décrit un différend propre au genre de la fable, et plus particulièrement aux *Fables* :

Parce qu'un énoncé aléthique et une série d'énoncés narratifs ne sauraient jamais être pleinement isomorphes, il se trouve qu'aucun exemple ne peut se laisser traduire en une simple maxime, qu'aucun récit n'est exactement réductible à sa moralité⁴.

Les idées de traduction et de réduction rendent bien compte du différend possible : la morale ne « traduit » pas le récit de la fable, le récit ne se « réduit » pas à la moralité. Il y a donc un « reste » dans l'articulation de l'un à l'autre, auquel on risque de faire tort si on prétend le traduire intégralement dans l'un ou l'autre des deux « genres de discours ».

À cet égard, les « grands procès » des *Fables* constituent un observatoire privilégié, dans la mesure où l'un de leurs objets est le discours de la preuve lui-même et qu'ils mettent en scène

¹ Jean-Charles Darmon, *Philosophies de la Fable*, op. cit., p. 246.

² *Ibid.*, p. 246.

³ *Ibid.*, p. 248.

⁴ Marc Escola, *Lupus in fabula : six façons d'affabuler La Fontaine*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2003, p. 6.

une justice qui n'est pas rendue – ou pas tout à fait. La dimension réflexive de ces fables par rapport au fonctionnement du genre invite ainsi à reconsidérer les commentaires critiques qui font prouver par le fabuliste ce que ne peuvent prouver ses personnages, c'est-à-dire qui imputent au fabuliste le procès de ses personnages et transforment la fable elle-même en tribunal. Ainsi de ce commentaire de Patrick Goujon, qui distingue entre le procès que fait le loup à l'agneau et « le procès que fait la fable au Loup¹ » :

Le procès est porté alors devant le tribunal complet, lieutenant-criminel et assesseurs, narrateur et lecteurs².

Cependant, il apparaît à présent que faire de la fable tout entière une scène judiciaire, et la commenter en ces termes, risque de reproduire le tort infligé par les forts aux faibles en mettant le fabuliste, mais aussi le lecteur, dans la position d'arbitrer dans un discours unique, celui du tribunal, les plaintes qui s'élèvent dans ces fables. Si, par exemple, la morale de « L'Homme et la Couleuvre » s'achevait sur l'affirmation du fabuliste « Si quelqu'un desserre les dents, / C'est un sot » (v. 88-89), elle se situerait dans les mêmes termes que la maxime par laquelle l'homme lui-même condamne la couleuvre : « être bon aux méchants / C'est être sot » (v. 12-13). Nous avons montré, cependant, que cette morale se prolongeait et semblait faire entendre plusieurs voix, dans un genre de conciliabule entre fabuliste et lecteur : une telle polyphonie interdit de la lire à la façon d'une maxime unique, c'est-à-dire d'un verdict.

À cette étape de notre réflexion, il convient de redire que, dans la théorie de Lyotard, il ne s'agit pas de se contenter de repérer une série de différends, forme que peut prendre la plainte au sein des *Fables* et dont nous avons vu qu'elle permettait également de décrire les principes de leur poétique. Gérard Sfez le rappelle :

Il ne s'agit pas de se complaire dans l'idée qu'une telle attestation est impossible ou que le dire du différend est interdit, mais de soutenir seulement qu'il doit pouvoir se dire sur une autre scène que celle du tribunal des preuves (cognitif et juridique) [...] : sur une scène d'écriture où la plainte ne relève ni de la déploration, ni de la plaidoirie. Une plainte qui ne plaide plus et se dit en littérature³.

¹ Patrick Goujon, « La rhétorique juridique dans les *Fables* de La Fontaine. *Le Loup et l'Agneau* », art. cit., p. 59-60.

² *Ibid.*, p. 59.

³ Gérard Sfez, *La Partie civile*, op. cit., p. 78-79.

À l'échelle de la fable, le tribunal juridique des preuves serait le niveau du procès entre les personnages, le tribunal cognitif, la connaissance que la fable doit délivrer. La scène proprement littéraire des *Fables* serait alors celle qui prendrait en charge une plainte n'appartenant plus à aucune de ces deux scènes.

Mais le tribunal cognitif des preuves, c'est également le discours critique appliqué aux Fables lui-même. Nous touchons là au cœur de notre propre méthode. Si « [l]a tyrannie, inhérente au différend, est reconduite par toute procédure d'arbitrage¹ », le discours critique qui entreprend de décrire comment les *Fables* « témoignent » de différends court lui-même ce risque d'arbitrer tyranniquement. Il devrait par conséquent se soumettre lui aussi à cette exigence que Lyotard assigne à la littérature, qui est la recherche patiente d'un « idiome » attentif aux enchaînements difficiles, aux silences, et à tout ce qui signale un conflit entre deux langages irréductibles l'un à l'autre. Une telle exigence invite peut-être, en premier lieu, à faire place à la diversité des langages critiques qui ont été et sont appliqués au texte. Ainsi, faire du différend « un des principes essentiels du discours critique sur la littérature² » reviendrait à suspendre la question du sens intrinsèque des textes pour poser régulièrement aux lectures qui en sont faites les questions suivantes :

[...] quel idiome critique est choisi ? au détriment de quel autre ? quel sentiment est dédaigné³ ?

La théorie du différend invite, ensuite, à se montrer prudent vis-à-vis du discours de la preuve lui-même, dont le discours critique ne peut cependant se passer et auquel, à certains égards, il s'identifie. La solution consiste peut-être à employer une attitude critique dont le but déclaré ne serait pas de « gagner », c'est-à-dire de l'emporter sur d'autres discours ou « genres de discours ».

Nous consacrerons les dernières étapes de cette réflexion à une telle recherche. Nous ferons l'essai d'une pratique « philosophique » du commentaire littéraire, au sens que Lyotard donne à ce mot au début du *Différend*, quand il décrit son ouvrage comme ayant « la découverte de ses règles pour enjeu, et non leur connaissance pour principe⁴ ».

¹ *Ibid.*, p. 19.

² Voir le « Préambule » à l'article d'Hélène Merlin-Kajman « Encore Chénier – Et au-delà » sur le site du mouvement *Transitions*, 2019. URL : <https://www.mouvement-transitions.fr/index.php/litteraire/articles/sommaire-general-de-articles/1623-n-7-h-merlin-kajman-encore-chenier-et-au-dela>. Page consultée le 1^{er} septembre 2022.

³ *Ibidem*.

⁴ Jean-François Lyotard, *Le Différend*, *op. cit.*, p. 12.

Chapitre 14

Vers une théorie de la naïveté

14.1 – La tristesse, un possible des *Fables*

Lecteurs attendris

Nous avons convoqué à plusieurs reprises des commentaires des *Fables* par des lecteurs de siècles déjà anciens, tels que Rousseau, La Harpe et Taine, parce qu'ils faisaient dépendre une bonne lecture des *Fables* et de leurs morales d'une aptitude du lecteur à la plainte. C'est, en un sens, à ces lecteurs « attendris » que répond un article tel que celui de Patrick Dandrey sur « La Cigale et la Fourmi », mais pour souligner l'anachronisme d'un tel attendrissement. Convoquer et commenter ces lectures pour lire les « grands procès » des *Fables* permet, pourtant, de mettre en lumière un effet potentiel de ces textes, l'attendrissement, envisagé non plus comme investissement subjectif déplacé du commentateur, mais bien plutôt comme ressort de leur fonctionnement esthétique et éthique¹.

La Harpe et Taine identifient, dans « Le Loup et l'Agneau » et « L'Homme et la Couleuvre », des plaintes de l'agneau, de la vache, du bœuf et de l'arbre ; ils y lisent des manifestations de pitié du fabuliste pour ses personnages ; ils font part, enfin, de leur propre attendrissement, pour entraîner celui de leur lecteur. Pour La Harpe dans son *Éloge de La Fontaine*, l'intérêt du fabuliste pour ses personnages puiserait, dans « L'Homme et la Couleuvre », dans un tel registre émotionnel :

Cet intérêt qu'il prend à ses personnages et qui nous divertit, paraît quelquefois sous une autre forme, et devient attendrissant, comme dans cette belle fable où le Serpent accusé d'ingratitude invoque le témoignage de la Vache. Les plaintes de celle-ci peuvent-elles être plus touchantes ? elle rappelle tous [s]es services.

Enfin me voilà vieille, il me laisse en un coin,

¹ Sur les conditions et les critères d'un tel anachronisme « contrôlé », voir la partie I de ce travail.

*Sans herbe : s'il voulait encor me laisser paître !
Mais je suis attachée, et si j'eusse eu pour maître
Un Serpent, eût-il su jamais pousser si loin
L'ingratitude ?*

Quel langage ! peut-on n'en être pas ému ? Le cœur ne vous parle-t-il pas en faveur de l'animal qui se plaint¹ ?

La Harpe décrit le témoignage de la vache comme une série de plaintes « touchantes », mais il n'en cite qu'un extrait, auquel il donne la valeur de preuve de ce qu'il avance. En cela, son texte tient en partie d'une réécriture de la fable. Il sélectionne, en effet, la péroration du discours de la vache en supprimant les derniers mots (« Adieu ; j'ai dit ce que je pense »), de sorte que « l'ingratitude », en rejet au vers 46, soit le dernier mot qui résonne dans sa citation. Ces quelques vers, en effet, constituent un sommet de pathétique dans le discours de la vache. Elle y dit le comble de l'ingratitude de l'homme, avec des types de phrase – exclamative, interrogative – qui traduisent son émotion : elle a vieilli dans la servitude et l'homme l'affame et l'entrave à présent qu'elle lui est devenue inutile, alors que la « laisser paître » ne lui coûterait rien. Il s'agit également du passage de la fable dans lequel l'un des personnages se réapproprie explicitement le symbole du serpent que l'homme a allégué comme un coup de force dans son accusation contre la couleuvre. Avoir un serpent pour maître, c'est bien avoir un *ingrat* pour maître, mais que l'homme soit plus ingrat que le symbole des ingrats lui-même a, en même temps, pour effet de révéler l'arbitraire du symbole et de faire réapparaître, derrière la figure de la couleuvre, le « simple » animal.

L'extrait de la fable que cite La Harpe, dans le but de persuader de la vérité de ce qu'il affirme, n'est pas donné seul, mais encadré par ses propres jugements : il donne sa propre émotion pour preuve, et veut la communiquer à son auditeur et à son lecteur². Le « nous » se transforme alors en « vous » (« Le cœur ne vous parle-t-il pas [...] ? »), ce qui a pour effet de tourner le miroir du côté du lecteur, désormais mis en position de juge, appelé à trancher le cas de la vache. Le tribunal dont il est question, cependant, est celui du « cœur » : l'émotion suscitée par les plaintes de la vache doit emporter le jugement. La Harpe donne ainsi la preuve de sa propre aptitude à la plainte et à l'attendrissement, en la décrivant chez le fabuliste, de sorte que

¹ La Harpe, *Éloge de La Fontaine*, OC, p. 981.

² Le discours est prononcé le 25 août 1774 dans le cadre du prix annuel de l'Académie des Belles-Lettres, Sciences et Arts de Marseille, mais il est également imprimé la même année.

son commentaire de la fable devient une épreuve éthique pour le lecteur : celui dont l'émotion ne parlera pas en faveur de la vache aura le cœur aussi dur que l'homme de la fable.

La question que pose Taine à propos de la fable de Pilpay ayant servi de modèle à La Fontaine pour « L'Homme et la Couleuvre » (« Peut-on plaindre la Couleuvre et s'indigner de la tyrannie de l'Homme, quand on a lu ce commencement ? ») mérite d'être reprise ici¹. Elle ne décrit pas autrement, quoiqu'en creux, le but visé par la fable, à savoir *faire plaindre* la couleuvre et donc s'indigner de la tyrannie de l'homme. Taine, comme La Harpe, allègue sa propre pitié pour la vache de la fable : « La *pauvre* vache a eu le malheur de se dire vieille² ». Or, la comparaison qu'il fait des fables de Pilpay et de La Fontaine atteste qu'il ne s'agit pas là d'un jugement strictement subjectif : Taine veut montrer que les choix opérés par La Fontaine à partir de sa source programment une plainte du lecteur.

La lecture que propose Taine du « Loup et l'Agneau » se situe plus nettement du côté d'une forme de réécriture, qui vise à attendrir le lecteur sur le sort de l'agneau :

Nous sommes déjà depuis quelque temps parmi les misérables gens, les bêtes faibles ou sottes, que les autres pillent et mangent. Cela est si commun que nous ne l'avions pas remarqué. Entre toutes, la plus inoffensive et la plus opprimée est la brebis.

Quel ton triste et doux que celui du pauvre agneau !

Sire, répond l'Agneau, que Votre Majesté
Ne se mette pas en colère ;
Mais plutôt qu'elle considère
Que je me vas désaltérant
Dans le courant,
Plus de vingt pas au-dessous d'Elle ;
Et que par conséquent, en aucune façon,
Je ne puis troubler sa boisson.
Tu la troubles, reprit cette bête cruelle,
Et je sais que de moi tu médis l'an passé.
Comme l'aurais-je fait si je n'étais pas né ?
Reprit l'Agneau ; je tette encor ma mère.

Buffon ne voit dans le mouton que sottise et peur. [...] Tout cela est vrai, mais ces animaux sont affectueux et bons. Il est touchant de voir la brebis accourir au cri plaintif de son petit, le reconnaître dans cette multitude, se tenir immobile sur la terre froide et fangeuse

¹ Taine, *La Fontaine et ses Fables*, op. cit., p. 273. Pour une première ébauche de commentaire de cette citation, voir : partie III, chapitre 8 de ce travail.

² *Ibid.*, p. 278. Nous soulignons.

jusqu'à ce qu'il ait tété, l'air résigné, regardant vaguement devant elle. La Fontaine a pris pitié de tant de tristesse et de bonté¹.

La lecture de Taine se situe d'abord sur un plan allégorique : le passage dont est tiré cet extrait est celui qu'il consacre aux « misérables gens » des *Fables*. Parmi les animaux qui sont les allégories de ces « misérables », Taine en sélectionne un, la brebis, comme « la plus inoffensive et la plus opprimée ». Il ne tire certainement pas cette affirmation des *Fables*, dans lesquelles il est difficile d'affirmer que la brebis a ce statut de symbole qu'il lui donne. Ce que l'on peut noter, c'est que la brebis est femelle, mère, et que, même dans les *Fables*, elle n'est pas entourée des mêmes connotations de bêtise que le mouton². La brebis, en outre, permet surtout à Taine d'introduire l'agneau de La Fontaine et de se montrer ici ému à l'écoute de son « ton triste et doux ».

Comme La Harpe alléguant le caractère touchant des « plaintes » de la vache, Taine ne dit pas précisément en quoi le ton de l'agneau est « triste et doux ». Cependant, ce qui pourrait d'abord apparaître comme un jugement subjectif s'accompagne de deux types de preuves. La première, c'est la citation que Taine donne de la fable. Il sélectionne une partie du dialogue entre le loup et l'agneau, qu'il fait s'achever avant leurs trois dernières répliques. C'est donc dans cet extrait qu'il identifie et donne à identifier au lecteur le « ton triste et doux » de l'agneau. Or, précisément, cet extrait s'interrompt sur l'évocation de la jeunesse et donc de la vulnérabilité de l'agneau, et sur cette image qui le montre tétant sa mère.

Mais Taine prend encore la peine d'apporter un autre type de preuve à l'appui de sa lecture. Il convoque un texte avec lequel il « complète », en quelque sorte, la fable de La Fontaine : l'*Histoire naturelle* de Buffon, publiée à partir de 1749. Dans cet ouvrage, Buffon décrit la brebis comme « absolument sans ressource & sans défense », et les moutons « de tous les animaux quadrupèdes les plus stupides »³. Taine s'appuie donc sur une encyclopédie de sciences naturelles pour concéder à l'observateur scientifique la « sottise » et la « peur » du mouton, mais c'est pour mieux substituer au mépris manifeste de Buffon quand il décrit les moutons⁴ un appel au cœur du lecteur : « ces animaux sont affectueux et bons ». Taine prend

¹ *Ibid.*, p. 204-205.

² Par exemple dans « Le Cochon, la Chèvre et le Mouton », VIII, 12, et « Le Berger et son Troupeau », IX, 19.

³ Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon, « La brebis », dans *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du roi*, Paris, Imprimerie royale, 1755, t. 5, p. 4-5.

⁴ Après avoir affirmé que Buffon ne voyait dans le mouton « que sottise et peur », Taine reproduit intégralement ce passage de Buffon dans son propre texte : « C'est par crainte, dit-il, qu'ils se rassemblent si souvent en troupeau. Le moindre bruit extraordinaire suffit pour qu'ils se précipitent et se serrent les uns contre les autres, et cette crainte est accompagnée de la plus grande stupidité, car ils ne savent pas fuir le danger. Ils semblent même ne pas sentir l'inconfort de leur situation ; ils restent où ils se trouvent, à la pluie, à la neige. Ils y demeurent opiniâtrement, et pour les obliger à changer de lieu et à prendre une route, il leur faut un chef qu'on instruit à marcher le premier,

ainsi le contre-pied d'une lecture qui ne verrait dans l'agneau du « Loup et l'Agneau » que « sottise et peur », et prépare le lecteur à la possibilité d'être sensible à ce qu'il identifie comme sa plainte.

Que la convocation de l'*Histoire naturelle* fasse sortir les « bêtes » des *Fables* de leur univers allégorique, quoique les descriptions de Buffon elles-mêmes ne soient pas dénuées d'anthropomorphisme, n'est pas en contradiction avec la « Préface » des *Fables*, dans laquelle La Fontaine affirme qu'elles apportent à leur lecteur des connaissances sur les « propriétés des animaux et leurs divers caractères¹ ». Cette convocation met en fait surtout en valeur, pour un lecteur actuel, la dimension « littéraire », c'est-à-dire narrative et subjective, de l'encyclopédie de Buffon, et, plus certainement encore, du commentaire de Taine lui-même. Pour achever d'emporter le jugement de son lecteur, c'est-à-dire, en l'occurrence, de l'*attendrir*, ce dernier peint en effet une petite scène, sous la forme d'une brève hypotypose, qui paraît mêler La Fontaine à Buffon, la fable à la scène « naturelle » : la brebis accourt « au cri plaintif de son petit » et lui donne la tétée. Cette scène ne figure pas dans « Le Loup et l'Agneau », ni dans les *Fables*, où l'on ne croise qu'une « Bique allant remplir sa traînante mamelle / Et paître l'herbe nouvelle » (v. 1-2) dans « Le Loup, la Chèvre et le Chevreau » (IV, 15), mais elle a bien été comme appelée par l'agneau du « Loup et l'Agneau » et sa réplique « je tette encor ma mère ».

Taine cherche à susciter ainsi la pitié du lecteur pour l'agneau de la fable et en fait également l'origine de la pitié qu'il prête au fabuliste (« La Fontaine a pris pitié de tant de tristesse et de bonté »). Où situer, cependant, cette origine ? Dans la fable elle-même, dans l'observation de la nature que Taine paraît donner ici comme origine aux *Fables*, dans ce qu'écrivait Buffon de la brebis dans son *Histoire naturelle*, ou dans la scène touchante par laquelle Taine conclut son propre commentaire de la fable ?

D'une pratique créatrice de la théorie littéraire

Ni la lecture de Taine, extraite d'une version remaniée de sa thèse de doctorat, ni celle de La Harpe, qui est un éloge du « grand homme » de lettres, ne répondent aux exigences actuelles d'un commentaire critique. Pourtant, la mobilisation des « réécritures » de fables auxquelles ils se livrent se trouve légitimée par une théorie littéraire tout à fait contemporaine. Il s'agit de la « théorie des textes possibles », théorisée par Michel Charles dans son *Introduction à l'étude des textes*, et mise en application, entre autres, par Pierre Bayard et Marc

et dont ils suivent tous les mouvements pas à pas. Ce chef demeurerait lui-même avec le reste du troupeau, s'il n'était chassé par le berger ou poussé par le chien. » Taine, *La Fontaine et ses Fables*, op. cit., p. 204-205.

¹ OC, p. 8.

Escola. Les principes de cette théorie interdisent, en effet, de donner *a priori* autorité à un texte sur un autre, et ménage une place à tous les « possibles » auxquels a renoncé le texte qui parvient au lecteur et qui s’y trouvent néanmoins en germe – fût-ce *a posteriori*.

Dans sa « Présentation » de l’ouvrage collectif *Théorie des textes possibles*¹, Marc Escola en rappelle les principes généraux. La première partie du titre de cette présentation ressemble elle-même au titre d’une fable : « Le chêne et le lierre. Critique et création² ». Le chêne, c’est l’œuvre littéraire, le lierre, ses commentaires critiques. Or, la théorie des textes possibles remet précisément en cause le statut de « discours second³ » de la critique et rend moins nette, en montrant qu’elle ne l’est en fait jamais, la frontière entre « texte » et « métatexte »⁴. À l’horizon de cette théorie, dont cette « Présentation » est une forme de manifeste, se trouve « une forme de critique authentiquement créatrice⁵ » et scientifiquement légitime. Dans son *Introduction à l’étude des textes*, Michel Charles propose, par exemple, de « verser au principe de l’analyse textuelle quelques-uns des gestes issus de cette tradition rhétorique au sein de laquelle les textes littéraires ne jouissaient d’aucune autorité⁶ » : la réécriture, mais aussi le commentaire qui la convoque, se trouvent ainsi justifiés.

La hiérarchie tout sauf évidente entre texte « premier » et texte « second », que met en lumière cette théorie, est complexe dans le cas des *Fables*, qui sont et se donnent elles-mêmes comme des réécritures, ce qu’indique bien leur titre complet : *Fables choisies et mises en vers*. Dans *Lupus in fabula : six façons d’affabuler La Fontaine*, Marc Escola prend acte de cette disponibilité spécifique des *Fables* et donne l’exemple d’une application de la théorie des textes possibles à leur commentaire critique. Il s’agit, en s’appuyant sur l’écart irréductible entre le récit et la morale de la fable, et en s’attardant à dessein sur les détails apparemment inutiles du récit eu égard à l’instruction que la fable est censée délivrer, d’indiquer « une autre fable possible⁷ ». Dans son « Avant-propos », Marc Escola fait de Rousseau, dont nous avons convoqué la lecture « pitoyable » de « La Cigale et la Fourmi », l’un des illustres initiateurs d’une telle démarche⁸, qui autorise la convocation et même l’*invention* d’autres textes avec et

¹ *Théorie des textes possibles*, Marc Escola (dir.), Amsterdam – New York, Rodopi, 2012.

² Marc Escola, « Le chêne et le lierre. Critique et création », dans *Théorie des textes possibles*, *op. cit.*, p. 7.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*. Les deux termes sont empruntés à Gérard Genette dans *Palimpsestes*, la métatextualité désignant la relation de commentaire unissant un texte à un autre (*op. cit.*, p. 10).

⁵ Marc Escola, « Le chêne et le lierre. Critique et création », *art. cit.*, p. 7.

⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁷ Marc Escola, *Lupus in fabula : six façons d’affabuler La Fontaine*, *op. cit.*, p. 7.

⁸ *Ibid.*, p. 5.

à partir des *Fables*. Démarche d'autant plus légitime que, comme il le rappelle, les *Fables* ne se « laissent » jamais lire seules :

Si une fable peut toujours en cacher une autre, comme on en fera régulièrement l'expérience, c'est d'abord qu'aucune ne se laisse lire seule. Nos affabulations prendront acte de cette évidence : les *Fables* de La Fontaine sont un livre qui fait lire d'autres livres – parmi lesquels, bien sûr, le livre des *Fables* lui-même¹.

La théorie des textes possibles, enfin, ne met pas seulement en cause l'existence « du » texte lui-même, mais aussi une certaine conception du temps de la littérature : il n'est donc pas impossible, si l'on suit ces principes, de lire La Fontaine comme s'il avait lu Buffon, et de prendre au sérieux les « fables » que La Harpe et Taine donnent à lire à partir des *Fables*.

Les lectures de fables de La Harpe et Taine n'ont pas été convoquées ici comme « preuves » de la véracité d'une de leurs interprétations, mais parce qu'elles permettent de donner à entendre la dimension déplorative de certaines plaintes, voire d'en suggérer l'existence. La convocation de ces lectures s'inscrit, en même temps, dans la recherche d'un langage critique soucieux de ne pas écraser les différends dont ces fables témoigneraient. À cet égard, la théorie des textes possibles prend justement en charge la question de l'*enchaînement* du texte littéraire et de son discours critique, et l'« affabulation » telle que la définit Marc Escola permet d'accueillir certains « sentiments » de lecture, en les appuyant sur le texte, ou plutôt sur *les* textes possibles.

« Les Animaux périr ! » : une plainte contre l'humanité dans les Fables

Dans son *Essai sur les Fables de La Fontaine*, Taine s'exclame, en commentant « Les Animaux malades de la peste » :

Avec quelle tristesse décrit-il la mort des animaux² !

Il y a un « reste » de la plainte dans les « grands procès » des *Fables*, qui serait pris en charge, non par les discours des personnages, mais par le fabuliste. Le statut des animaux est alors doublement crucial. D'une part, parce que, pour Lyotard, l'animal est un « paradigme de la

¹ *Ibid.*, p. 8.

² *OC*, p. 1022.

victime », dans la mesure où il est « privé de la possibilité de témoigner selon les règles humaines d'établissement du dommage »¹. D'autre part, parce les interrelations entre personnages humains et non-humains, et entre ces personnages et les entités allégoriques qu'ils représentent, sont d'une grande complexité dans les *Fables*.

Les *Fables* donnent la parole aux animaux – du moins, à certains d'entre eux, ainsi qu'à certains végétaux – mais, on l'a vu, sans faire oublier la différence de ce langage à celui des personnages humains – ou, dans le cas du paysan du Danube, la présence d'un langage « barbare » derrière ou au sein même de l'éloquence la plus « humaine ». En outre, le principe de la transposition allégorique, sur lequel repose le genre de la fable, ne fonctionne pas exactement quand les *Fables* font entendre des plaintes contre l'humanité elle-même. On observe alors un genre de hiatus, qui rappelle l'hybridité fondamentale des personnages des *Fables* et la diversité de leurs degrés d'humanisation. De sorte que, pour résumer, on peut dire que, si la morale du « Loup et l'Agneau » ne condamne pas les « vrais » loups, celle de « L'Homme et la Couleuvre » ne concerne pas *que* les « grands » mais, en même temps, l'humanité opposée aux autres êtres vivants.

En prenant une fois encore pour guide le « sentiment » de Taine – et de Batteux –, on peut nouer ces deux fils, celui du différend et celui du statut des « non-humains », c'est-à-dire remonter à ce brouillage qui émeut tant les deux critiques de jadis, et en traquer les déclencheurs dans le texte des *Fables*. Ici encore, prendre au sérieux ce « sentiment » appellera un inflexionnement de nos méthodes de lecture. C'est, en effet, à la condition d'une certaine lecture qu'un certain « reste » peut être accueilli par le commentaire critique, de façon spontanée ou peu réflexive chez les lecteurs du XIX^e siècle, certes, mais de manière peut-être plus conceptualisée dans les pages qui suivent.

Si nous suivons le « sentiment » de commentateur de Taine, conformément à l'essai de méthode que nous avons esquissé, une plainte affleure ici qui « ne plaide plus et se dit en littérature² ». Prenons la peine d'en détailler l'émergence et l'expression sous sa plume. Pour illustrer la « tristesse » de la description des effets de la peste par le fabuliste, Taine cite les vers 7 à 14 de la fable, qui font partie de ce que l'on désigne habituellement comme son « prologue », c'est-à-dire les vers qui précèdent le récit du conseil du lion. Le prologue des « Animaux malades de la peste » est l'exemple même d'un élément bénéficiant, par ses

¹ Jean-François Lyotard, *Le Différend*, *op. cit.*, p. 50.

² Gérald Sfez, *La Partie civile*, *op. cit.*, p. 79.

proportions et les multiples registres qu'il convoque, d'une très grande autonomie eu égard à la lecture rhétorique que programme le genre de l'apologue :

Un mal qui répand la terreur,
Mal que le Ciel en sa fureur
Inventa pour punir les crimes de la terre,
La Peste (puisqu'il faut l'appeler par son nom)
Capable d'enrichir en un jour l'Achéron,
Faisait aux animaux la guerre.
Ils ne mouraient pas tous, mais tous étaient frappés :
On n'en voyait point d'occupés
À chercher le soutien d'une mourante vie ;
Nul mets n'excitait leur envie ;
Ni Loups ni Renards n'épiaient
La douce et l'innocente proie.
Les Tourterelles se fuyaient ;
Plus d'amour, partant plus de joie. (v. 1-14)

La description de la peste et de son origine divine est motivée, parce qu'elle rend nécessaire la réunion des animaux et le sacrifice de l'un d'entre eux. Plusieurs commentateurs ont pourtant souligné le fait qu'elle n'était plus évoquée dans la suite de la fable et n'était pas exploitée au sein de sa morale, ce qui rend par exemple la fable disponible à nombre d'« enquêtes » au sens de Pierre Bayard¹. En outre, « Les Animaux malades de la peste » est la première fable du septième livre des *Fables* et inaugure donc un recueil dont la critique lafontainienne juge souvent qu'il rompt avec « les limites de la fable-comédie² » et s'éloigne de la simplicité, tant esthétique qu'éthique, des « fables ésopiques³ » du premier recueil, pour ouvrir le genre à d'autres genres et registres. Ainsi du prologue des « Animaux malades de la peste », dans lequel on peut lire une oraison funèbre, un sermon, une tragédie, une réécriture du mythe de l'âge d'or, une églogue ou encore une élégie.

Dans ses *Principes de littérature*, parus en 1764, Charles Batteux souligne la « tristesse » de ce prologue, comme le fera Taine après lui, en citant les mêmes vers du prologue pour en montrer le contraste avec le caractère « riant », c'est-à-dire la veine satirique et

¹ Nous pensons par exemple à l'article d'Arnaud Welfringer « Étranges épidémies de décès dans les *Fables* de La Fontaine. Réflexions sur une proposition de Pierre Bayard », paru dans *Théorie des textes possibles*, *op. cit.*, p. 101-114. L'auteur y souligne la parenté entre les nombreux commentaires de cette fable et les principes de la « critique policière » telle que Pierre Bayard en a posé les principes.

² Marc Fumaroli, *Le Poète et le roi*, *op. cit.*, p. 380.

³ Patrick Dandrey, « Pour lire et comprendre (enfin ?) *La Cigale et la Fourmi* », *art. cit.*, p. 377.

comique, du conseil des animaux¹. Pour Gilles Declercq et Oswald Ducrot, cette multiplicité de tons et le fait que le prologue, comme le titre de la fable, associent un motif à la dignité tragique et biblique, la peste, aux personnages « bas » que sont les animaux, produirait un effet burlesque². La « tristesse » si sensible à la critique du XIX^e siècle tranche avec ce ressort satirique ou burlesque. Elle intrigue d'autant.

En partant du commentaire de Taine, nous n'entreprenons pas de prouver la « tristesse » de la description que le fabuliste fait des effets de la peste sur les animaux ou, au contraire, sa mise à distance burlesque. Mais la phrase de Taine, précisément parce qu'elle relève d'une écriture « rhétorique » au sens de Michel Charles, qui complète voire réécrit le texte plutôt qu'elle ne le décrit et ne l'analyse, permet d'attirer l'attention sur un vers de La Fontaine lui-même, dans lequel le fabuliste déplore explicitement « la mort des animaux » comparativement à celle des hommes. Ce vers se situe dans la seule autre fable des *Fables* qui met en scène, non pas le fléau de la peste, mais un déluge envoyé par les dieux pour emporter tous les êtres vivants à l'exception des pieux Philémon et Baucis, dans la fable qui porte leurs noms (XII, 25)³. Le fabuliste décrit ainsi le déluge :

Des Ministres du Dieu les escadrons flottants
Entraînèrent sans choix animaux, habitants,
Arbres, maisons, vergers, toute cette demeure ;
Sans vestige du bourg, tout disparut sur l'heure.
Les vieillards déplorèrent ces sévères destins.
Les animaux périr ! car encor les humains,
Tous avaient dû tomber sous les célestes armes.
Baucis en répandit en secret quelques larmes. (v. 105-112)

Le déluge a deux spectateurs, en plus des dieux qui l'ont voulu : Philémon et Baucis. C'est d'abord à eux qu'il faut attribuer la pitié pour les animaux, et plus particulièrement à Baucis, dont les larmes sont mentionnées. Cependant, les vers 110 et 111 (« Les animaux périr ! car encor les humains, / Tous avaient dû tomber sous les célestes armes ») ne peuvent être entièrement attribués aux deux vieillards, parce que le jugement sévère porté sur les humains

¹ Charles Batteux, *Principes de littérature*, op. cit., p. 78-82.

² Gilles Declercq et Oswald Ducrot, « “Les animaux malades de la peste” : approche pragmatique et rhétorique », art. cit., p. 10.

³ Dans « Jupiter et les Tonnerres », VIII, 20, Jupiter décide également de faire périr les humains, mais il y renonce.

(« Tous avaient dû tomber sous les célestes armes¹ ») peut difficilement être le seul fait des deux charitables personnages. Par ailleurs, le discours indirect libre ménage ici la possibilité d'une intervention du fabuliste lui-même. Nous proposons de suivre, à partir de là, la piste d'une plainte du fabuliste pour les animaux, ou plus précisément les non-humains, et contre les humains.

Une plainte contre l'humanité est une morale possible des *Fables*, que de nombreux éléments viennent étayer. Nous avons vu que l'on pouvait faire une telle lecture des derniers vers de « Philomèle et Progné » (« En voyant les hommes, hélas ! / Il m'en souvient bien davantage », v. 23-24). On peut également lire ainsi la morale en forme de plainte de « La Perdrix et les Coqs » (X, 7), prise en charge par la perdrix : « C'est de l'homme qu'il faut se plaindre seulement » (v. 24). Les traits contre l'humanité disséminés dans les *Fables* s'énoncent régulièrement sous la forme d'un « nous » incluant fabuliste et lecteur. Surtout, ils se signalent en ce qu'ils perturbent le fonctionnement allégorique du genre de la fable, en vertu duquel animaux et végétaux parlants des *Fables* sont des hommes.

La fable des « Compagnons d'Ulysse » (XII, 1), première fable du dernier livre des *Fables*, dédié au jeune duc de Bourgogne, donne un bon exemple de cette perturbation du régime allégorique de la fable. La Fontaine y reprend l'histoire des compagnons d'Ulysse changés en pourceaux par la magicienne Circé, qui figure, entre autres, dans le chant X de l'*Odyssée* d'Homère. Dans les *Fables*, ceux-ci sont changés en divers animaux. Ulysse obtient de Circé qu'elle leur rende leur forme initiale et va de l'un à l'autre pour leur proposer de redevenir des humains (« Chers amis, voulez-vous Homme redevenir ? », v. 56). Pour qu'ils puissent répondre, la parole leur a été restituée (« On vous rend déjà la parole », v. 57) : les compagnons d'Ulysse bénéficient alors d'un statut hybride par rapport à l'hybridation qui est déjà celle des personnages des *Fables*, puisqu'ils sont des bêtes qui étaient des hommes, ont forme de bêtes et parole d'homme, et l'expérience d'avoir été humain. Or, tous refusent de le redevenir, non sans avoir fait entendre leurs plaintes contre l'humanité. L'ours, par exemple, blâme Ulysse qui juge de sa forme (« Comme te voilà fait ! je t'ai vu si joli ! », v. 66) par la sienne et fait ainsi la preuve de son anthropocentrisme. Mais la condamnation la plus virulente contre l'humanité est celle que prononce le loup :

¹ Jean-Pierre Collinet précise dans une note que « avaient dû » signifie « mérité de ». *OC*, p. 1305.

Quitte ces bois, et redevien,
 Au lieu de Loup, Homme de bien.
 En est-il, dit le Loup ? Pour moi, je n'en vois guère.
 Tu t'en viens me traiter de bête carnassière :
 Toi qui parles, qu'es-tu ? N'auriez-vous pas, sans moi,
 Mangé ces animaux que plaint tout le village ?
 Si j'étais Homme, par ta foi,
 Aimerais-je moins le carnage ?
 Pour un mot quelquefois vous vous étranglez tous ;
 Ne vous êtes-vous pas l'un à l'autre des Loups ?
 Tout bien considéré, je te soutiens en somme
 Que scélérat pour scélérat,
 Il vaut mieux être un Loup qu'un Homme :
 Je ne veux point changer d'état. (v. 85-98)

Le loup reprend à son compte la maxime de Plaute « l'homme est un loup pour l'homme », mieux connue comme étant aux fondements de l'anthropologie politique de Hobbes. Or, le fait que ce soit un loup qui décrive les hommes comme des prédateurs avides de carnage produit un effet comparable à celui du discours de la vache de « L'Homme et la Couleuvre », quand elle affirme qu'un serpent aurait été un maître moins ingrat que l'homme : le loup s'empare du symbole « loup » et le retourne contre les hommes, en les dépeignant comme plus cruels et « scélérat[s] » que les loups eux-mêmes, ce qui a pour effet de questionner le fonctionnement même du symbole. En effet, si les hommes sont plus cruels que les loups, comment manier le symbole qui fait des loups des symboles de cruauté ? La morale de la fable, cependant, livre les compagnons d'Ulysse au blâme du duc de Bourgogne :

Ils croyaient s'affranchir suivant leurs passions ;
 Ils étaient esclaves d'eux-mêmes. (v. 105-106)

Pourtant, mis à part celui du lion, content de pouvoir satisfaire son appétit de pouvoir (« Je suis Roi, deviendrai-je un Citadin d'Ithaque ? », v. 62), les discours tenus par les autres animaux à Ulysse, l'ours et le loup, n'ont pas majoritairement porté sur la satisfaction de leurs passions – à peine l'ours a-t-il mentionné sa liberté (« Je vis libre, content, sans nul soin qui me presse », v. 74). La morale des « Compagnons d'Ulysse » illustre donc bien l'impossibilité de réduire le récit d'une fable à sa moralité et, en l'occurrence, de faire oublier au lecteur les coups portés par les animaux contre l'humanité au moment de tirer un enseignement de la fable.

On peut citer d'autres éléments de cette plainte contre l'humanité, dans lesquels on trouve des échos avec les « grands procès » des *Fables*. La fable du « Loup et les Bergers » (X, 5) rappelle au lecteur que les bergers mangent les agneaux aussi bien voire davantage que les loups, rappel que fait précisément le renard des « Animaux malades de la peste » pour disculper le lion. Le premier vers du « Cheval s'étant voulu venger du cerf » (IV, 13) (« De tout temps les Chevaux ne sont nés pour les hommes ») fait écho, quant à lui, au discours de la vache de « L'Homme et la Couleuvre » contre l'homme, ainsi qu'à la morale de la fable, prise en charge par le fabuliste (« tout est né pour eux »).

Il serait possible de ramener ces observations à un questionnement de La Fontaine sur les frontières de l'humanité au sein de l'humanité elle-même, qui laisserait de côté les relations de cette dernière aux autres êtres vivants, c'est-à-dire aux « vrais » animaux et aux « vrais » végétaux. Une telle lecture, cependant, ignorerait le statut que le fabuliste lui-même accorde aux animaux dans la « Préface » des *Fables*, et, plus généralement, la diversité des degrés d'anthropomorphisation ou de personnification de l'ensemble des personnages des *Fables*. Pour ne citer que deux exemples, le « Discours à Mme de La Sablière » (IX, 20) ainsi que la fable « Les Souris et le Chat-Huant » (XI, 9) mettent explicitement en scène des animaux qui sont de « vrais » animaux, non dénués de traits humains pour autant. Or, précisément, les pistes qui viennent d'être ébauchées attirent l'attention sur les dysfonctionnements de la transposition allégorique propre aux fables dans les « grands procès » des *Fables*, et donc sur la complication des « procès » qui s'y tiennent.

Dans *Un merveilleux sans éclat*, Marcel Gutwirth revient à plusieurs reprises sur le « procès » que La Fontaine ferait à l'homme et sur sa « grandissante misanthropie »¹ entre le premier et le dernier recueil des *Fables*, et cite « L'Homme et la Couleuvre » en exemple :

À partir du *Discours à Madame de La Sablière*, en fin du livre IX, les traits à l'égard de l'humanité (soi-disant), dans les *Fables*, se multiplient. [...] *L'Homme et la Couleuvre* (X, i), posément et à l'audition de tous les témoins cités à sa décharge, mais qui l'accablent sans hargne, démontre que l'homme est de tous les êtres celui dont la rencontre est la plus calamiteuse et la moins souhaitée².

¹ Marcel Gutwirth, *Un merveilleux sans éclat*, op. cit., p. 126.

² *Ibid.*, p. 146.

Marcel Gutwirth n'ignore pas la morale de la fable, qui fait de l'homme l'allégorie des « grands », mais il transforme l'allégorie en métonymie : l'homme est violent avec les bêtes et subit à son tour la violence des « maîtres qu'il se donne¹ », c'est-à-dire d'autres hommes. Une telle lecture conserve aux animaux et à l'arbre le statut de non-humains, y compris au moment du déchiffrement allégorique de la fable. Cette hypothèse attire l'attention sur un rapprochement possible entre deux passages des « Animaux malades de la peste » et de « L'Homme et la Couleuvre ». Nous venons de mentionner ces vers du discours du renard au lion, à l'appui de la morale du « Loup et les Bergers » (X, 5) :

Et quant au Berger, l'on peut dire
Qu'il était digne de tous les maux,
Étant de ces gens-là qui sur les animaux
Se font un chimérique empire. (v. 39-42)

Ce discours flatteur du renard a pour objectif de disculper le lion en faisant du plus grand de ses crimes, le meurtre du berger, un juste retour des choses : le berger méritait la mort, en tant que représentant d'une humanité prétendant à une domination sans fondement sur les animaux. Or, on retrouve le syntagme méprisant « ces gens-là » dans la bouche de l'homme de « L'Homme et la Couleuvre », alors qu'il se justifie tout haut, pour la dernière fois, de l'injustice qu'il s'apprête à commettre (« Je suis bien bon, dit-il, d'écouter ces gens-là », v. 81). Le mépris que l'homme exprime est alors précisément celui que le renard des « Animaux malades de la peste » attribue à tous les membres de l'espèce humaine : en effet, par le syntagme « ces gens-là », l'homme désigne les personnages non-humains de la fable, la couleuvre, la vache, le bœuf et l'arbre. Dans la morale de la fable, le discours méprisant de l'homme devient le fait des « grands », dont il est l'allégorie :

On en use ainsi chez les grands.
La raison les offense : ils se mettent en tête
Que tout est né pour eux, quadrupèdes, et gens,
Et serpents. (v. 84-87)

L'expression « se mettre en tête » suggère que le discours que se tiennent les grands, mais aussi les bergers, est un discours « chimérique », pour reprendre le terme du renard.

¹ *Ibid.*, p. 150.

Peut-on, cependant, comparer l'argument spécieux du renard et la morale de « L'Homme et la Couleuvre », prise en charge par le fabuliste ? Dans cette morale, les « grands » ne sont pas l'ensemble des hommes, ils exercent bien plutôt leur domination sur d'autres hommes. Il y a, cependant, dans l'énoncé de la morale de cette fable, une perturbation du fonctionnement de l'allégorie, qui fait résonner en même temps qu'une plainte contre les grands, une plainte contre l'humanité. En effet, le passage du récit à la morale, donc de « l'Homme » aux « grands », devrait modifier les catégories de l'énumération « quadrupèdes, et gens, / Et serpents ». Cependant, seuls les « gens » peuvent être mis sur le compte d'un déchiffrement allégorique : face à l'homme de la fable, on trouverait alors des animaux et un arbre parlants, face aux « grands », des « gens ». Au lieu de quoi, les « gens » figurent dans la même énumération et sont solidaires des « quadrupèdes » et des « serpents ». L'arbre manque à l'appel, si bien qu'il pourrait faire partie des « gens » – tandis que vache et bœuf appartiennent à la catégorie des « quadrupèdes ». La transposition allégorique n'a donc pas vraiment ou pas entièrement lieu, ce qui a pour effet de faire tomber le blâme à la fois sur les « grands » et sur l'Homme de la fable en tant qu'homme.

Un même brouillage de l'allégorie est à l'œuvre dans les discours de la vache, du bœuf et de l'arbre, que Marcel Gutwirth décrit comme autant de dépositions contre l'homme. La vache est appelée pour juger qui, de l'homme ou de la couleuvre, est le « symbole des ingrats ». Pour prouver que la couleuvre a raison, elle donne l'exemple de l'ingratitude de l'homme de la fable, en le désignant par les déictiques « celui-ci » et « lui » (« Je nourris celui-ci depuis longues années », v. 35, « Tout n'est que pour lui seul », v. 37). Mais le bœuf, pour sa part, n'accuse pas cet homme en particulier, il passe à un niveau de généralité supérieur en accusant un « nous » :

Il dit que du labeur des ans

Pour nous seuls il portait les soins les plus pesants,
Parcourant sans cesse ce long cercle de peines
Qui revenant sur soi ramenait dans nos plaines
Ce que Cérès nous donne, et vend aux animaux.

Que cette suite de travaux

Pour récompense avait, de tous tant que nous sommes,
Force coups, peu de gré ; puis, quand il était vieux,
On croyait l'honorer chaque fois que les hommes
Achetaient de son sang l'indulgence des Dieux. (v. 53-62)

Ici, « nous seuls » désigne le fabuliste mais également le lecteur, comme membres de l'humanité en opposition aux « animaux ». La voix du fabuliste, par le biais du discours indirect libre, se fait entendre derrière celle du bœuf : c'est à lui qu'il faut attribuer l'emploi de ce « nous », quand le bœuf devrait dire « ils » ou « les hommes », comme il le fait dans le vers 61 (« On croyait l'honorer chaque fois que les hommes »). L'emploi du présent dans l'énoncé aléthique « Ce que Cérès nous donne, et vend aux animaux » rend également difficile de distinguer entre la voix du bœuf et celle du fabuliste, qui attesterait ici lui-même l'injustice faite aux bêtes de trait. Le bœuf dénonce enfin avec ironie la hiérarchie humaine entre animaux, hommes et dieux, qui lui vaut comme « récompense » de ses travaux d'être sacrifié à ces derniers. Ici encore, l'expression « tous tant que nous sommes », qui insiste sur la désignation du fabuliste et du lecteur, donne l'impression que le fabuliste prend en charge une partie de cette ironie.

On retrouve les mêmes procédés dans la plainte de l'arbre, qui accuse lui aussi un « nous » de l'humanité. La présence du fabuliste dans le discours de ce dernier est encore renforcée par le fait qu'il est d'emblée rapporté au discours indirect libre (« Ce fut bien pis encore. Il servait de refuge / Contre le chaud, la pluie, et la fureur des vents », v. 68-69). L'arbre fait preuve de la même ironie que le bœuf concernant le « loyer » que lui réservent les hommes pour ses bienfaits, qui est d'être abattu. La question pathétique sur laquelle il conclut alors sa plainte (« Que ne l'émondait-on sans prendre la cognée ? », v. 77) paraît alors s'adresser également au fabuliste et au lecteur.

14.2 – Une morale poétique de la faiblesse

La scène naïve des Fables

En plaçant la plainte des *Fables* contre l'humanité sous les espèces du différend, nous faisons l'hypothèse qu'il s'agit là d'une plainte qui ne « plaide pas », ou pas sur une scène judiciaire. Or, outre qu'elle ne constitue jamais un discours unique et univoque que tiendrait le fabuliste, c'est peut-être la « naïveté » de ce dernier, telle que nous l'avons précédemment définie à la suite de Marmontel dans ses *Éléments de littérature*, qui empêche cette plainte de « plaider » et en fait une plainte proprement littéraire.

Pour rappel, Marmontel définit le style naïf des *Fables* comme une façon de se trouver concerné par les textes, qui passe par l'« air de bonne foi » du fabuliste, qui « semble persuadé,

pénétré de ce qu'il raconte », ce qui le fait paraître « crédule »¹ aux yeux du lecteur. Les marques d'attendrissement du fabuliste pour ses personnages relevées par La Harpe et Taine peuvent apparaître comme les fruits d'une telle naïveté, dont dépendraient non seulement la réussite poétique des *Fables*, que Marmontel attribue au « charme » exercé par la figure de l'animal parlant, mais également leur réussite morale, la naïveté du fabuliste étant supposée ménager l'amour-propre du lecteur.

« L'Homme et la Couleuvre » offre un trait de naïveté fameux du fabuliste contre le personnage de l'Homme :

À ces mots, l'animal pervers
(C'est le Serpent que je veux dire,
Et non l'Homme, on pourrait aisément s'y tromper),
À ces mots, le Serpent, se laissant attraper, (v. 4-7)

Les parenthèses des vers 5 et 6 marquent la première apparition d'un « je » dans la fable et donnent à son intervention un statut spécifique : le fabuliste fait retour sur son propre récit pour apporter une clarification au lecteur, indiquant ainsi que le référent de la périphrase « animal pervers » prête à confusion. L'interruption, cependant, paraît un peu trop scrupuleuse quand on considère la suite de la phrase, ostensiblement reprise et continuée après l'anaphore de « À ces mots » au vers 7 : seul le serpent, en effet, peut être « attrapé » puis « mis en un sac » (v. 8), ce qui suffit à dissiper la confusion possible sur le référent de la périphrase « l'animal pervers » sans l'ajout des parenthèses.

L'effet recherché par le vers 5 (« C'est le Serpent que je veux dire »), on le comprend, est donc très exactement de faire naître l'idée qu'il *pourrait* y avoir quiproquo : la précision vaut pour trait de satire à l'égard de l'homme, en suggérant plutôt qu'en écartant l'idée que « l'animal pervers » pourrait faire référence à lui. Le vers 5 apporte donc apparemment une nouvelle preuve à verser au « procès » des *Fables* contre l'homme, comme le formule ainsi Marcel Gutwirth : « Une parenthèse lui règle son compte : du serpent à lui, *on pourrait aisément s'y tromper*... Le travail de démystification est engagé² ».

La première précision apportée par les parenthèses établit une relation de connivence entre le fabuliste et le lecteur derrière le dos de l'homme de la fable. La compétence du lecteur se mesure alors à sa capacité à apprécier le trait de satire et lui fait ainsi prendre plaisir à sa

¹ Marmontel, *Éléments de littérature*, op. cit., p. 551.

² Marcel Gutwirth, *Un merveilleux sans éclat*, op. cit., p. 146.

propre intelligence, commune avec celle du fabuliste. Du moins, tel serait le cas, si la parenthèse s'achevait à la fin du vers 5. Ainsi, comme l'écrit Marmontel :

Voilà une excellente épigramme ; et le poète s'en serait tenu là s'il avait voulu être fin ; mais il voulait être ou plutôt il était naïf, il a donc achevé [...]¹.

En effet, le vers 6 (« Et non l'Homme, on pourrait aisément s'y tromper ») fait vaciller le principe de la relation que nous venons de décrire. Non seulement le fabuliste vient ajouter une précision apparemment inutile (« Et non l'Homme »), puisque la fable n'a mis en scène jusque-là que deux personnages, mais il enchérit avec une troisième précision (« on pourrait aisément s'y tromper ») qui vient expliciter la nécessité de son intervention. C'est ici que l'on peut parler de trait de naïveté : quand l'élucidation, plutôt que d'apparaître comme un trait de satire reposant sur une intelligence partagée avec le lecteur, se met à ressembler à une *vraie* élucidation dont le fabuliste sentirait réellement la nécessité. C'est à partir de cet exemple que Marmontel trace la différence entre la « finesse » en quoi consiste la précision du vers 5, et la « naïveté » que lui imprime l'ajout du vers 6 : « La finesse du style consiste à se laisser deviner ; la naïveté, à dire tout ce qu'on pense² ». Un autre exemple d'une telle insistance du fabuliste, qui fait passer l'explicitation de la finesse à la naïveté, se trouve dans les premiers vers du « Cochon, la Chèvre et le Mouton » (VIII, 12)³. Finesse et naïveté, enfin, correspondent à deux positions du lecteur par rapport au fabuliste : dans la première, le lecteur accède à la compréhension de ce que le fabuliste lui suggère ; dans la seconde, il s'étonne, en quelque sorte, que le fabuliste passe les bornes de cette compréhension commune pour expliciter toujours davantage ce qu'il veut faire entendre, révélant, ainsi, de la simplicité plutôt que de la finesse d'esprit.

Cette définition de la naïveté joue un rôle considérable dans la définition que Marmontel donne du fonctionnement du genre de la fable lui-même. Il est frappant de constater qu'il y décrit déjà le différend propre au genre de la fable, dont nous avons donné la description par Marc Escola, mais aussi qu'il la distingue radicalement d'un discours de la preuve :

¹ Marmontel, *Éléments de littérature*, op. cit., p. 554.

² *Ibidem*.

³ « Une Chèvre, un Mouton, avec un Cochon gras, / Montés sur même char s'en allaient à la foire : / Leur divertissement ne les y portait pas ; / On s'en allait les vendre, à ce que dit l'histoire : / Le Charton n'avait pas dessein / De les mener voir Tabarin », v. 1-6. La « naïveté » du fabuliste tient dans la répétition de l'élucidation.

Cependant, comme ce n'est pas uniquement à nous amuser, mais surtout à nous instruire que la *fable* est destinée, l'illusion doit se terminer au développement de quelque vérité utile : je dis *au développement*, et non pas *à la preuve*, car il faut bien observer que la *fable* ne prouve rien. Quelque bien adapté que soit l'exemple à la moralité, l'exemple est un fait particulier, la moralité une maxime générale ; et l'on sait que du particulier au général, il n'y a rien à conclure. Il faut donc que la moralité soit une vérité connue par elle-même et à laquelle on n'ait besoin que de réfléchir pour en être persuadé. L'exemple contenu dans la *fable* en est l'indication, et non la preuve : son but est d'avertir et non pas de convaincre [...]¹.

L'enjeu de la fable est bien l'instruction. Il y va d'une « vérité » : « l'illusion » doit se terminer. Mais la fable « développe » plutôt qu'elle ne « prouve » cette vérité. C'est là le paradoxe de cette définition : si la fable « ne prouve rien », c'est qu'elle délivre « une vérité connue par elle-même et à laquelle on n'ait besoin que de réfléchir pour en être persuadé » : une vérité en quelque sorte *évidente*, qui ne se déduit pas, n'est pas le résultat d'une démonstration ni d'une opération de déchiffrement compliquée.

Une telle définition va contre le désir de percer les secrets les mieux dissimulés des *Fables*, que programme bien pourtant leur forme allégorique. En outre, le but visé par la fable n'est plus de « convaincre » de cette vérité, puisque le lecteur doit en être facilement « persuadé », mais de l'en « avertir », c'est-à-dire de l'en informer pour son utilité (« quelque vérité utile ») et presque de se contenter de la lui rappeler.

Considérer la naïveté comme un principe esthétique des *Fables* se manifestant, entre autres, dans l'intérêt pris par le fabuliste pour ses personnages, transforme de façon radicale la scène des *Fables*. On se trouve à présent, en effet, face à un fabuliste « crédule », qui paraît « persuadé lui-même » que « le lion, l'âne, et le renard ont parlé »², et dont les fables « indiquent », plutôt qu'elles ne prouvent, une vérité *déjà connue* du lecteur. À cet égard, on a bien quitté les scènes judiciaires des « grands procès » des *Fables*, et le discours de la justification et de la preuve qu'y emploient leurs personnages. Une « bonne » lecture des *Fables*, dans le sens d'une lecture permettant l'actualisation de leurs effets esthétiques *et* éthiques, d'après cette définition, serait une lecture qui, pour le dire simplement, adhérerait à l'adhésion du fabuliste et la jugerait sincère, tout en reconnaissant un effet de l'art et sans que cette reconnaissance empêche de partager l'intérêt que paraît prendre le fabuliste pour ses personnages.

¹ *Ibid.*, p. 555.

² *Ibid.*, p. 553.

L'« enfance » des Fables

La convocation de la naïveté permet d'identifier une autre ligne de partage que celle qui sépare l'humanité des autres êtres vivants dans les *Fables* : celle qui distingue jeunesse et vieillesse dans leur commune faiblesse, à laquelle le fabuliste demande au lecteur de s'intéresser.

La naïveté du fabuliste elle-même est régulièrement décrite comme une enfance. Ainsi de Marmontel :

Le caractère du fabuliste est la naïveté, parce qu'il raconte des choses dont le merveilleux exige toute la crédulité d'un homme simple ou plutôt d'un enfant¹.

Ou de Charles Batteux :

Jamais homme, dit M. l'abbé d'Olivet, ne fut plus simple, mais de cette simplicité ingénue qui est le partage de l'enfance. Disons mieux, ce fut un enfant toute sa vie. Un enfant est naïf, crédule, facile, sans ambition, sans fiel².

La valeur de ces remarques n'est pas biographique, mais elle se trouve dans la description d'un effet propre au style des *Fables*. Or, les multiples liens des *Fables* à l'enfance sont régulièrement établis par le fabuliste lui-même. En tant que fables, d'une part, de façon évidente, elles se destinent à un lecteur enfant. Dans sa « Préface », La Fontaine allègue Platon qui « souhaite que les enfants sucent [l]es fables [d'Ésope] avec le lait », pour établir que l'intérêt moral de ses fables et, plus spécifiquement, du choix des animaux parlants, est « conforme » à la « petitesse » de l'esprit des enfants. En outre, comme l'a montré Jean-Charles Darmon, quand le fabuliste affirme dans sa « Préface » que les fables fournissent les « premières notions » de connaissance aux enfants, il les place « à l'origine du savoir et de la pensée³ », faisant d'elles rien de moins que « l'enfance de toute philosophie⁴ ». De fait, les dédicataires royaux du premier et du dernier recueil des *Fables* sont des enfants : le Dauphin et le jeune duc de Bourgogne. Mais il y a une autre raison considérable pour ne pas mettre de côté l'adresse des *Fables* à un lecteur enfant : il s'agit de la définition que La Fontaine donne de

¹ *Ibid.*, p. 303.

² Batteux, *Principes de littérature*, op. cit., p. 67-68.

³ Jean-Charles Darmon, *Philosophies de la Fable*, op. cit., p. 226.

⁴ *Ibid.*, p. 228.

l'enfance dans son « Discours à Mme de La Sablière » et dans plusieurs de ses fables, comme d'un état persistant chez le lecteur adulte.

Le « Discours à Mme de La Sablière », qui conclut le neuvième livre des *Fables* et précède donc exactement « L'Homme et la Couleuvre », est connu parce que La Fontaine s'y oppose aux thèses des partisans de Descartes, et, plus précisément, à la théorie de l'animal-machine. La Fontaine, prête aux animaux une pensée, tout en la différenciant de celle des hommes, seule capable de réflexivité (« quand la bête penserait, / La bête ne réfléchirait / Sur l'objet, ni sur sa pensée », v. 62-64). Pour appuyer ce qu'il avance, le fabuliste donne alors une série de « fables-exemples¹ » de l'ingéniosité animale, qui ont un statut singulier dans les *Fables* puisque, mettant en scène de « vrais » animaux, elles tiennent à la fois de la fable et de l'anecdote animalière. Or, à la fin de son « Discours », pour préciser le type d'esprit qu'il prête aux animaux, La Fontaine le compare à celui des jeunes enfants :

Pour moi si j'en étais le maître,
Je leur en donnerais aussi bien qu'aux enfants.
Ceux-ci pensent-ils pas dès leurs plus jeunes ans ?
Quelqu'un peut donc penser ne se pouvant connaître. (v. 197-202)

La comparaison place ensemble, du même côté de la raison ou partageant un même degré de raison, l'animal et l'enfant, faisant entrer ce dernier dans « la grande série des imaginations animales² ». Cette raison, comme l'écrit le fabuliste, n'est pas « une raison selon notre manière » (v. 205) – le possessif « notre » se rapportant aux hommes, c'est-à-dire, on le comprend à présent, aux hommes qui ont quitté l'état d'enfant et sont parvenus à un plein épanouissement de leur raison. La raison qu'ont en partage l'animal et l'enfant est, en effet, décrite comme une sorte de raison intermédiaire, qui permet de « juger » mais de juger « imparfaitement » (v. 216). La Fontaine lui oppose alors, non pas exactement la raison propre aux hommes, mais l'« âme » qui serait à l'origine de cette autre raison. Or, à l'égard de la nature de cette âme, il n'y a pas de séparation radicale entre l'animal, le jeune enfant et l'homme, mais la *coexistence* dans l'homme de deux « âmes » :

Nous aurions un double trésor ;
L'un cette âme pareille en tout-tant que nous sommes,
Sages, fous, enfants, idiots,

¹ *Ibid.*, p. 209.

² *Ibid.*, p. 225.

Hôtes de l'univers sous le nom d'animaux ;
L'autre encore une autre âme, entre nous les anges
Commune en un certain degré ; (v. 220-225)

Jean-Charles Darmon a établi l'origine épicurienne, et notamment gassendiste, de cette théorie d'une double âme humaine¹. Cette référence à l'épicurisme et la convocation du débat sur l'« Âme des Bêtes » sont précisément des éléments qui permettent que, dans les *Fables*, « la métaphore animale qui dit l'homme [soit] bien plus qu'une simple métaphore² ». Surtout, quoique la fin du discours de La Fontaine suggère que la raison commune avec les « anges » se développe pour sortir l'homme de l'obscurité dans laquelle le maintiendrait d'abord la raison « animale », cette progression ou ce rapport de succession sont loin d'être clairs, comme le dit bien Jean-Charles Darmon :

[...] [À] de multiples reprises dans les *Fables*, La Fontaine suggère aussi qu'avec cette part d'enfance on n'en a jamais vraiment fini : croire, comme le ferait un cartésien, que l'on peut rompre définitivement avec elle, c'est être victime d'une illusion fondamentale. L'enfance, selon Jean de La Fontaine, demeure en quelque sorte un « pli » en nous, entre deux instances (animalité/humanité) qui ne peuvent être ni totalement séparées, ni totalement confondues, pli ondoyant et subtil entre une imagination toujours en mouvement et une raison qui virtuellement s'en dégage, mais lui devra toujours beaucoup³.

L'enfance n'est ni animalité ni pleine humanité, l'une qui serait toute « imagination », l'autre toute « raison », selon le dualisme cartésien que le fabuliste rejette, mais un « pli » dans l'homme qui serait le lieu d'une « continuité / discontinuité énigmatique⁴ » entre les deux, qui rappelle le différend interne à l'homme qu'Aristote décrit comme coprésence du *logos* et de la *phônè*. Par conséquent, cette enfance n'est pas un *passé*, une antécédence de l'homme, mais elle dure toute sa vie. C'est pourquoi Jean-Charles Darmon dépeint le lecteur des *Fables* comme un lecteur « mélangé », c'est-à-dire « en qui se mêlent en permanence l'animalité d'une imagination et l'humanité d'une raison⁵ ».

Le fabuliste donne de nombreux exemples dans ses fables de la persistance chez lui, mais aussi chez son lecteur, de cette « enfance ». Un exemple bien connu se trouve dans la fable « Le Pouvoir des fables » (VIII, 4), déjà décrite dans la première partie de ce travail,

¹ *Ibid.*, p. 220.

² *Ibid.*, p. 218.

³ *Ibid.*, p. 229.

⁴ *Ibid.*, p. 225.

⁵ *Ibid.*, p. 222.

précisément pour appuyer la caractérisation par Patrick Dandrey d'un lecteur des *Fables* qui serait à la fois adulte et enfant¹. La fable « La Laitière et le Pot au lait » (VII, 9) fait elle aussi un éloge paradoxal des penchants de l'esprit humain pour la fabulation. Dans cette fable, en effet, les rêves éveillés de la laitière tournent à la farce (« Le récit en farce en fut fait », v. 29), et, cependant, le fabuliste n'en tire pas une morale mettant en garde le lecteur contre le travers de son personnage. Il fait au contraire de ses projections imaginaires un trait commun à tous, dans une énumération proche de celle du « Discours à Mme de La Sablière » :

Quel esprit ne bat la campagne ?
Qui ne fait château en Espagne ?
Picrochole, Pyrrhus, la Laitière, enfin tous,
Autant les sages que les fous ? (v. 30-33)

L'énumération du vers 29 place sur un même plan les esprits conquérants grands et petits, fictifs et réels, que sont Picrochole, Pyrrhus et la Laitière, faisant de cette dernière une figure aussi considérable que les deux premiers. La propension à se laisser entraîner par des projections imaginaires qu'ils exemplifient est commune aux « sages » et aux « fous » : c'est la mention de ces derniers qui rappelle l'« âme » décrite par le « Discours à Mme de La Sablière » qu'ont en partage les « imaginations animales », « Sages, fous, enfants, idiots, / Hôtes de l'univers sous le nom d'animaux » (v. 222-223). Or, cette pente imaginative ne provoque pas seulement la perte de la seule fortune réelle de la laitière de la fable, c'est-à-dire son lait, mais elle est également source de *plaisir*.

Comme dans la morale du « Pouvoir des fables », en effet, le fabuliste affirme la douceur associée à certains produits de l'imagination : « Chacun songe en veillant, il n'est rien de plus doux » (v. 34). La morale du « Curé et le Mort » (VII, 10), fable qui suit la même trame narrative que « La Laitière et le Pot au lait », radicalise ce propos en affirmant que les deux fables sont « [p]ropriement toute notre vie » (v. 36) : la fabulation apparaît comme la condition même de l'existence humaine, en tant que manière dont les hommes se réfèrent à la réalité.

La pitié sans conditions du fabuliste

Dans « Le Dépositaire infidèle », fable qui ouvre le neuvième livre des *Fables*, c'est la fable elle-même que le fabuliste définit comme un « songe » au « doux charme », telle

¹ Voir : partie I, chapitre 1 de ce travail.

qu'Ésope et Homère en ont été les inventeurs (« Le doux charme de maint songe », v. 32). Or, il est à présent possible de faire l'hypothèse que ce « songe » s'adresse de façon privilégiée à la part d'« enfance » du lecteur, c'est-à-dire à ce « pli » dans l'homme qui fait communiquer l'animal et l'humain sous les espèces d'une faculté commune : l'imagination. Cette enfance pourrait alors être à l'origine d'un trait définitoire des *Fables*, la prosopopée animale. Les éléments de définition que La Fontaine donne de cette enfance, enfin, dotent de fondements philosophiques et anthropologiques la « naïveté » des *Fables* telle que Marmontel l'a définie, qui rend possible de « croire » que les animaux – et les plantes – « ont parlé », le temps d'un « songe ». Or, nous avons montré que cette naïveté était la condition même de l'aptitude à la plainte du fabuliste pour ses personnages, et donc du lecteur lui-même.

Le rappel de l'importance de l'enfance dans les *Fables* transforme la lecture que l'on peut faire de la « sottise », pour reprendre le jugement du fabuliste dans la morale de « L'Homme et la Couleuvre » (« Si quelqu'un desserre les dents, / C'est un sot », v. 88-89), des personnages qui sont les victimes des forts à l'issue des « grands procès » des *Fables*. La ruse, en effet, est interdite à l'agneau par sa jeunesse, donc son inexpérience. Ce sont les signes de cette jeunesse dans la fable qui, peut-être, permettent qu'on le plaigne : ainsi, les vers de la fable que Taine choisit de citer pour prouver la pitié du fabuliste et inspirer celle du lecteur sont précisément ceux qui mettent en valeur la jeunesse de l'agneau et convoquent l'image du couple qu'il forme avec sa mère (« je tette encor ma mère »).

Certes, la figure de l'enfant – humain, et plus particulièrement écolier – n'est pas valorisée dans les *Fables*. Dans « Les Deux Pigeons » (IX, 2), le fabuliste explique le geste de l'enfant à la fronde par le fait que « cet âge est sans pitié » (v. 54), dans « L'Écolier, le Pédant, et le Maître d'un jardin » (IX, 5), l'enfant qui saccage le jardin est « sot » et « fripon » (v. 2) du fait de son « jeune âge » (v. 3). Cette sévérité, cependant, est très anecdotique comparée au traitement que reçoit la jeunesse comme devenir, dans sa petitesse et sa fragilité. Ainsi du vers que le fabuliste consacre aux bourgeons que le jeune écolier gâte (« Gâtait jusqu'aux boutons, douce et frêle espérance », v. 14), qui fait dire à Chamfort que le fabuliste l'« intéresse à des bourgeons gâtés par un écolier¹ », mais aussi du vers de « L'Aigle et l'Escarbot » (II, 8) dans lequel La Fontaine traduit l'attachement de l'aigle pour ses œufs, brisés par l'escarbot (« Ses œufs, ses tendres œufs, sa plus douce espérance », v. 19), que le même Chamfort juge « d'une sensibilité si douce qu'il *fait plaindre* l'Aigle, malgré le rôle odieux qu'elle joue dans cette fable² », citations que nous avons données dans notre réflexion consacrée à la « tendresse » des

¹ Chamfort, *Éloge de La Fontaine*, op. cit., p. 961. Nous soulignons.

² Chamfort, *Les Trois Fabulistes*, op. cit., p. 1083. Nous soulignons.

Fables, dans la troisième partie de ce travail. Le commentaire qu'en donne Marcel Gutwirth décrit également ce que l'on pourrait désigner comme les éléments d'une *morale du malheur* ou de la *faiblesse* indépendante de la morale de la fable :

La vengeance atteint l'aigle dans ce qu'elle a de plus fragile, et aussitôt l'idée de fragilité l'emporte, et la fable accueille la souffrance [...]. [...] [L]es rôles sont ainsi très rapidement renversés. Victime à son tour, l'aigle apprend du coup, sans qu'aucune morale ait à intervenir, ce que c'est que souffrance¹.

La fable « La Lionne et l'Ourse » (X, 12) offre un bon exemple de manifestation de cette morale du malheur. On se rappelle que, dans la morale de cette fable, le fabuliste condamne les plaintes importunes de la lionne et, par elles, les plaintes « frivoles » des humains (« Misérables humains, ceci s'adresse à vous : / Je n'entends résonner que des plaintes frivoles », v. 23-24). Pourtant, dès le deuxième vers de la fable, la lionne est désignée comme « la pauvre infortunée » : l'espace d'un hémistiche, son malheur – *banal*, et comme *justifié* par les crimes qu'elle a elle-même commis – reçoit la compassion du fabuliste, qui invite à la plaindre. Certes, l'expression de cette compassion est fugace, et l'on pourrait dire que la périphrase « la pauvre infortunée » est comme appelée narrativement par la description d'une mère qui a perdu son petit. Mais, précisément, renouveler l'étonnement devant ces modalisateurs plaintifs implique d'en interroger les effets, mais aussi les conditions de leur actualisation par le lecteur, et donc le type de discours critique qui leur est appliqué.

L'adjectif modalisant « pauvre » est l'une des marques récurrentes de cette pitié du fabuliste dans les *Fables* donnée indépendamment de leurs morales explicites. Ainsi, dans la fable « Le Loup, la Mère et l'Enfant » (IV, 16), le loup devient « la pauvre bête » après qu'il a été assommé par les villageois, alors qu'il prévoyait de manger un de leurs enfants. Le renard du « Renard à la queue coupée » (V, 5) tient un habile discours aux autres renards pour qu'ils se coupent la queue, alors qu'il a accidentellement perdu la sienne, mais il devient « le pauvre Écourté » (v. 17) après que tous les autres l'ont hué. L'intérêt pris par le fabuliste au malheur de ses personnages s'exprime également par des suffixes à valeur hypocoristique. Ainsi le poisson du « Petit Poisson et le Pêcheur » (V, 3) est désigné, dans la fable, comme un « Carpeau » (v. 6) puis un « pauvre Carpillon » (v. 11). « Carpeau » et « carpillon » sont des termes qui, d'après Furetière, désignent très exactement une « petite carpe », mais, précisément, l'insistance sur la petitesse du poisson et l'adjectif « pauvre » donnent une valeur

¹ Marcel Gutwirth, *Un merveilleux sans éclat*, op. cit., p. 115-116.

hypocoristique aux deux suffixes, et, à la relecture, au « petit » du titre de la fable. La perdrix du « Lièvre et la Perdrix » (V, 17), quant à elle, qui vient de se moquer du « pauvre malheureux » (v. 19) lièvre tué par les chiens, devient « la Pauvrette » (v. 25) quand elle est prise par un oiseau de proie à son tour. Le fabuliste paraît ainsi illustrer par sa propre attitude la morale sur laquelle s'ouvre la fable : « Il ne se faut jamais moquer des misérables : / Car qui peut s'assurer d'être toujours heureux ? » (v. 1-2). La place qu'occupe l'évocation attendrie du « pauvre Robin Mouton » dans « Le Berger et son Troupeau » (IX, 19, v. 11) déborde de beaucoup sa fonction par rapport à la morale explicite de la fable, sur les « méchants soldats » : la tonalité burlesque d'une telle oraison funèbre, la seule des *Fables*, invite à sourire de la grandeur du genre de discours choisi pour célébrer la mémoire d'un mouton, non de la relation familière – presque au sens d'animal familier – entre le berger et Robin.

Si la vieillesse, enfin, est « impitoyable » dans « Le Vieux Chat et la Jeune Souris » (XII, 5), le fabuliste lui accorde sans condition les marques de sa pitié quand elle est considérée dans la perspective du déclin et de la mort. Quand la vache, le bœuf et l'arbre de « L'Homme et la Couleuvre » entreprennent de convaincre l'homme, ils le font depuis leur vieillesse¹. Elle est la circonstance retenue par La Harpe quand il cite le discours de la vache pour illustrer l'ingratitude extrême de l'homme, c'est-à-dire pour attendrir le lecteur. Le discours de la couleuvre doit également être placé dans la perspective de la mort, puisque celle-ci s'adresse à l'homme « [e]n mourant ». La faiblesse des personnages, enfin, qui dote la scène de la fable de traits parrésiasiques, n'est pas que hiérarchique, mais elle est liée à leur mortalité. À ce titre, elle est commune avec « l'Homme » de la fable lui-même, dont on n'a peut-être pas suffisamment remarqué que la vache le décrivait également comme vieux (« Même j'ai rétabli sa santé, que les ans / Avaient altérée », v. 39-40).

« Le Lion devenu vieux » (III, 14) illustre bien cette morale des *Fables* qui ne se résout pas dans l'affrontement des faibles et des forts. La fable met précisément en scène l'animal le plus puissant dans le bestiaire des *Fables*, le lion, décrit dans le premier vers de la fable par l'apposition « terreur des forêts », mais qui apparaît dès le deuxième vers comme « [c]hargé d'ans », donc affaibli. La fable le dit par un retournement frappant : les sujets du lion sont « [d]evenus forts par sa faiblesse » (v. 4). N'est-ce pas justice, alors, que ses anciens sujets – et surtout l'âne – se vengent de la « terreur » qu'il a auparavant exercée ? Cependant, la fable ne donne l'exemple d'aucun des crimes passés du lion. Surtout, alors que chacun des animaux

¹ La vache précise « [e]nfin me voilà vieille » (v. 42), le bœuf, « puis, quand il était vieux » (v. 60), l'arbre, « [d]e son tempérament il eût encor vécu » (v. 78).

vient porter un coup au lion, le lecteur n'est pas invité à partager le mépris qu'ils lui témoignent, ni même, éventuellement, leur juste colère, mais à plaindre « le malheureux lion », dont le fabuliste décrit longuement la décrépitude physique et morale (« Le malheureux Lion languissant, triste, et morne, / Peut à peine rugir, par l'âge estropié », v. 7-8).

Le monde sensible des Fables

Un dernier exemple illustrera de façon frappante les effets de la « morale » que nous venons de décrire sur le monde des *Fables* lui-même. Il se distingue par le caractère inattendu de son objet et du traitement qui lui est accordé.

Cet exemple se situe dans « Le Jardinier et son Seigneur » (IV, 4). Dans cette fable, un habitant d'un bourg, qui possède un jardin dans un village, se plaint à son seigneur d'un lièvre qui gâte son jardin (« au Seigneur du bourg notre homme se plaignit », v. 10). Il y a une vraisemblance historique et hiérarchique à cette plainte car, comme le précise Marc Fumaroli, « le demi-bourgeois, demi-manant n'a pas le droit de chasse, qui est réservé au seigneur¹ » : la chasse est un privilège de la noblesse. Le jardinier adresse donc sa plainte à la bonne personne et le seigneur promet d'intervenir avec le plus grand empressement (« dès demain, sans tarder plus longtemps », v. 18). Or, quoique cet empressement réponde à la ferveur de la plainte du jardinier elle-même, il a toutes les raisons de paraître suspect au lecteur.

De fait, comme dans « L'Écolier, le Pédant et le Maître d'un jardin » (IX, 5), qui suit la même trame narrative, la plainte du jardinier se révèle faire partie des plaintes des *Fables* qui aggravent de beaucoup le tort qu'elles cherchent à réparer, et illustre bien le risque inhérent au fait de porter plainte décrit dans le deuxième chapitre de cette partie. En effet, le seigneur se rend chez le jardinier dès le lendemain, comme promis, « avec ses gens » (v. 19), accompagné : avec toute une escorte, qui se charge de vider le garde-manger du jardinier et de jouir de tout ce que sa maison offre de plaisant (« Il commande chez l'Hôte, y prend des libertés, / Boit son vin, caresse sa fille », v. 37-38). En ce sens, le possessif du titre de la fable, « son Seigneur », est à comprendre dans sa réciprocité : tout ce que possède le jardinier est aussi à « son » seigneur.

La source de la fable est comique. Comme l'a établi Tiphaine Rolland, il s'agit d'un « conte à rire » très bref de la fin de la Renaissance, intitulé « D'un homme de village qui à son grand dommage fit chasser en son jardin », rédigé par le pédagogue Antoine Tyron². La

¹ *Fables*, Marc Fumaroli (éd.), p. 846.

² Voir la communication de Tiphaine Rolland « “Se charger de circonstances le moins qu'on peut” : les *Fables* et la métamorphose du récit plaisant (XVI-XVII^e siècles) », dans « Faire court », journée d'étude organisée par Patricia

séquence narrative décrite par le titre du conte suscite un étonnement qui prépare le rire, dans la disproportion entre la chasse et le jardin d'un « homme de village », et la logique comique qui consiste à causer son propre dommage. Or, dans le conte, l'homme de village est en effet d'emblée décrit comme un « pauvre Sot » qui « pens[e] » qu'un lièvre lui « port[e] grand dommage ». Le titre du conte s'éclaire : le vrai « grand dommage » sera la chasse donnée pour mettre fin à ce qui n'était qu'un petit dommage.

Or, si La Fontaine conserve les étapes narratives du conte qu'il prend pour source, les développements qu'il y ajoute et la morale qu'il lui attache la dotent incontestablement d'une dimension plus sombre. D'une part, la crédulité du jardinier, quand il se plaint au seigneur que le lièvre est « sorcier » (v. 14), peut s'apparenter à la sottise de l'homme du conte. De même, la surenchère dans les libertés prises par le seigneur et ses gens chez leur hôte, la disproportion du remède au mal et, enfin, le cadre domestique de tout ce drame, jouent en faveur d'une lecture comique. Cependant, d'autre part, l'avidité du seigneur est sans commune mesure avec celle du gentilhomme du conte, qui se « contente » de causer des dégâts au jardin. Surtout, La Fontaine décrit à plusieurs reprises les réactions du jardinier, le dotant d'un point de vue sur son propre malheur, ce que ne fait pas le conte. Son déplaisir s'exprime par exemple nettement dans sa dernière réplique, alors qu'il commente les ravages causés par la chasse au lièvre dans son jardin : « Ce sont là jeux de Prince » (v. 53). D'après Furetière, l'expression désigne des « jeux » qui « ne plaisent qu'à ceux qui les font, quand quelqu'un se met en danger pour leur donner du divertissement ». Elle comporte donc une plainte, en disant bien qu'il n'y a pas de « jeu » du côté de celui qui l'emploie, rien de plaisant, et tout au contraire, que le « divertissement » a lieu à ses dépens. Le fabuliste reprend l'idée d'un danger dans le conseil qu'il donne pour morale à sa fable :

Petits Princes, vuidez vos débats entre vous.
De recourir aux Rois vous seriez de grands fous.
Il ne les faut jamais engager dans vos guerres,
Ni les faire entrer sur vos terres. (v. 58-61)

« Vider » un débat, c'est mettre fin à un conflit. Cette morale dit bien le risque inhérent à la plainte, qui est, au contraire, de conférer de la puissance au pouvoir qu'elle sollicite, comme la plainte du jardinier au seigneur de la fable.

Or, nous aimerions attirer l'attention sur le récit de la chasse infructueuse, et, en particulier, sur la description des dégâts causés au jardin lui-même :

Le pis fut que l'on mit en piteux équipage
Le pauvre potager : adieu planches, carreaux ;
 Adieu chicorée et poreaux ;
 Adieu de quoi mettre au potage.
Le Lièvre était gîté dessous un maître chou.
On le quête ; on le lance, il s'enfuit par un trou,
Non pas trou, mais trouée, horrible et large plaie
 Que l'on fit à la pauvre haie
Par ordre du Seigneur : car il eût été mal
Qu'on n'eût pu du jardin sortir tout à cheval. (v. 43-52)

La scène de la chasse au lièvre n'est d'abord donnée que par sa conclusion, c'est-à-dire les ravages faits dans le jardin potager. Des modalisateurs invitent à plaindre le jardinier, qui est le spectateur de toute la scène, avec le fabuliste, à qui il faut attribuer les jugements qui paraissent dans la narration de la fable. Ainsi, le dégât causé au potager est décrit comme un comble de malheur (« Le pis »), et le fabuliste plaint le « pauvre potager » dont il juge qu'il a été mis dans un « piteux » état, c'est-à-dire un état qui invite à la pitié. Or, si l'on peut lire dans le syntagme « pauvre potager » un effet d'hypallage, le « pauvre » désignant en fait le jardinier lui-même, qui n'aura plus de légumes à « mettre au potage », il est aussi *l'amorce d'une personification du potager* : ainsi, tous ceux – mais aussi tout *ce* – que le fabuliste plaint, dans les *Fables*, s'animent d'une vie intérieure, au moins ponctuellement, et deviennent des personnages, sinon des personnes, de leur monde.

Le jardin est décrit au début de la fable comme faisant la « félicité » (v. 9) du jardinier. Le fabuliste traduit cette félicité dans une description dans laquelle dominent les idées de vitalité et de plaisir :

Là croissait à plaisir l'oseille et la laitue,
De quoi faire à Margot pour sa fête un bouquet,
Peu de jasmin d'Espagne, et force serpolet. (v. 6-8)

Le minuscule Éden du jardinier se caractérise par son humilité, qui correspond au style des *Fables* lui-même : au luxueux « jasmin d'Espagne » sont préférés le « serpolet », mais aussi l'« oseille » et la « laitue », et les fleurs propres à répondre aux désirs d'une jeune Margot. Mais

cette prédilection poétique pour le « petit » présente également une dimension éthique, dans l'intérêt que l'on vient de montrer que le fabuliste, sous la forme d'une plainte, portait aux êtres les plus insignifiants. Aussi l'« élégie potagère » formée par la série des adieux (« adieu planches, carreaux ; / Adieu chicorée et poreaux ; / Adieu de quoi mettre au potage », v. 44-46), qui donne à regretter la perte d'une « chicorée » et de « poreaux », peut-elle à la fois être lue comme burlesque et comme la manifestation de cette esthétique, qui est aussi indissociablement une éthique, qui fait porter l'attention sur les pertes petites, précisément pour leur petitesse, comme c'est le cas pour les « boutons » du jardin dans « L'Écolier, le Pédant, et le Maître d'un jardin » (IX, 5).

Les vers 47 et 48 constituent le récit de la chasse à proprement parler (« Le Lièvre était gîté dessous un maître chou / On le quête ; on le lance, il s'enfuit par un trou ») et en emploient le vocabulaire spécifique : on « quête » le lièvre et on le « lance » hors de son gîte¹. Surtout, la fuite du lièvre par un « trou » attire l'attention du lecteur sur un nouvel objet de compassion : « la pauvre haie ». La description du dommage qui lui est causé est très frappante :

On le quête ; on le lance, il s'enfuit par un trou,
Non pas trou, mais trouée, horrible et large plaie
Que l'on fit à la pauvre haie (v. 48-50)

L'insistance objective du fabuliste sur le « trou » fait à la haie arrêter le lecteur : par l'épanorthose (« Non pas trou, mais »), la répétition à trois reprises de « trou » – qui devient, la troisième fois, par dérivation, une « trouée » –, enfin, par la gradation et la métaphore qui font du « trou » dans la haie, par une échappée imaginaire du fabuliste, une « horrible et large plaie ». Celle-ci est la seule « plaie » des *Fables*, et dote la haie d'un corps potentiellement sanglant, dans une image fantasmagorique. Ainsi est figuré l'ultime crime du seigneur, dont les raisons sont données avec la distance ironique que leur imprime le discours indirect libre (« car il eût été mal / Qu'on n'eût pu du jardin sortir tout à cheval »).

C'est, enfin, aux morales de ses fables elles-mêmes que le fabuliste donne la forme de plainte. Nous en avons donné plusieurs exemples. Cette plainte se situe sur deux plans : le fabuliste regrette que les choses soient telles qu'il vient de les décrire ; il se plaint que sa leçon ne sera pas entendue, c'est-à-dire du caractère *incorrigible* des hommes, et donc de ses lecteurs.

¹ D'après la définition que Furetière donne de « quêter » : « se dit en termes de Chasse, quand on cherche où il y a du gibier » ; et de « lancer » : « En termes de Chasse, on dit *lancer* la bête, le cerf, le sanglier, pour dire, les faire partir, les donner aux chiens. »

Le premier type de plainte est bien illustré par la morale des « Deux Taureaux et une Grenouille » (II, 4) : « *Hélas ! on voit que de tout temps / Les petits ont pâti des sottises des grands* » (v. 19-20). Cette plainte peut également être une plainte « contre », comme dans la morale du « Philosophe scythe » (XII, 20) : « *Contre de telles gens, quant à moi je réclame* » (v. 34)¹. La morale de « La Forêt et le Bûcheron » (XII, 16), qui se signale clairement comme une plainte, illustre l'un et l'autre plans de la plainte :

Qui ne se plaindrait là-dessus !
Hélas ! j'ai beau crier et me rendre incommode :
L'ingratitude et les abus
N'en seront pas moins à la mode. (v. 23-26)

Le fabuliste déplore l'ingratitude de ses contemporains (« à la mode »), incluant le lecteur dans sa plainte (« Qui ne se plaindrait ») ; et il se plaint qu'il ne sera pas entendu (« j'ai beau crier »). C'est le risque, déjà évoqué, qu'à l'instar du « pédant » qu'il abhorre, le fabuliste soit lui-même en train d'adresser des « remontrances vaines² » à ses lecteurs, ou encore, qu'il soit considéré comme un *plaintif* « incommode ». À cet égard, les fables elles-mêmes s'identifient à des plaintes, dans le sens où elles prétendent en *remontrer* à leur lecteur. À cette différence près, mais cruciale, que la « naïveté » du fabuliste lui fait adopter une position tout autre que celle du pédant : le pédant se prétend supérieur à son élève ; le fabuliste, lui, n'adopte pas de position de surplomb par rapport au lecteur des *Fables*.

Ces morales en forme de plainte peuvent être prises en charge par des personnages, comme dans « Le Pâtre et le Lion » (VI, 1). C'est le pâtre qui déduit cette morale de son propre cas : « Que l'homme ne sait guère, hélas, ce qu'il demande ! » (v. 34). Une morale telle que celle que prend en charge Philomèle dans « Philomèle et Progné », mais aussi, à certains égards, celle qu'énonce la perdrix de « La Perdrix et les Coqs » (X, 7) (« C'est de l'homme qu'il faut se plaindre seulement », v. 24), nous ont fait envisager le cas de morales *élégiaques* : à peine des morales, en fait, puisqu'elles font signe vers une intériorité, dont témoigne l'interjection « hélas » qui dit que quelqu'un sent – se plaint de – quelque chose. Les traits plaintifs de ces morales, enfin, en font les instruments d'une méditation mélancolique.

¹ Dans les deux morales, nous soulignons.

² Voir « L'Enfant et le Maître d'école », I, 19, v. 2.

Une lecture rhétorique de ces plaintes est possible. La citation par La Fontaine de l'exclamation bien connue de Cicéron « Ô temps, ô mœurs » à la fin du « Cerf malade » (XII, 6, v. 21), alors que le fabuliste se plaint, précisément, que son indignation sera vaine, légitime une telle lecture¹. En contexte de fable, une telle citation imprime même une couleur potentiellement burlesque aux plaintes du fabuliste. Identifier la citation de Cicéron, toutefois, ne revient pas nécessairement à la vider de toute sa charge d'indignation ; en particulier quand elle conclut une fable telle que « Le Cerf malade », fable assez sombre, dénuée de toute gaieté au sens commun du terme, dans laquelle le cerf malade se trouve réduit à mourir de faim en conséquence de la cupidité de ses « Consolateurs » (v. 8).

C'est une spécificité des *Fables*, enfin, que le fabuliste s'y plaigne jusque dans ses morales, ou qu'il leur donne la forme de plaintes. Lues à la lumière de leur style « naïf », ces plaintes participent d'une morale proprement poétique qui dépend de la présence *sensible* du fabuliste dans ses fables et du fait que l'énonciation des morales elle-même paraît habitée personnellement ou « comme » personnellement ; qu'une voix réclame l'attention sur elle et que le fabuliste, qui prévient le risque de n'être pas entendu, se fasse, par conséquent, bien *entendre*.

¹ Entre autres, dans les *Catilinaires* (I, 2).

Conclusion

« Soyons subjectifs, [...] sinon on ne comprendra rien. »

Dans *La Souffrance à distance*, Luc Boltanski analyse les mécanismes de l'attendrissement du spectateur – ou du lecteur – qui « sympathise » à distance avec un « malheureux ». La scène est à trois termes : pour que la sympathie se spécifie en attendrissement, il faut que le spectateur sympathise avec le malheureux « dans sa relation à [...] un bienfaiteur¹ ». Dans les *Fables*, ce sont les marques de pitié du fabuliste pour ses personnages qui permettent que le lecteur s'attendrisse à son tour. Or, cette pitié paraît être accordée par le fabuliste indépendamment du rôle joué par les personnages sur qui tombe le malheur, c'est-à-dire du sens moral explicite de la fable dans laquelle ils apparaissent. Ainsi, cette morale du malheur n'est pas sans rappeler la « politique de la pitié » convoquée à la fin de la deuxième partie de ce travail, dont il faut rappeler qu'elle se définit contre une « *politique de la justice*² ». Celle-ci met en avant l'opposition « entre des *grands* et des *petits*³ », premier trait définitoire des « grands procès » des *Fables*, tandis que la politique de la pitié met en opposition des « gens *heureux* » et des gens « *malheureux* »⁴.

On se rappelle que, pour Luc Boltanski, c'est l'imagination qui rend possible l'intérêt de l'individu pour un spectacle qui ne le concerne pas directement, mais encore le lien des individus *entre eux* du fait qu'ils sont spectateurs du même spectacle : une imagination qui doit être « *nourrie*⁵ », notamment par les textes littéraires.

Jean-Charles Darmon a souligné l'ambiguïté des *Fables* au sujet de l'imagination, entre critique épicurienne de « ce qu'elle a d'illusoire, de mensonger ou de frivole⁶ » et « l'aveu qu'il y a désir d'illusion et de mensonge, que ce désir est irrépressible et universel, qu'il hante le fabuliste lui-même⁷ ». Il faut alors comprendre « imagination » au sens fort que le concept a eu

¹ Luc Boltanski, *La Souffrance à distance*, *op. cit.*, p. 97.

² *Ibid.*, p. 22.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibid.*, p. 102.

⁶ Jean-Charles Darmon, *Philosophies de la fable*, *op. cit.*, p. 230.

⁷ *Ibidem.*

dans la tradition philosophique, comme « englobant toutes les facultés corporelles, depuis les divers degrés de sensibilité de la matière et d'organisation des corps jusqu'aux raisonnements logiques de l'âme sensitive¹ ». Dans son « Discours à Mme de La Sablière », La Fontaine la décrit comme une faculté commune aux hommes et aux animaux, ou, plutôt, à toutes les figures d'altération du *logos*. Sous la figure intermédiaire de l'enfant – ou d'une « enfance » –, cette part de l'homme apparaît comme une donnée proprement existentielle de sa vie, elle est « toute notre vie² », c'est-à-dire qu'elle conditionne l'engagement des hommes dans la réalité, qui ne s'effectue donc pas d'abord, ou jamais seulement, par la « raison ».

Or, la plainte nous apparaît à présent comme l'une des manifestations privilégiées de cette imagination « animale » dont on peut faire l'origine de la subjectivité qui circule dans les *Fables*, c'est-à-dire du fait qu'elles donnent à leur lecteur l'expérience d'un monde peuplé de sujets ou de potentiels sujets. En effet, l'intérêt que le fabuliste manifeste pour le malheur de ses personnages, fût-ce l'espace d'un instant, par éclipses, et sans grand pathétique, a pour effet de doter instantanément celui qui plaint *et* celui qui est plaint d'un semblant de vie intérieure ; qu'il n'est plus, dès lors, pertinent de définir comme spécifiquement « humaine ». Une telle qualité ne se limite pas à la figure de l'animal parlant, comme vient de le montrer l'exemple de la haie du « Jardinier et son Seigneur », qui est un végétal et qui ne parle pas. Ces effets de la plainte, enfin, n'entrent pas en contradiction avec la « gaieté » des *Fables*, puisque cette circulation de la subjectivité contribue à l'animation générale du sensible qui les caractérise, aux deux sens du terme : comme ce qui est doué de sensibilité, et comme ce qui se laisse émouvoir.

« Naïveté » et « enfance » sont les noms que nous avons choisi de retenir pour désigner à la fois l'origine et les manifestations de la conjonction chez La Fontaine d'un certain type d'imagination et d'une aptitude à la plainte. Au terme de cette réflexion, les effets de ces deux facultés sur le monde des *Fables* nous incitent à formuler une ultime proposition, comme une piste ouverte à une réflexion à venir. Nous avons vu comment Florence Dumora donnait la conception de la « langue naturelle » des hommes par La Fontaine comme « *naturellement anthropomorphe*³ », l'opposant, à cet égard, aux conceptions de Descartes. Il nous paraît à présent possible de poursuivre cette réflexion en inscrivant les *Fables* dans une « ontologie⁴ »

¹ *Ibid.*, p. 215.

² « Le Curé et le Mort », VII, 10, v. 36.

³ Florence Dumora, « Des vertus de l'anthropomorphisme : le patois animal », art. cit., p. 43.

⁴ Nous reprenons ce concept à Philippe Descola dans *Par-delà nature et culture*, qui définit les ontologies comme des « systèmes de propriétés des existants » (220). L'ontologie « animiste » se caractérise par l'« imputation par les humains à des non-humains d'une intériorité identique à la leur » (229) : seule l'apparence physique distingue

animiste. La Fontaine chamane ? Ce serait aller un peu loin, si l'on ne précisait pas d'emblée qu'il s'agit là de décrire, par le biais de théories anthropologiques contemporaines, qui, précisément, ont tendance à rapporter l'épistémologie « occidentale » à Descartes¹, le type de *connaissance* du monde offerte par la poésie des *Fables*. Il nous est apparu, en effet, que cette connaissance échappait à un certain « objectivisme », pour lequel, comme l'écrit Eduardo Viveiros de Castro, « connaître, c'est désobjectiver autant que possible² », c'est-à-dire contrôler « l'«*intentionnalité ambiante*»³ ».

Or, ce sur quoi l'étude de la plainte littéraire a attiré notre attention, c'est, au contraire, le rôle crucial, esthétique comme éthique, de l'« intentionnalité ambiante » qui caractérise les *Fables* ; de la sensibilité qui les traverse. À cet égard, Eduardo Viveiros de Castro précise que l'épistémologie chamannique qu'il décrit est « une épistémologie *esthétique*⁴ », avant de rajouter : « Ou esthético-politique, dans la mesure où elle procède par attribution de subjectivité, ou par attribut d'agence aux choses nommées⁵ ». Concluons donc sur cette injonction, que nous nous adressons à nous-même, en lectrice « naïve » *et critique des Fables* : « Soyons subjectifs, dirait un chamane, sinon on ne comprendra rien⁶ » – ou plutôt, on ne « sentira » rien, on ne sera « sensible » à rien ; ou on ne donnera rien à sentir.

humains et non-humains. La conscience fait le « personnage » (233), quelle que soit sa forme extérieure. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

¹ L'ontologie que Philippe Descola associe à Descartes est l'ontologie « naturaliste », d'après laquelle c'est la conscience réflexive qui différencie humains et non-humains. À cet égard, Philippe Descola cite Montaigne et son *Apologie de Raymond Sebond* comme une exception : « [Montaigne] y conteste que l'usage de la raison soit l'apanage de l'homme ». *Ibid.*, p. 306.

² Eduardo Viveiros de Castro, *Le Regard du jaguar : introduction au perspectivisme amérindien*, Pierre Delgado (trad.), Bordeaux, Éditions La Tempête, 2021, p. 25.

³ *Ibid.*, p. 26. Nous soulignons.

⁴ *Ibid.*, p. 28. Nous soulignons.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibid.*, p. 27.

Bibliographie

SOURCES

Œuvres de La Fontaine

- Éditions des *Fables* au XVII^e siècle

Fables choisies et mises en vers par M. de La Fontaine, Paris, Claude Barbin et Denys Thierry, 1668, in-4.

Fables choisies et mises en vers par M. de La Fontaine, Paris, Denys Thierry, 1668, 2 vol. in-12.

Fables nouvelles et autres poésies de M. de La Fontaine, Paris, Denys Thierry et Claude Barbin, 1671, in-12.

Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine et par lui revues, corrigées et augmentées. Troisième partie, Paris, Denys Thierry et Claude Barbin, 1678, in-12.

Ouvrages de prose et de poésie des Srs de Maucroy et de La Fontaine, Paris, Claude Barbin, 1685, 2 vol. in-12.

- Éditions modernes des *Fables*

Édition de CLARAC, Pierre, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1965.

Édition de COLLINET, Jean-Pierre, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

Édition de COUTON, Georges, Paris, Classiques Garnier, 1962.

Édition de FUMAROLI, Marc, Paris, Imprimerie nationale, coll. « La Salamandre », 1985 ; rééd. Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1995.

Édition de VERSAILLE, André, *Œuvres de La Fontaine. Sources et Postérité d'Ésope à l'Oulipo*, introduction de Marc Fumaroli, Bruxelles, Éditions Complexe, 1995.

- Autres œuvres de La Fontaine

Œuvres diverses, Pierre Clarac (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958.

Contes et Nouvelles en vers, Alain-Marie Bassy (éd.), Paris, Gallimard, 1982.

Adonis et autres poèmes, Maurice Chappaz (éd.), Paris, La Différence, 1990.

Les Amours de Psyché et de Cupidon, Michel Jeanneret (éd.), Paris, Librairie Générale Française, 1991.

Relation d'un voyage de Paris en Limousin (1663), Damien Fortin (éd.), Hermann Éditeurs, Paris, 2018.

Autres œuvres du XVII^e siècle

L'Innocence persécutée, dialogues, Marie-Françoise Baverel-Croissant (éd.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002.

BALZAC, Jean Louis Guez de, *Œuvres diverses*, Roger Zuber (éd.), Paris, Champion, 1995.

BAUDOIN, Jean, *Les Fables d'Ésope Phrygien, nouvelle traduction illustrée de Discours moraux, philosophiques et politiques*, Paris, Guillemot et Guillemot, 1631.

BOILEAU, Nicolas, *Œuvres diverses du sieur D*** avec le Traité du sublime ou Du merveilleux dans le discours. Traduit du grec par Longin*, Paris, Denis Thierry, 1674 ; rééd. *Art Poétique*, dans *Satires, Épîtres, Art poétique*, Jean-Pierre Collinet (éd.), Paris, Gallimard, 1985.

BOUHOURS, Dominique, *Pensées ingénieuses des Anciens et des Modernes*, Paris, Mabre-Cramoisy, 1689.

CORNEILLE, Pierre, *Œuvres complètes*, Georges Couton (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980-1987, 3 vol.

CORNEILLE, Pierre, *Le théâtre de Corneille, revu et corrigé par l'auteur*, Paris, Augustin Courbe, 1660 ; rééd. *Trois discours sur le poème dramatique*, Marc Escola et Bénédicte Louvat (éd.), Flammarion, Paris, 1999.

DESCARTES, René, *Les Passions de l'âme*, Paris, Henry le Gras, 1649 ; rééd. *Œuvres philosophiques de Descartes*, t. III, Ferdinand Alquié (éd.), Paris, Bordas, 1989.

FÉNELON, François de Salignac de la Mothe, *Œuvres*, Jacques Le Brun (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983-1997, 2 vol.

FOUCQUET, Nicolas, *Recueil des défenses de M. Fouquet*, Amsterdam, Daniel Elzevier, 1665.

GASSENDI, Pierre, *Vie et mœurs d'Épicure*, Sylvie Taussig (éd.), Paris, Éditions Alive, 2001.

GUÉRET, Gabriel, *Le Parnasse réformé*, Paris, Thomas Jolly, 1669.

L'HERMITE, Tristan, *Le Page disgracié*, éd. Jacques Prévot (éd.), Paris, Gallimard, 1994.

LA BRUYÈRE, *Discours prononcé dans l'Académie française*, dans *Œuvres complètes*, Julien Benda (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951.

LA FAYETTE, Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, comtesse de, *Œuvres complètes*, Camille Esmein-Sarrazin (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014.

LA GUETTE, Catherine de, *Mémoires de Madame de La Guette écrits par elle-même*, Micheline Cuénin (éd.), Paris, Mercure de France, 2003.

LA MESNARDIÈRE, Jules de, *Le Caractère élégiaque*, Paris, Camusat, 1640.

LA ROCHEFOUCAULD, François de, *Maximes. Mémoires. Œuvres diverses*, Jacques Truchet, Marc Escola, Alain Brunn (éds.), Paris, La Pochothèque/Classiques Garnier, 2001.

MALHERBE, François de, *Œuvres*, Antoine Adam (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, Georges Couton (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, 2 t.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, Philippe Sellier (éd.), Paris, Bordas, 1991.

PASCAL, Blaise, *Œuvres complètes*, Michel le Guern (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000.

PELLISSON-FONTANIER, Paul, *Œuvres diverses de Monsieur Pellisson de l'Académie française*, Paris, Didot, 1735.

PERRAULT, Charles, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences. Dialogues. Avec le poème du siècle de Louis le Grand et une épître en vers sur le génie*, Paris, Vve Coignard, 1692 ; rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1971.

RACINE, Jean, *Théâtre complet*, Jacques Morel et Alain Viala (éd.), Paris, Garnier Frères, 1980.

SCUDÉRY, Madeleine de, *Clélie. Histoire romaine*, Chantal Morlet-Chantalat (éd.), Paris, Honoré Champion, 2001-2005, 5 vol.

SCUDÉRY, Madeleine de, *Mademoiselle de Scudéry : sa vie et sa correspondance avec un choix de ses poésies*, Rathery et Boutron (éd.), Paris, Léon Techener, 1873.

SÉVIGNÉ, Marie Rabutin-Chantal marquise de, *Correspondance*, Roger Duchêne (éd.), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972-1978, 3 vol.

URFÉ, Honoré d', *L'Astrée de Messire Honoré d'Urfé ou par plusieurs histoires et sous personnes de Bergers & d'autres sont deduits les divers effects de l'honneste Amitié*, Troisième partie, Paris, A. de Sommerville, 1632.

VIAU, Théophile de, *Œuvres poétiques*, Guido Saba (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2008.

VILLARS, Henri de Montfaucon de, abbé de, *La Critique de Bérénice*, Paris, Louis Bilaine, 1671.

Autres œuvres

- Antiquité

Rhétorique à Herennius, Guy Achard (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1989.

ARISTOTE, *Poétique*, éd. Michel Magnien, Paris, France, Librairie générale française, 1998.

ARISTOTE, *Les Politiques*, Pierre Pellegrin (trad.), Paris, Flammarion, 2015.

CICÉRON, *Les Catilinaires*, Jean-Noël Robert (éd.), Édouard Bailly (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2012.

DIOGÈNE LAËRCE, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, Marie-Odile Goulet-Cazé (trad.), Paris, LGF, 1999.

ÉSOPE, *Fables*, Émile Chambry (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1927.

ÉSOPE, *Fables*, Antoine Biscéré (éd.), Julien Bardot (trad.), Paris, Gallimard, 2019.

LUCRÈCE, *La Nature des choses*, Chantal Labre (trad.), Paris, Arléa, 1995.

OVIDE, *Tristes*, Jacques André (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1968.

OVIDE, *Pontiques*, Jacques André (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1977.

OVIDE, *Héroïdes*, Henri Bornecque et Marcel Prévost (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1991.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Georges Lafaye (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2009.

PÉTRONE, *Satiricon*, Olivier Sers (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2001.

PHÈDRE, *Fables*, Alice Brenot (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1924.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, Jean Cousin (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1975-1980, 7 vol.

SÉNÈQUE, *Des Bienfaits, De la version de Mr François de Malherbe, Gentilhomme ordinaire du Roi* [1630], Paris, Antoine de Somerville, 1650.

VIRGILE, *Énéide*, Paul Veyne (trad.), Paris, LGF, 2016.

- XVI^e siècle

GUEVARA, Antonio de, *Libro des emperador Marco Aurelio con relox de principes*, Valladolid, 1529 ; *Le Livre doré de Marc Aurèle*, René Bertaut (trad.), Sieur de La Grise, Paris, G. Du Pré, 1531 ; *L'Horloge des Princes*, trad. Herberay Des Essarts, Paris, Guillaume Le Noir, 1555.

MAROT, Clément, *Adolescence clémentine*, François Roudaut (éd.), Paris, LGF, 2005.

MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais*, Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin (éds.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

PELETIER, Jacques, *Art poétique*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Francis Goyet (éd.), Paris, Librairie générale française, 1990.

RABELAIS, François, *Le Tiers Livre*, Jean Céard, Gérard Defaux et Michel Simonin (éds.), Paris, Le Livre de Poche, 1994.

SÉBILLET, Thomas, *Art poétique français*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Francis Goyet (éd.), Paris, Librairie générale française, 1990.

- XVIII^e siècle

BATTEUX, Charles, *Principes de littérature*, Paris, Desaint et Saillant, 1764.

BUFFON, Georges-Louis Leclerc, comte de, *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du roy*, Paris, Imprimerie royale, 1749-1804.

CHAMFORT, Sébastien-Roch-Nicolas de, *Éloge de La Fontaine*, Marseille, Antoine Favet, 1774 ; rééd. dans LA FONTAINE, *Œuvres complètes*, Jean-Pierre Collinet (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » 1991, p. 953-974.

CHAMFORT, Sébastien-Roch-Nicolas de, *Les Trois Fabulistes*, Paris, Delance, 1796, 4 vol. ; rééd. dans *Œuvres complètes*, Pierre-René Auguis (éd.), Paris, Chaumerot jeune, 1824, t. I, p. 77-198.

DIDEROT, Denis (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, 1751-1772.

HOUDAR DE LA MOTTE, Antoine, *Discours sur la fable*, dans *Fables nouvelles dédiées au roi*, Paris, Dupuis, 1719 ; rééd. dans LA FONTAINE, *Œuvres complètes*, Jean-Pierre Collinet (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 933-951.

LA HARPE, Jean-François de, *Éloge de La Fontaine*, Marseille, Antoine Favet, 1774 ; rééd. dans LA FONTAINE, *Œuvres complètes*, Jean-Pierre Collinet (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 975-995.

LE BLANC, Jean-Bernard, *Élégies de Mr. L*. B*. c. : avec un Discours sur ce genre de poésie et quelques autres pièces du mesme auteur*, Paris, Chaubert, 1731.

MARIVAUX, *Journaux et œuvres diverses*, Frédéric Deloffre et Michel Gilot, Paris, Classiques Garnier, 2021.

MARMONTEL, Jean-François, *Éléments de littérature*, Sophie Le Ménahèze (éd.), Paris, Desjonquères, 2005.

MICHAULT, Jean-Bernard, *Réflexions critiques sur l'élegie*, Dijon, Augé, 1734.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, Bernard Gagnebin et Marcel Raymond (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959-1995, 5 t.

- XIX^e siècle

BAUDELAIRE, Charles, *L'Art romantique*, Paris, Michel Lévy frères, 1868 ; rééd. dans *Œuvres complètes*, t. II, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.

COUSIN, Victor, *La Société française au XVII^e siècle d'après le Grand Cyrus de Mlle de Scudéry*, Paris, Didier, 1858.

FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, Jean Bruneau (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-2007, 5 t.

HUGO, Victor, *Les Contemplations*, Léon Cellier (éd.), Paris, Garnier Frères, 1969.

LAMARTINE, Alphonse de, *Avertissements, préfaces et propos sur la poésie et la littérature*, Christian Croisille (éd.), Paris, Honoré Champion, 2009.

LAS CASES, Emmanuel de, *Mémorial de Sainte-Hélène*, Paris, Garnier, 1822 ; rééd. *Le Mémorial de Sainte-Hélène. Le manuscrit retrouvé*, Thierry Lentz, Peter Hicks, François Houdecek et Chantal Prévot (éd.), Perrin, Paris, 2018.

MUSSET, Alfred de, *Poésies complètes*, Maurice Allem (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Portraits littéraires*, Paris, Garnier Frères, 1862.

TAINÉ, Hippolyte, *Essai sur les Fables de La Fontaine : thèse pour le doctorat ès Lettres présentée à la Faculté de Paris*, 1853.

TAINÉ, Hippolyte, *La Fontaine et ses Fables*, Paris, Hachette et Cie, 1860 ; rééd. dans LA FONTAINE, *Œuvres complètes*, Jean-Pierre Collinet (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 997-1028.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

- Dictionnaires de langue

RICHELET, Pierre, *Dictionnaire français, contenant les mots et les choses*, Genève, Jean Herman Widerhold, 1680.

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye-Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690, 2 t.

Dictionnaire de l'Académie française, Paris, Vve Jean-Baptiste Coignard, 1694.

LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1863-1884.

Trésor de la langue française : dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960), Paris, Gallimard, 1971-1994 ; *Trésor de la Langue Française informatisé*, [en ligne]. URL : <http://atilf.atilf.fr/>. Page consultée le 1^{er} septembre 2022.

Dictionnaire de l'Académie française, huitième édition (1935) et neuvième édition (actuelle), [en ligne]. URL : <https://www.dictionnaire-academie.fr/>. Page consultée le 1^{er} septembre 2022.

Études sur La Fontaine

- Ouvrages

BURY, Emmanuel, *L'Esthétique de La Fontaine*, Paris, Sedes, 1996.

CLARAC, Pierre, *La Fontaine par lui-même*, Paris, Seuil, 1961.

COLLINET, Jean-Pierre, *Le Monde littéraire de La Fontaine*, Paris, France, Presses Universitaires de France, 1970.

COUTON, Georges, *La Politique de La Fontaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959.

DANDREY, Patrick, *La Fabrique des Fables. Essai sur la poétique de La Fontaine*, Paris, Klincksieck, 1991 ; rééd. Paris, Klincksieck, 2010 (avec « Pour lire et comprendre (enfin ?) *La Cigale et la Fourmi* »).

DANDREY, Patrick, *La Fontaine ou les métamorphoses d'Orphée*, Paris, Gallimard, 1995.

DANNER, Richard, *Patterns of irony in the Fables of La Fontaine*, Athens, Ohio University Press, 1985.

DARMON, Jean-Charles, *Philosophies de la fable : La Fontaine et la crise du lyrisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

DUCHÊNE, Roger, *La Fontaine*, Paris, Fayard, 1990.

ESCOLA, Marc, *Lupus in fabula : six façons d'affabuler La Fontaine*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2003.

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

GÉNÉTIOT, Alain, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion, 1997.

GUTWIRTH, Marcel, *Un merveilleux sans éclat : La Fontaine ou la poésie exilée*, Genève, Droz, 1987.

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

LEPLÂTRE, Olivier, *Le Pouvoir et la parole dans les Fables de La Fontaine*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002.

MICHAUT, Gustave, *La Fontaine*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1913-1914.

MONGRÉDIEN, Georges, *Recueil des textes et des documents du XVII^e siècle relatifs à La Fontaine*, Paris, Éditions du CNRS, 1973.

MOURGUES, Odette de, *Ô Muse, fuyante proie...Essai sur la poésie de La Fontaine*, Paris, Corti, 1962.

WELFRINGER, Arnaud, « Le Courage de l'équivoque. Politiques des *Fables* de La Fontaine », thèse de doctorat sous la direction de M. Marc Escola, Université de Paris 8, 2010.

- Collectifs

Jean de La Fontaine juriste ? Lectures de fables choisies à la lumière du droit : recueil des contributions à la journée d'étude du 21 mai 2008, Éric Gojosso et Rose-Noëlle Schütz (éds.), Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 2009.

Les fables avant La Fontaine : actes du colloque international organisé les 7, 8 et 9 juin 2007 dans les Universités Paris-Est Créteil Val de Marne, Paris-Sorbonne-Paris IV, Sorbonne Nouvelle-Paris III, Jeanne-Marie Boivin, Jacqueline Cerquiglini-Toulet et Laurence Harf-Lancner (éds.), Genève, Droz, 2011.

- Articles et chapitres d'ouvrages

BALIQUE, Florence, « Essai de lecture transversale : “que philosopher, c’est apprendre à vivre en dépit de la mort” », *L’Information littéraire*, n°56, 2004, p. 3-14.

BASSY, Alain-Marie, « Les illustrations romantiques des “Fables” de La Fontaine », *Romantisme*, n°3, 1971, p. 94-111.

BEUGNOT, Bernard, « L’idée de retraite dans l’œuvre de La Fontaine », *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, n°26, 1974, p. 131-142.

BIET, Christian, « La justice dans les *Fables* : La Fontaine et le “droit des gens” », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°4, 1992, p. 17-24.

BRAY, Bernard, « Avatars et fonctions du *je* d’auteur dans les *Fables* de La Fontaine », *Mélanges de littérature française offerts à Monsieur René Pintard*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 303-322 ; rééd. dans *Roman par lettres. Usages poétiques de la première personne dans la littérature française*, Odile Richard-Pauchet (éd.), Classiques Garnier, 2019, p. 293-316.

COLLINET, Jean-Pierre, « La Fontaine mosaïste : une lecture des *Deux Pigeons* (*Fables*, IX, 2) », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°4, 1992, p. 11-16.

COLLINET, Jean-Pierre, « La Fontaine devant la mort », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°8, 1996, p. 31-42.

COLLINET, Jean-Pierre, « La méditation de La Fontaine sur la fuite du temps », *Revue d’histoire littéraire de la France*, n°105, 2005, p. 639-654.

DANDREY, Patrick, « Les fables, les contes et la Fable chez La Fontaine : le secret du livre XII », *Féeries* [En ligne], n°7, 2010, p. 45-74. URL : <https://journals.openedition.org/feeries/755>. Page consultée le 1^{er} septembre 2022.

DANDREY, Patrick, « Pour lire et comprendre (enfin ?) *La Cigale et la Fourmi* », dans *La Fabrique des Fables. Essai sur la poétique de La Fontaine*, Paris, Klincksieck, 2010, p. 363-379.

DANDREY, Patrick, « Sur la “puérité” des *Fables* », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°29, 2018, p. 43-49.

DECLERCQ, Gilles, et DUCROT, Oswald, « “Les animaux malades de la peste” : approche pragmatique et rhétorique », dans *Les Animaux malades de la peste. Colloque d’Albi*, Georges Maurand (éd.), Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1983, p. 5-38.

DONNÉ, Boris, « Actualité des publications lafontainiennes : 1996 », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°8, 1996, p. 197-207.

DUCHÊNE, Roger, « La Fontaine ou les fausses confidences », dans *L’Esprit et la lettre. Mélanges offerts à Jules Brody*, Tübingen, Gunter Narr, 1991, p. 85-91.

DUMORA, Florence, « Vaux, l'espace d'un songe : le poème et le lieu », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°9, 1997, p. 69-76.

DUMORA, Florence, « Des vertus de l'anthropomorphisme : le patois animal », communication prononcée lors d'une Journée *Université et Classes préparatoires* organisée par Sylvie Patron, programme « La Fontaine », Université Paris-Diderot, 2011.

DUVERGER, Hervé, « La Fable et les fables chez La Fontaine », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°20, 2009, p. 53-66.

ESCOLA, Marc, « La parole d'Ésope et les voix de la fable : sur la "Vie d'Ésope" de La Fontaine », dans *Les Mises en scène de la parole à l'âge classique*, Louvat-Molozay Bénédicte et Siouffi Gilles (éds), Montpellier, Université Paul Valéry, 2008, p. 131-164.

GÉNÉTIOT, Alain, « La poétique de La Fontaine et la tradition mondaine : les six derniers livres des *Fables* », *L'Information littéraire*, n°1, 1992, p. 18-27.

GÉNÉTIOT, Alain, « La Fontaine à l'école du style marotique et du badinage voiturien », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°5, 1993, p. 17-22.

GÉNÉTIOT, Alain, « "Que de grâces bons Dieux ! Tout rit dans Luxembourg" : La Fontaine et le badinage galant », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°8, 1996, p. 111-119.

GOUJON, Patrick, « La rhétorique juridique dans les *Fables* de La Fontaine. *Le Loup et l'Agneau* », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°4, 1992, p. 57-60.

GUIGNOT, Louis, « L'Esprit juridique dans les *Fables* de La Fontaine », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1925, p. 177-211.

GUTWIRTH, Marcel, « Le Chêne et le Roseau, ou les cheminements de la mimésis », *The French Review*, vol. 48, 1975, p. 695-702.

GUTWIRTH, Marcel, « La Fontaine élégiaque », *French Forum*, n°2, University of Pennsylvania Press, 1981, p. 123-131.

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

HALBA, Ève-Marie, « Le vocabulaire juridique dans les *Fables* de La Fontaine », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°17, 2006, p. 48-54.

HOUDARD, Sophie, et MERLIN, Hélène, « Quand la force est sujette à dispute », *Poétique*, n°53, 1983, p. 48-59.

HUBERT, Judd D., « La Fontaine et Pellisson ou le mystère des deux Acante », *RHLF*, 1966, p. 223-237.

- HYTIER, Jean, « La Vocation lyrique de La Fontaine », *French Studies*, n°25, 1971, p. 136-155.
- KLIEBENSTEIN, Georges, « Le cri du phénix », *Poétique*, n°103, 1995, p. 285-301.
- LE PESTIPON, Yves, « La composition des recueils de La Fontaine : esquisse d'un programme », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°20, 2009, p. 87-93.
- MERLIN, Hélène, « Où est le monstre ? Remarques sur l'esthétique classique », *Revue des Sciences humaines*, n°188, 1982, p. 169-193.
- MERLIN-KAJMAN, Hélène, « C'est proprement un charme... », dans *La Personnification du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, Mireille Demaules (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 285-299.
- MERLIN-KAJMAN, Hélène, « La cigale et la fourmi. Les paradoxes du charme hypnotique », dans « *Jusqu'au sombre plaisir d'un cœur mélancolique* ». *Études de littérature française du XVII^e siècle offertes à P. Dandrey*, Paris, Hermann, 2018, p. 163-170.
- MONFERRAN, Jean-Charles, « Marot, le marotique et La Fontaine. Autour de la "pension poétique" », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°13, 2001, p. 25-35.
- MONTBERTRAND, Gérard, « Les Jeux des figures de l'antithèse et de l'ironie dans "La Jeune Veuve" de La Fontaine », *French Literature Series*, n°14, 1987, p. 12-25.
- ROLLAND, Tiphaine, « "Se charger de circonstances le moins qu'on peut" : les *Fables* et la métamorphose du récit plaisant (XVI-XVII^e siècles) », dans « Faire court », journée d'étude organisée par Patricia Lojkin et Juliette Morice, Le Mans, 2020, publiée sur HAL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02463161/document>. Page consultée le 1^{er} septembre 2022.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Aesopus auctor inventus. Naissance d'un genre : la fable ésoopique », *Poétique*, n°63, 1985, p. 345-364.
- SOARE, Antoine, « Lasse ! Cigale hélas ! Fourmi : chant et cri dans la première fable de La Fontaine », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n°23, Tübingen, 1996, p. 107-116.
- SPITZER, Leo, « L'art de la transition chez La Fontaine », dans *Études de style*, Éliane Kaufholz, Alain Coulon et Michel Foucault (trad.), Paris, Gallimard, 2011, p. 166-207.
- TOURNON, André, « Les fables du Crétois », *supplément 1992 de Littératures classiques*, janvier 1992, p. 15-18.
- TOURNON, André, « Le penseur, le poète et les pigeons », dans *La morale des moralistes*, Jean Dagen (dir.), Paris, Champion, 1999, p. 95-105.
- VALÉRY, Paul, « Oraison funèbre d'une fable », dans *Œuvres*, Jean Hytier (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I., 1957.

VANACKERE, Mathilde, « Vivre avec La Fontaine. Le cas Sévigné », *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, n°27, 2016, p. 73-80.

WADSWORTH, Philip A., « Le douzième livre des *Fables* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°26, 1974, p. 103-115.

WELFRINGER, Arnaud, « “De la fable en Amérique”. Lectures politiques de La Fontaine entre France et États-Unis », dans *La Littérature, le XVII^e siècle et nous : dialogue transatlantique*, Hélène Merlin-Kajman (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 241-254.

WELFRINGER, Arnaud, « Étranges épidémies de décès dans les *Fables* de La Fontaine. Réflexions sur une proposition de Pierre Bayard », dans *Théorie des textes possibles*, Marc Escola (dir.), Amsterdam/New York, Rodopi, 2012, p. 101-114.

WELFRINGER, Arnaud, « “Repérer l'étrange dans le banal”. Louis Marin et la lecture politique des *Fables* », dans *À force de signes : travailler avec Louis Marin*, Alain Cantillon, Pierre Antoine Fabre et Bertrand Rougé (dir.), Paris, éditions EHESS, 2018, p. 247-262.

YOUSSEF, Zobeidah, « Épître et élégie chez La Fontaine », *Littératures classiques*, n°18, 1993, p. 247-266.

ZUBER, Roger, « Les animaux orateurs : quelques remarques sur la parole des *Fables* », *Littératures classiques*, supplément au n°16, 1992, p. 49-60.

- Études sur la littérature et l'histoire de l'Ancien Régime

ALAZARD, Florence (dir.), *La Plainte à la Renaissance : journées d'études des 16 et 17 novembre 2005*, Paris, Honoré Champion, 2008

AMSTUTZ, Delphine, « La Fable du favori dans la littérature française du premier XVII^e siècle », thèse de doctorat sous la direction de M. Patrick Dandrey, Université Paris-Sorbonne, 2013.

BADIOU-MONFERRAN, Claire (dir.), *La Littérarité des belles-lettres : un défi pour les sciences du texte ?*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

BARBICHE, Bernard, *Les Institutions de la monarchie française à l'époque moderne*, Paris, Presses Universitaires de France, 2019.

BIANCARDI, Elisa, « Madeleine de Scudéry et son cercle : spécificité socioculturelle et créativité littéraire », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n°43, 1995, p. 415-429.

BIANCARDI, Elisa, « De Madeleine de Scudéry à madame d'Aulnoy : esthétique galante et merveilleux », dans *Madeleine de Scudéry : une femme de lettres au XVII^e siècle*, Delphine Denis et Anne-Élisabeth Spica (dir.), Arras, Artois Presses Université, 2002, p. 231-240.

BJØRNERUD MO, Gro, « Cérémonies et subjectivité dans la poésie officielle de François de Malherbe », *Dix-septième siècle*, n°260, 2013, p. 469-479.

BJØRNERUD MO, Gro, « Plaintes et prosodies : François de Malherbe et les échecs de la consolation », *L'Esprit créateur*, vol. 57, n°2, 2017, p. 63-75.

BOMBART, Mathilde, *Guez de Balzac et la querelle des "Lettres" : écriture, polémique et critique dans la France du premier XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2007.

BOURQUI, Claude, « Molière auteur galant : *an inconvenient truth* », dans *Pour Alain Viala*, t.1, Marine Roussillon, Sylvaine Guyot, Dominic Glynn et Marie-Madeleine Fragonard (dir.), Arras, Artois Presses Université, 2018, p. 193-202.

CASTILLE, Jean-François, « La poétique funèbre de Malherbe », *Dix-septième siècle*, n°260, 2013, p. 481-492.

CHATELAIN, Marie-Claire, « La figure galante de Philomèle », dans *Philomèle. Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, Véronique Gély, Jean-Louis Haquette et Anne Tomiche (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 119-134.

CHATELAIN, Marie-Claire, « Le modèle ovidien de l'élégie au XVII^e siècle », *Tangence*, n°109, 2015, p. 17-39.

CHÂTELAIN, Urbain-Victor, *Le Surintendant Fouquet, protecteur des arts, des lettres et des sciences*, Paris, Perrin, 1905.

CHAUVEAU, Jean-Pierre, « Les avatars de l'élégie au XVII^e siècle », dans *Le Langage littéraire au XVII^e siècle : de la rhétorique à la littérature*, Christian Wentzlaff-Eggebert (dir.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1991, p. 209-222.

CORNETTE, Joël, *Absolutisme et Lumières, 1652-1783*, Paris, Hachette, 2016.

CORNILLIAT, François, « *Or ne mens* » : couleurs de l'éloge et du blâme chez les « Grands Rhétoriciens », Paris, Champion, 1994.

CORNILLIAT, François, « Au-delà de la rhétorique ? La poésie de la Renaissance et le syndrome de Monsieur Jourdain », *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, vol. 20, n°4, 2002, p. 335-356.

CORNILLIAT, François, « La rhétorique revient : où va la littérature ? », site du mouvement *Transitions* [en ligne], 2011. URL : <http://www.mouvement-transitions.fr/index.php/intensites/la-beaute/sommaire-des-articles-deja-publies/517-la-rhetorique-revient-ou-va-la-litterature>. Page consultée le 1^{er} septembre 2022.

COSANDEY, Fanny, et DESCIMON, Robert, *L'Absolutisme en France : histoire et historiographie*, Paris, Seuil, 2002.

COSANDEY, Fanny (dir.), *Dire et vivre l'ordre social : en France sous l'Ancien Régime*, Paris, EHESS, 2005.

CRON, Adélaïde, et LIGNEREUX, Cécile (dir.), « Le langage des larmes aux siècles classiques », *Littératures classiques*, n°62, 2007.

CRON, Adélaïde, et LIGNEREUX, Cécile, « De la lisibilité des larmes », *Littératures classiques*, n°62, 2007, p. 5-20.

DAGEN, Jean (éd.), *La Morale des moralistes*, Paris, France, Honoré Champion, 1999.

DANDREY, Patrick, « Les deux esthétiques du classicisme français », *Littératures classiques*, n°19, 1993, p. 145-170.

DAUVOIS, Nathalie, *Le Sujet lyrique à la Renaissance*, Paris, France, Presses Universitaires de France, 2000.

DEBAILLY, Pascal, et DUMORA, Florence (dir.), « Peur et littérature du Moyen Âge au XVII^e siècle », *Textuel*, n°51, 2007.

DECLERCQ, Gilles, « “Alchimie de la douleur” : l'élégiaque dans *Bérénice*, ou la tragédie éthique », *Littératures classiques*, n°26, 1996, p. 139-165.

DENIS-DELENDIA, Delphine, « Réflexions sur le “style galant” : une théorisation floue », *Littératures classiques*, n°28, 1996, p. 147-158.

DENIS, Delphine, *La Muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, Champion, 1997.

DENIS, Delphine, « “Sçavoir la carte” : voyage au Royaume de Galanterie », *Études littéraires*, n°34, 2002, p. 179-189.

DENIS, Delphine, « Les inventions de *Tendre* », *Intermédialités*, n°4, 2004, p. 44-66.

DENIS, Delphine, « L'élégiaque, entre prose et poésie dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé », dans *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française*, Hélène Baby (dir.), Paris, L'Harmattan, 2006, p. 97-109.

DENIS, Delphine, « De l'élégie à l'élégiaque : un débat théorique à l'âge classique », dans *Les Registres. Enjeux stylistiques et visée pragmatiques*, Lucile Gaudin-Bordes et Geneviève Salvan (dir.), Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2008, p. 65-78.

DION, Nicholas (dir.), « Plaintes, pleurs et plaisirs : la poésie élégiaque aux siècles classiques », *Tangence*, n°109, 2015.

DOSTIE, Pierre, « Foucquet sur la sellette : le procès d'un héros cornélien dans la *Correspondance* de Mme de Sévigné », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, n°43, 1995, p. 583-595.

DUFOUR-MAITRE, Myriam, *La Clémence et la grâce. Étude de Cinna et de Polyeucte de Pierre Corneille*, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2014.

ESCOLA, Marc, « Mme de Sévigné est-elle “l’auteur” de sa correspondance ? », *Acta fabula* [en ligne], vol. 3, n° 2, 2002. URL : <http://www.fabula.org/lodel/acta/document11173.php>. Page consultée le 1^{er} septembre 2022.

FEBVRE, Lucien, *Le Problème de l’incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel, 1942.

FUKUI, Yoshio, *Raffinement précieux dans la poésie française du XVII^e siècle*, Paris, Nizet, 1964.

FUMAROLI, Marc, *L’Âge de l’éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l’époque classique*, Genève, Droz ; Paris, Honoré Champion, 1980 ; rééd. Paris, Albin Michel, 1994.

FUMAROLI, Marc, *La Diplomatie de l’esprit : de Montaigne à La Fontaine*, Paris, Gallimard, 2001.

GÉLY, Véronique, HAQUETTE, Jean-Louis, et TOMICHE, Anne (dir.), *Philomèle. Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.

GÉNÉTIOT, Alain, *Les Genres lyriques mondains : 1630-1660. Étude des poésies de Voiture, Vion d’Alibray, Sarasin et Scarron*, Genève, Droz, 1990.

GÉNÉTIOT, Alain, « Des hommes illustres exclus du Panthéon : les poètes mondains et galants (Voiture, Sarasin, Benserade) », *Littératures classiques*, n°19, 1993, p. 215-235.

GÉNÉTIOT, Alain, « Rhétorique et poésie lyrique », *Dix-septième siècle*, n°236, 2007, p. 521-548.

GÉNÉTIOT, Alain (dir.), « Relire Malherbe », *Dix-septième siècle*, n°260, 2013.

GÉNÉTIOT, Alain, « Pour relire Malherbe », *Dix-septième siècle*, n°260, 2013, p. 379-385.

GIAVIRINI, Laurence, « Un manuscrit daté par la littérature, *L’Innocence persécutée* (XVII^e-XIX^e siècle) », intervention au séminaire du Grihl (Groupe de Recherches Interdisciplinaires sur l’Histoire du Littéraire) le 23 janvier 2018.

GILBY, Emma, « La théorie et la pratique du sublime chez Corneille », dans *Pratiques de Corneille*, Myriam Dufour-Maître (dir.), Publications des universités de Rouen et du Havre, 2012, p. 489-501.

GOYET, Francis, *Le Sublime du « lieu commun » : l’invention rhétorique dans l’Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1996.

GOYET, Francis, *Les Audaces de la prudence : littérature et politique aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2009.

HERSANT, Marc, « Émeutes d'encre : rhétorique et cri dans les *Mémoires* du duc de Saint-Simon », *Littératures classiques*, n°68, 2009, p. 321-333.

JOUHAUD, Christian, *La Main de Richelieu ou le pouvoir cardinal*, Paris, Gallimard, 1991.

JOUHAUD, Christian, *Les Pouvoirs de la littérature : histoire d'un paradoxe*, Paris, Gallimard, 2000.

JOURDE, Michel, « La voix des oiseaux et l'éloquence des hommes : sens et fonction des manifestations sonores de l'oiseau dans la littérature française des XVI^e et XVII^e siècles », thèse de doctorat sous la direction de M. Claude-Gilbert Dubois, Université de Bordeaux 3, 1998.

JOURDE, Michel, « “Parler pour ce qui ne parle pas” : sur le statut rhétorique de l'animal à la Renaissance », dans *Êthos et Pathos : le statut du sujet rhétorique : actes du colloque international de Saint-Denis (19-21 juin 1997)*, François Cornilliat et Richard Lockwood (dir.), Paris, Honoré Champion, 2000, p. 119-131.

JOURDE, Michel, et MONFERRAN, Jean-Charles (dir.), *Le Lexique métalittéraire français (XVI^e-XVII^e siècles)*, Genève, Droz, 2006.

JOURDE, Michel, « Le temps où les bêtes parlaient », dans *Le Genre humain*, vol. 45-46, n° 1-2, 2006, p. 183-195.

JOURDE, Michel, « *Histoires naturelles* : circulation et fonction des anecdotes animalières dans les livres du XVI^e siècle », dans *Histoires et Savoirs. Anecdotes scientifiques et sérendipité aux XVI^e et XVII^e siècles*, Frédérique Aït-Touati et Anne Duprat (éds.), Bern, Peter Lang, 2012, p. 37-57.

LE PAGE, Dominique, et LOISEAU, Jérôme, *Pouvoir royal et institutions dans la France moderne*, Malakoff, Armand Colin, 2019.

LIGNEREUX, Cécile, « L'inscription des larmes dans les lettres de Mme de Sévigné : tentations élégiaques et art de plaire épistolaire », *Littératures classiques*, n°62, 2007, p. 79-91.

LUCCIONI, Carine, « Les accents d'une nymphe plaintive : Écho, miroir du dire mélancolique dans la poésie de l'âge baroque (1580-1630) », *Dix-septième siècle*, n°239, 2008.

MAITRE, Myriam, *Les Précieuses : naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1999.

MARIN, Louis, *Le Récit est un piège*, Paris, Minuit, 1978.

MARIN, Louis, *Le Portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981.

MARIN, Louis, *La Parole mangée et autres essais théologico-politiques*, Paris, Meridiens/Klincksieck, 1986.

MARTIN-ULRICH, Claudie (dir.), « Sur la consolation », *Exercices de rhétorique* [en ligne], n°9, 2017. URL : <https://journals.openedition.org/rhetorique/515>. Page consultée le 1^{er} septembre 2022.

MARTIN-ULRICH, Claudie, « Présentation : consolation et rhétorique », *Exercices de rhétorique* [en ligne], n°9, 2017. URL : <http://rhetorique.revues.org/543>. Page consultée le 1^{er} septembre 2022.

MERLIN-KAJMAN, Hélène, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

MERLIN-KAJMAN, Hélène, *L'Absolutisme dans les Lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*, Paris, Champion, 2000.

MERLIN-KAJMAN, Hélène, *L'Excentricité académique. Institution, littérature, société*, Paris, Les Belles Lettres, 2001.

MERLIN-KAJMAN, Hélène, *La Langue est-elle fasciste ? Langue, pouvoir, enseignement*, Paris, Seuil, 2003.

MERLIN-KAJMAN, Hélène, « Un siècle classico-baroque ? », *Dix-septième siècle*, n°223, 2004, p. 163-172.

MERLIN-KAJMAN, Hélène, « Mamamouchi-Molière, ou les enjeux du signifiant au XVII^e siècle », *Dix-septième siècle*, n°223, 2004, p. 317-332.

MERLIN-KAJMAN, Hélène, « Un nouveau XVII^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 5, 2005, p. 11-36.

MERLIN-KAJMAN, Hélène, « Langue, rhétorique et politique : des apories en tous genres », *Dix-septième siècle*, n°236, 2007, p. 457-471.

MERLIN-KAJMAN Hélène, « Peur, rire et outrage : la face sombre de la “culture carnavalesque” », dans *Textuel*, « Peur et littérature du Moyen Âge au XVII^e siècle », Pascal Debailly et Florence Dumora (dir.), n°51, 2007, p. 169-189.

MERLIN-KAJMAN, Hélène (dir.), « Les émotions publiques et leurs langages à l'âge classique », *Littératures classiques*, n°68, 2009.

MERLIN-KAJMAN, Hélène, « Sentir, ressentir : émotion privée, langage public », *Littératures classiques*, n°68, 2009, p. 335-364.

MERLIN-KAJMAN, Hélène (dir.), « La plainte littéraire », *L'Esprit créateur*, Johns Hopkins University Press, vol. 57, n°2, 2017.

MERLIN-KAJMAN, Hélène, « Ce crime de nos larmes », *L'Esprit créateur*, vol. 57, n°2, 2017, p. 89-108.

MERLIN-KAJMAN, Hélène, « Le privé et l'intimité au XVII^e siècle doivent-ils quelque chose à Horace ? », dans *L'Invention de la vie privée et le modèle d'Horace*, Bénédicte Delignon, Nathalie Dauvois et Line Cottegnies (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 277-298.

MERLIN-KAJMAN, Hélène (dir.), « Liens jaloux au XVII^e siècle », *Dix-septième siècle*, n°295, 2022.

MERLIN-KAJMAN, Hélène, « Être ou ne pas être jaloux : brefs aperçus littéraires sur la subjectivation par la jalousie », *Dix-septième siècle*, n°295, 2022, p. 305-319.

MONFERRAN, Jean-Charles, *L'École des Muses. Les arts poétiques français à la Renaissance (1548-1610). Sébillet, Du Bellay, Peletier et les autres*, Genève, Droz, 2011.

MONGRÉDIEN, Georges, *L'Affaire Fouquet*, Paris, Hachette, 1956.

NANCY, Sarah, *La Voix féminine et le plaisir de l'écoute en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

NIDERST, Alain, *Madeleine de Scudéry, Paul Pellisson et leur monde*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976.

NIDERST, Alain, DENIS, Delphine, et MAITRE, Myriam, *Chroniques du Samedi, suivies de pièces diverses (1653-1654)*, Paris, Honoré Champion, 2002.

NIES, Fritz, *Les Lettres de Mme de Sévigné. Conventions du genre et sociologie des publics*, Michèle Creff (trad.), Paris, Honoré Champion, 2001.

PELOUS, Jean-Marie, *Amour précieux, amour galant (1654-1675)*, Paris, Klincksieck, 1980.

PETIT, Adrienne, *Le Discours romanesque des passions. Rhétorique et poétique des passions dans la fiction narrative en prose du XVII^e siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Mme Delphine Denis, Université Paris-Sorbonne, 2016.

REGUIG-NAYA, Delphine, « Rejoindre l'émotion et son public : d'une relation judiciaire par Mme de Sévigné », *Littératures classiques*, n°68, 2009, p. 309-319.

REGUIG, Delphine, *Boileau poète. « De la voix et des yeux... »*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

ROSELLINI, Michèle, et CARON, Philippe, *Théophile de Viau, Œuvres poétiques*, Atlande, 2009.

ROSELLINI, Michèle, « Pourquoi écrire des poèmes en prison ? Le cas de Paul Pellisson à la Bastille », dans « Écrire en prison, écrire la prison (XVII^e-XX^e siècles) », Éric Méchoulan, Michèle Rosellini et Jean-Pierre Cavallé (dir.), *Les Dossiers du Grihl* [en ligne], 5-1, 2011. URL : <https://journals.openedition.org/dossiersgrihl/4993>. Page consultée le 1^{er} septembre 2022.

ROSELLINI, Michèle, « La Plainte de Théophile de Viau et ses répliques : Un cas d'activation politique de la consolation », *L'Esprit créateur*, vol. 57, n°2, 2017, p. 44-62.

VANACKERE, Mathilde, « Le vivant dans la *Correspondance* de Sévigné », thèse de doctorat sous la direction de M. Jean-Charles Darmon, Université Paris-Saclay, 2017.

VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985.

VIALA, Alain, *L'Esthétique galante. Discours sur les Œuvres de Monsieur Sarasin et autres textes*, Toulouse, Société de littératures classiques, 1989.

VIALA, Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, n°19, 1993, p. 11-31.

VIALA, Alain, « D'une politique des formes : la galanterie », *Dix-septième siècle*, n°182, 1994, p. 143-151.

VIALA, Alain, « "Qui t'a fait *minor* ?" Galanterie et Classicisme », *Littératures classiques*, n°31, 1997, p. 115-134.

VIALA, Alain, *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.

- **Autres études de théorie littéraire et de sciences humaines**

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Maxime Rovere (trad), Éditions Payot et Rivages, Paris, 2008.

ARENDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1961.

BACHELARD Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique : contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris, Vrin, 1993.

BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, 5 vol., Paris, Seuil, 2002.

BAYARD, Pierre, *L'Affaire du Chien des Baskerville*, Paris, Minuit, 2008.

BÉNICHOU, Paul, *Le Sacre de l'écrivain : 1750-1830 : essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti, 1973.

BENJAMIN, Walter, « Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », Maurice de Gandillac (trad.), dans *Œuvres*, III, Paris, Gallimard, 2000, p. 114-151.

BERGSON, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Daniel Grojnowski et Henri Scepi (éd.), Paris, Flammarion, 2013.

BERNARD, Mathilde, GEFEN, Alexandre, et TALON-HUGON, Carole (dir.), *Dictionnaire : arts et émotions*, Paris, Armand Colin, 2015.

BLUMENBERG, Hans, *L'Imitation de la nature et autres essais esthétiques*, Isabelle Kalinowski et Marc de Launay (trad.), Paris, Hermann, 2010.

BOLTANSKI, Luc, *L'Amour et la Justice comme compétences. Trois essais de sociologie de l'action*, Paris, Éditions Métailié, 1990.

BOLTANSKI, Luc, *La Souffrance à distance : morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Éditions Métailié, 1993.

BOUJU, Emmanuel (dir.), *Fragments d'un discours théorique : nouveaux éléments de lexique littéraire*, Nantes, Cécile Defaut, 2015.

BRIOLE, Guy, « Une clinique individuelle du traumatisme », dans *La chose traumatique*, Franck Chaumont et Véronique Ménéghini (dir.), Paris, L'Harmattan, 2005, p. 59-70.

CASTORIADIS, Cornelius, « La Polis grecque et la création de la démocratie », dans *Domaines de l'Homme. Les Carrefours du labyrinthe II*, Paris, Seuil, 1986 ; rééd. coll. « Points Essais », 1999, p. 325-382.

CHARLES, Michel, *L'Arbre et la source*, Paris, Seuil, 1985.

CHARLES, Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995.

CITTON, Yves, *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Amsterdam, 2007.

CLÉMENT, Bruno, et ESCOLA, Marc (dir.), *Le Malentendu : généalogie du geste herméneutique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2003.

CORNILLIAT, François, « Jours inhabituels », Site du mouvement *Transitions*, 2020. URL : <http://mouvement-transitions.fr/index.php/exergues/dialogues/dialogue-n-2-f-cornillat-jours-inhabituels>. Page consultée le 1^{er} septembre 2022.

DAVID, Jérôme, « La marche des temps : sociologie de la littérature et historicité des œuvres », dans « Approches de la consécration en littérature », *COntEXTES* [en ligne], n°7, 2010. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/4647>. Page consultée le 1^{er} septembre 2022.

DAVID, Jérôme, « Engagement ontologique », dans *Fragments d'un discours théorique : nouveaux éléments de lexique littéraire*, Emmanuel Bouju (dir.), Nantes, Cécile Defaut, 2015, p. 63-87.

DAVID-MÉNARD, Monique, *Tout le plaisir est pour moi*, Paris, Hachette Littératures, 2000.

DELEUZE, Gilles, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Metropolis, Arte, 1995.

DELUERMOZ, Quentin, et MAZUREL, Hervé, « L'histoire des sensibilités : un territoire-limite ? », *Critical Hermeneutics*, n°3, 2019, p. 125-170.

DESCOLA, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

DUCROT, Oswald, et TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.

ELIAS, Norbert, *La Société de cour*, Pierre Kamnitzer et Jeanne Etoré-Lortholary (trad.), Paris, Flammarion, 1985.

ELIAS, Norbert, *La Civilisation des mœurs*, Pierre Kamnitzer (trad.), Paris, Calmann-Lévy, 1991.

ELIAS, Norbert, *La Société des individus*, Jeanne Etoré-Lortholary (trad.), Paris, Pocket : Fayard, 1997.

ESCOLA, Marc (dir.), *Théorie des textes possibles*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2012.

FASSIN, Didier, et RECHTMAN, Richard, *L'Empire du traumatisme : enquête sur la condition de victime*, Paris, Flammarion, 2007.

FEBVRE, Lucien, « La sensibilité et l'histoire : Comment reconstituer la vie affective d'autrefois ? », *Annales d'histoire sociale (1939-1941)*, t. 3, n°1/2 1941, p. 5-20.

FELSKI, Rita, « Après le soupçon », *Transpositio* [en ligne], Sébastien Graber (trad.), 2017. URL : <https://www.transpositio.org/articles/view/apres-le-soupcon>. Page consultée le 1^{er} septembre 2022.

FÆSSEL, Michaël, *Le Temps de la consolation*, Paris, Seuil, 2015.

FORMENT, Lise, et TABELING, Brice (dir.), *(Trans-)historicité de la littérature, Fabula-LhT* [en ligne], n°23, décembre 2019. URL : <https://www.fabula.org/lht/23/>. Page consultée le 1^{er} septembre 2022.

FOUCAULT, Michel, *Le Gouvernement de soi et des autres*, dans *Cours au Collège de France, 1982-1983*, Paris, Hautes Études/Gallimard/Seuil, 2008.

GARAPON, Antoine, *L'Âne portant des reliques : essai sur le rituel judiciaire*, Paris, Le Centurion, 1985.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GRENIER, Roger, *Le Rôle d'Accusé*, Paris, Gallimard, 1949.

HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Pierre Cadiot (trad.), Paris, Seuil, 1986.

HARAWAY, Donna, *Manifeste Cyborg et autres essais*, Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan (trad.), Paris, Exils Éditeur, 2007.

HUGHES, Robert, *The Culture of Complaint. The Fraying of America*, New York, Oxford University Press, 1993.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Rhétorique et pragmatique : les figures revisitées », *Langue française*, n°101, 1994, p. 57-71.

KOSELLECK, Reinhart, *Le Règne de la critique*, Hans Hildenbrand (trad.), Paris, Minuit, 1979.

KOSELLECK, Reinhardt, *L'Expérience de l'histoire*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1997.

LANDRAGIN, Frédéric, et TANGUY, Noalig, « Référence et coréférence du pronom indéfini *on* », *Langages*, n°195, 2014, p. 99-115.

LEBIGOT, François, *Le Traumatisme psychique*, Bruxelles, Fabert, 2011.

LORAUX, Nicole, « Le deuil du rossignol », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 34, 1986, p. 253-257.

LORAUX, Nicole, « Éloge de l'anachronisme en histoire », *Le Genre humain*, Seuil, juin 1993, p. 23-39.

LORAUX, Patrice, « Les disparus », dans *L'Art et la mémoire des camps : représenter, exterminer*, Jean-Luc Nancy (dir.), Paris, Seuil, 2001, p. 41-57.

LOUBIER, Pierre, *La Voix plaintive*, Paris, Hermann, 2013.

LUCIANI, Sabine, « Lucrèce et la tradition de la consolation », *Exercices de rhétorique* [en ligne], n°9, 2017. URL : <https://journals.openedition.org/rhetorique/519>. Page consultée le 1^{er} septembre 2022.

LUHMANN, Niklas, *Amour comme passion. De la codification de l'intimité*, Anne-Marie Lionnet (trad.), Paris, Aubier, 1990.

LYOTARD, Jean-François et THÉBAUD Jean-Loup, *Au juste*, Paris, Christian Bourgois, 1979.

LYOTARD, Jean-François, *Le Différend*, Paris, Minuit, 1983.

LYOTARD, Jean-François, *Pérégrinations*, Paris, Galilée, 1990.

LYOTARD, Jean-François, *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, 1993.

LYOTARD, Jean-François, *Misère de la philosophie*, Paris, Galilée, 2000.

LYOTARD, Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 2005.

MAULPOIX, Jean-Michel, *Une histoire de l'élégie*, Paris, Pocket, 2018.

MERLIN-KAJMAN, Hélène, *Lire dans la gueule du loup : essai sur une zone à défendre*, Paris, Gallimard, 2016.

MERLIN-KAJMAN, Hélène, *L'Animal ensorcelé : traumatismes, littérature, transitionnalité*, Paris, Ithaque, 2016.

MERLIN-KAJMAN, Hélène, *La Littérature à l'heure de #MeToo*, Paris, Ithaque, 2020.

MORGENSTERN, Aliyah, *Un JE en construction : genèse de l'auto-désignation chez le jeune enfant*, Paris, Ophrys, 2006.

OST, François, « Contentieux et différends. Stratégies littéraires pour donner voix aux sans-voix », *Revue Droit & Littérature*, n°2, 2018, p. 225-242.

PASSERON, Jean-Claude, « Weber et Pareto : la rencontre de la rationalité dans les sciences sociales », dans *Le Modèle et l'enquête : les usages du principe de rationalité dans les sciences sociales*, Louis-André Gérard-Varet et Jean-Claude Passeron (dir.), Paris, Éditions de l'EHESS, 1995, p. 37-137.

PASSERON, Jean-Claude, « Du Bon Usage de la Sociologie. Pavane pour Jean-Claude Passeron », *Revue européenne des sciences sociales*, n°103, 1996, p. 275-354.

PELLAT, Jean-Christophe, RIEGEL, Martin, et RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.

PETITIER, Paule, « La plainte dans l'histoire romantique. Puissances de l'élégiaque », *Romantisme*, n°196, 2022, p. 81-93.

RABATÉ, Dominique, « Plainte », dans *Fragments d'un discours théorique : nouveaux éléments de lexique littéraire*, Emmanuel Bouju (dir.), Nantes, Cécile Defaut, 2015, p. 267-279.

RANCIÈRE, Jacques, *La Méésentente : politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995.

RANCIÈRE, Jacques, *La Parole muette : essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littératures, 1998.

RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

RANCIÈRE, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.

ROUSTANG, François, *La Fin de la plainte*, Paris, Odile Jacob, 1999.

SFEZ, Gérald, *La Partie civile*, Paris, Éditions Michalon, 2007.

SFEZ, Gérald, « Civilité et littérarité dans l'œuvre de J.-F. Lyotard », site du mouvement *Transitions*, 2015. URL : <https://www.mouvement-transitions.fr/index.php/litterarite/articles/sommaire-general-de-articles/1026-n-2-g-sfez-civilite-et-litterarite-dans-l-oeuvre-de-j-f-lyotard>. Page consultée le 1^{er} septembre 2022.

SIMMEL, Georg, *Fragmente und Aufsätze aus dem Nachlass*, Munich, Drei Masken Verlag, 1923.

STAROBINSKI, Jean, *L'Œil vivant, essai, Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal*, Paris, Gallimard, 1961.

STAROBINSKI, Jean, *L'Œil vivant. II, La relation critique*, Paris, Gallimard, 2001.

VEYNE, Paul, *L'Élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'Occident*, Paris, Seuil, 1983.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, *Le Regard du jaguar : introduction au perspectivisme amérindien*, Pierre Delgado (trad.), Bordeaux, Éditions La Tempête, 2021.

WACHTEL, Nathan, *La Vision des vaincus : les Indiens du Pérou devant la Conquête espagnole, 1530-1570*, Paris, Gallimard, 1971.

WIEVIORKA, Michel, « L'émergence des victimes », *Sphera Pùblica*, Murcia, n°3, 2003, p. 19-38.

WINNICOTT, Donald Woods, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Claude Monod et Jean-Bertrand Pontalis (trad.), Paris, Gallimard, 1975.

Annexes

Corpus principal des chapitres 12 à 14

« Le Loup et l'Agneau », I, 10 ; « Les Animaux malades de la peste », VII, 1 ; « L'Homme et la Couleuvre », X, 1 ; « Le Paysan du Danube », XI, 7.

LE LOUP ET L'AGNEAU

La raison du plus fort est toujours la meilleure ;

Nous l'allons montrer tout à l'heure.

Un Agneau se désaltérait

Dans le courant d'une onde pure.

5 Un Loup survient à jeun qui cherchait aventure,

Et que la faim en ces lieux attirait.

Qui te rend si hardi de troubler mon breuvage ?

Dit cet animal plein de rage ;

Tu seras châtié de ta témérité.

10 Sire, répond l'Agneau, que Votre Majesté

Ne se mette pas en colère ;

Mais plutôt qu'elle considère

Que je me vas désaltérant

Dans le courant,

15 Plus de vingt pas au-dessous d'Elle ;

Et que par conséquent, en aucune façon,

Je ne puis troubler sa boisson.

Tu la troubles, reprit cette bête cruelle,

Et je sais que de moi tu médis l'an passé.

20 Comment l'aurais-je fait si je n'étais pas né ?

Reprit l'Agneau ; je tette encor ma mère.

Si ce n'est toi, c'est donc ton frère.

Je n'en ai point. C'est donc quelqu'un des tiens :

Car vous ne m'épargnez guère,

25 Vous, vos Bergers, et vos Chiens.

On me l'a dit : il faut que je me venge.

Là-dessus, au fond des forêts

Le Loup l'emporte, et puis le mange,

Sans autre forme de procès.

LES ANIMAUX MALADES DE LA PESTE

Un mal qui répand la terreur,
Mal que le Ciel en sa fureur
Inventa pour punir les crimes de la terre,
La Peste (puisqu'il faut l'appeler par son nom)
5 Capable d'enrichir en un jour l'Achéron,
Faisait aux animaux la guerre.
Ils ne mouraient pas tous, mais tous étaient frappés :
On n'en voyait point d'occupés
À chercher le soutien d'une mourante vie ;
10 Nul mets n'excitait leur envie ;
Ni Loups ni Renards n'épiaient
La douce et l'innocente proie.
Les Tourterelles se fuyaient ;
Plus d'amour, partant plus de joie.
15 Le Lion tint conseil, et dit : Mes chers amis,
Je crois que le Ciel a permis
Pour nos péchés cette infortune ;
Que le plus coupable de nous
Se sacrifie aux traits du céleste courroux,
20 Peut-être il obtiendra la guérison commune.
L'histoire nous apprend qu'en de tels accidents
On fait de pareils dévouements :
Ne nous flattons donc point ; voyons sans indulgence
L'état de notre conscience.
25 Pour moi, satisfaisant mes appétits gloutons
J'ai dévoré force moutons ;
Que m'avaient-ils fait ? Nulle offense :
Même il m'est arrivé quelquefois de manger
Le Berger.
30 Je me dévouerai donc, s'il le faut ; mais je pense
Qu'il est bon que chacun s'accuse ainsi que moi
Car on doit souhaiter selon toute justice
Que le plus coupable périsse.
Sire, dit le Renard, vous êtes trop bon Roi ;
35 Vos scrupules font voir trop de délicatesse ;
Et bien, manger moutons, canaille, sottise espèce,
Est-ce un péché ? Non non. Vous leur fîtes Seigneur
En les croquant beaucoup d'honneur.

Et quant au Berger, l'on peut dire
40 Qu'il était digne de tous maux,
Étant de ces gens-là qui sur les animaux
Se font un chimérique empire.
Ainsi dit le Renard, et flatteurs d'applaudir.
On n'osa trop approfondir
45 Du Tigre, ni de l'Ours, ni des autres puissances
Les moins pardonnables offenses.
Tous les gens querelleurs, jusqu'aux simples Mâtins,
Au dire de chacun, étaient de petits saints.
L'Âne vint à son tour et dit : J'ai souvenance
50 Qu'en un pré de Moines passant,
La faim, l'occasion, l'herbe tendre, et je pense
Quelque diable aussi me poussant,
Je tondis de ce pré la largeur de ma langue.
Je n'en avais nul droit, puisqu'il faut parler net.
55 À ces mots on cria haro sur le Baudet.
Un Loup quelque peu clerc prouva par sa harangue
Qu'il fallait dévouer ce maudit Animal,
Ce pelé, ce galeux, d'où venait tout leur mal.
Sa peccadille fut jugée un cas pendable.
60 Manger l'herbe d'autrui ! quel crime abominable !
Rien que la mort n'était capable
D'expier son forfait : on le lui fit bien voir.
Selon que vous serez puissant ou misérable,
Les jugements de Cour vous rendront blanc ou noir.

L'HOMME ET LA COULEUVRE

Un Homme vit une Couleuvre.
Ah ! méchante, dit-il, je m'en vais faire une œuvre
Agréable à tout l'univers.
À ces mots, l'animal pervers
5 (C'est le Serpent que je veux dire,
Et non l'Homme, on pourrait aisément s'y tromper),
À ces mots, le Serpent, se laissant attraper,
Est pris, mis en un sac, et, ce qui fut le pire,
On résolut sa mort, fût-il coupable ou non.
10 Afin de le payer toutefois de raison,
L'autre lui fit cette harangue :

Symbole des ingrats, être bon aux méchants,
 C'est être sot, meurs donc : ta colère et tes dents
 Ne me nuiront jamais. Le Serpent en sa langue
 15 Reprit du mieux qu'il put : S'il fallait condamner
 Tous les ingrats qui sont au monde,
 À qui pourrait-on pardonner ?
 Toi-même tu te fais ton procès. Je me fonde
 Sur tes propres leçons ; jette les yeux sur toi.
 20 Mes jours sont en tes mains, tranche-les : ta justice,
 C'est ton utilité, ton plaisir, ton caprice ;
 Selon ces lois, condamne-moi ;
 Mais trouve bon qu'avec franchise
 En mourant au moins je te dise
 25 Que le symbole des ingrats
 Ce n'est point le serpent, c'est l'homme. Ces paroles
 Firent arrêter l'autre ; il recula d'un pas.
 Enfin il repartit : Tes raisons sont frivoles :
 Je pourrais décider ; car ce droit m'appartient ;
 30 Mais rapportons-nous-en. Soit fait, dit le Reptile.
 Une Vache était là, l'on l'appelle, elle vient,
 Le cas est proposé ; c'était chose facile :
 Fallait-il pour cela, dit-elle, m'appeler ?
 La Couleuvre a raison ; pourquoi dissimuler ?
 35 Je nourris celui-ci depuis longues années ;
 Il n'a sans mes bienfaits passé nulles journées ;
 Tout n'est que pour lui seul ; mon lait et mes enfants
 Le font à la maison revenir les mains pleines ;
 Même j'ai rétabli sa santé, que les ans
 40 Avaient altérée, et mes peines
 Ont pour but son plaisir ainsi que son besoin.
 Enfin me voilà vieille ; il me laisse en un coin
 Sans herbe ; s'il voulait encor me laisser paître !
 Mais je suis attachée, et si j'eusse eu pour maître
 45 Un serpent, eût-il su jamais pousser si loin
 L'ingratitude ? Adieu : j'ai dit ce que je pense.
 L'Homme tout étonné d'une telle sentence
 Dit au Serpent : Faut-il croire ce qu'elle dit ?
 C'est une radoteuse, elle a perdu l'esprit.
 50 Croyons ce Bœuf. Croyons, dit la rampante bête.
 Ainsi dit, ainsi fait. Le Bœuf vient à pas lents.

Quand il eut ruminé tout le cas en sa tête,
 Il dit que du labeur des ans
 Pour nous seuls il portait les soins les plus pesants,
 55 Parcourant sans cesser ce long cercle de peines
 Qui revenant sur soi ramenait dans nos plaines
 Ce que Cérès nous donne, et vend aux animaux.
 Que cette suite de travaux
 Pour récompense avait, de tous tant que nous sommes,
 60 Force coups, peu de gré ; puis, quand il était vieux,
 On croyait l'honorer chaque fois que les hommes
 Achetaient de son sang l'indulgence des Dieux.
 Ainsi parla le Bœuf. L'Homme dit : Faisons taire
 Cet ennuyeux déclamateur ;
 65 Il cherche de grands mots, et vient ici se faire,
 Au lieu d'arbitre, accusateur.
 Je le récuse aussi. L'arbre étant pris pour juge,
 Ce fut bien pis encore. Il servait de refuge
 Contre le chaud, la pluie, et la fureur des vents ;
 70 Pour nous seuls il ornait les jardins et les champs.
 L'ombrage n'était pas le seul bien qu'il sût faire ;
 Il courbait sous les fruits ; cependant pour salaire
 Un rustre l'abattait, c'était là son loyer ;
 Quoique pendant tout l'an libéral il nous donne
 75 Ou des fleurs au printemps ; ou du fruit en automne ;
 L'ombre, l'été ; l'hiver, les plaisirs du foyer.
 Que ne l'émondait-on sans prendre la cognée ?
 De son tempérament il eût encor vécu.
 L'Homme trouvant mauvais que l'on l'eût convaincu,
 80 Voulut à toute force avoir cause gagnée.
 Je suis bien bon, dit-il, d'écouter ces gens-là.
 Du sac et du Serpent aussitôt il donna
 Contre les murs, tant qu'il tua la bête.
 On en use ainsi chez les grands.
 85 La raison les offense : ils se mettent en tête
 Que tout est né pour eux, quadrupèdes, et gens,
 Et serpents.
 Si quelqu'un desserre les dents,
 C'est un sot. J'en conviens. Mais que faut-il donc faire ?
 90 Parler de loin ; ou bien se taire.

LE PAYSAN DU DANUBE

Il ne faut point juger des gens sur l'apparence.
Le conseil en est bon ; mais il n'est pas nouveau.

Jadis l'erreur du Souriceau

Me servit à prouver le discours que j'avance.

5 J'ai pour le fonder à présent

Le bon Socrate, Ésope, et certain Paysan

Des rives du Danube, homme dont Marc-Aurèle

Nous fait un portrait fort fidèle.

On connaît les premiers ; quant à l'autre, voici

10 Le personnage en raccourci.

Son menton nourrissait une barbe touffue,

Toute sa personne velue

Représentait un Ours, mais un Ours mal léché.

Sous un sourcil épais il avait l'œil caché,

15 Le regard de travers, nez tortu, grosse lèvre,

Portait sayon de poil de chèvre,

Et ceinture de joncs marins.

Cet homme ainsi bâti fut député des villes

Que lave le Danube : il n'était point d'asiles

20 Où l'avarice des Romains

Ne pénétrât alors, et ne portât les mains.

Le député vint donc, et fit cette harangue :

Romains, et vous Sénat assis pour m'écouter,

Je supplie avant tout les Dieux de m'assister :

25 Veuillez les Immortels, conducteurs de ma langue,

Que je ne dise rien qui doive être repris.

Sans leur aide il ne peut entrer dans les esprits

Que tout mal et toute injustice :

Faute d'y recourir on viole leurs lois.

30 Témoin nous que punit la romaine avarice :

Rome est par nos forfaits, plus que par ses exploits,

L'instrument de notre supplice.

Craignez Romains, craignez, que le Ciel quelque jour

Ne transporte chez vous les pleurs et la misère,

35 Et mettant en nos mains par un juste retour

Les armes dont se sert sa vengeance sévère,

Il ne vous fasse en sa colère

Nos esclaves à votre tour.

Et pourquoi sommes-nous les vôtres ? Qu'on me die
 40 En quoi vous valez mieux que cent peuples divers.
 Quel droit vous a rendus maîtres de l'univers ?
 Pourquoi venir troubler une innocente vie ?
 Nous cultivions en paix d'heureux champs, et nos mains
 Étaient propres aux arts ainsi qu'au labourage :
 45 Qu'avez-vous appris aux Germains ?
 Ils ont l'adresse et le courage ;
 S'ils avaient eu l'avidité,
 Comme vous, et la violence,
 Peut-être en votre place ils auraient la puissance,
 50 Et sauraient en user sans inhumanité.
 Celle que vos Prêteurs ont sur nous exercée
 N'entre qu'à peine en la pensée.
 La majesté de vos autels
 Elle-même en est offensée ;
 55 Car sachez que les immortels
 Ont les regards sur nous. Grâce à vos exemples,
 Ils n'ont devant les yeux que des objets d'horreur,
 De mépris d'eux, et de leurs temples,
 D'avarice qui va jusques à la fureur.
 60 Rien ne suffit aux gens qui nous viennent de Rome ;
 La terre, et le travail de l'homme
 Font pour les assouvir des efforts superflus.
 Retirez-les ; on ne veut plus
 Cultiver pour eux les campagnes ;
 65 Nous quittons les cités, nous fuyons aux montagnes ;
 Nous laissons nos chères compagnes.
 Nous ne conversons plus qu'avec des Ours affreux,
 Découragés de mettre au jour des malheureux
 Et de peupler pour Rome un pays qu'elle opprime.
 70 Quant à nos enfants déjà nés
 Nous souhaitons de voir leurs jours bientôt bornés :
 Vos Prêteurs au malheur nous font joindre le crime.
 Retirez-les ; ils ne nous apprendront
 Que la mollesse et que le vice.
 75 Les Germains comme eux deviendront
 Gens de rapine et d'avarice.
 C'est tout ce que j'ai vu dans Rome à mon abord.
 N'a-t-on point de présent à faire ?

Point de pourpre à donner ? C'est en vain qu'on espère
80 Quelque refuge aux lois : encor leur ministère
A-t-il mille longueurs. Ce discours, un peu fort,
Doit commencer à vous déplaire.
Je finis. Punissez de mort
Une plainte un peu trop sincère.
85 À ces mots il se couche et chacun étonné
Admire le grand cœur, le bon sens, l'éloquence,
Du sauvage ainsi prosterné.
On le créa Patrice ; et ce fut la vengeance
Qu'on crut qu'un tel discours méritait. On choisit
90 D'autres Préteurs, et par écrit
Le Sénat demanda ce qu'avait dit cet homme,
Pour servir de modèle aux parleurs à venir.
On ne sut pas longtemps à Rome
Cette éloquence entretenir.