

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
JEAN LECLERC

IMITATIO ET RHÉTORIQUE DE LA FABLE
CHEZ MARIE DE FRANCE ET JEAN DE LA FONTAINE

Novembre 1999

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

SOMMAIRE

Notre recherche a pour objet la question de l'imitation d'un texte antique à deux époques, le XII^e siècle et le XVII^e siècle. Nous souhaitons étudier les mécanismes qui sous-tendent cette pratique d'écriture à partir de la réappropriation de la fable ésopique chez Marie de France et Jean de La Fontaine, en nous attardant à la fable du *Corbeau et le renard*. En comparant la réécriture d'un même texte chez ces deux auteurs, nous entendons mettre en lumière les facteurs déterminants de cette reprise littéraire et constater dans quelle mesure ces facteurs sont appelés à évoluer à travers les âges. Notre étude entend tirer parti des notions rhétoriques de l'*inventio* et de l'*elocutio*, qui permettent d'aborder les textes d'un point de vue à la fois social et stylistique, épistémologique et philosophique.

Dans un premier temps, nous abordons sous l'angle théorique la question de l'imitation d'une matière antique et le rapport dialogique avec les Anciens qu'elle suppose. Nous expliquons par la suite la portée de la tradition des fables dans cette problématique, suivant sa constante réappropriation au cours des siècles. Après une brève remise en contexte des œuvres de nos auteurs, nous examinons la présence des marques d'appartenance à une époque laissées sur l'*inventio* et sur l'*elocutio*, c'est-à-dire comment se traduisent dans l'œuvre des préoccupations d'ordre social, rhétorique ou philosophique. Nous verrons enfin comment un genre moral dans l'Antiquité évolue vers un genre littéraire au Moyen Âge et au XVII^e siècle, alors que le souci du *docere* antique est pris en charge par un souci tout nouveau du *delectare*, inclination qui n'est pas étrangère aux efforts de civilisation par la politesse et le beau langage, commune aux cours royales du temps de Marie de France et aux salons mondains que fréquentait Jean de La Fontaine.

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma gratitude à Monsieur Marc André Bernier qui a su diriger mon mémoire avec brio et m'aider à développer une rigueur d'esprit propre à l'analyse des textes littéraires. Il a nourri de son érudition et de ses travaux une réflexion que la jeunesse rendait fragile, me laissant toutefois assez d'autonomie pour lancer ma recherche sur des terrains que sa spécialisation ne lui avait pas encore donné le loisir d'explorer. Il m'a soutenu avec constance tout au long de mon cheminement et a su participer à mon intégration au milieu de la recherche par sa dévotion passionnée et une énergie qui se communique à son entourage. Qu'il en soit ici remercié.

Je remercie enfin Monsieur Luc Ostiguy pour avoir stimulé le premier mon amour pour la langue des trouvères et des fabliaux, en plus d'avoir attiré mon attention sur le parallèle entre les fables de Marie de France et de Jean de La Fontaine.

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE.....	II
REMERCIEMENTS.....	III
TABLE DES MATIÈRES.....	IV
INTRODUCTION.....	1
PREMIÈRE PARTIE : <i>IMITATIO</i> ET RHÉTORIQUE DE LA FABLE.....	10
A) L' <i>imitatio</i>	11
B) Rhétorique de la fable.....	26
DEUXIÈME PARTIE : CHEZ MARIE DE FRANCE.....	44
A) La « fabrique d'une fable médiévale » : l' <i>inventio</i>	50
B) La « fabrique d'une fable médiévale » : l' <i>elocutio</i>	68
TROISIÈME PARTIE : ET JEAN DE LA FONTAINE.....	81
A) La « fabrique d'une fable au XVII ^e siècle » : l' <i>inventio</i>	86
B) La « fabrique d'une fable au XVII ^e siècle » : l' <i>elocutio</i>	105
CONCLUSION.....	117
BIBLIOGRAPHIE.....	128
ANNEXE.....	138

Introduction

Au cours des trente dernières années, les études littéraires ont connu une évolution marquée par une coexistence entre différents courants de pensée qui se concurrencent et se relayent à mesure que leur objet d'étude se transforme et que leurs visées théoriques s'accomplissent. Il serait malaisé de prétendre résumer l'état de la question en quelques lignes, en raison de la complexité et de la rapidité avec laquelle les problématiques se renouvellent. Depuis Mikhaïl Bakhtine, l'étude des textes ne se soucie plus exclusivement de la forme ou de la structure des textes, ni des événements relatifs à la vie de l'auteur influençant son écriture, mais considère avant tout le texte comme une unité socio-historique supposant la prise en compte d'un contexte. Comme l'observe Antoine Compagnon, cette nouvelle approche des textes dépasse « le monopole des grands écrivains, puis celui du texte, qui n'a fait que consolider le canon », elle se fonde plutôt sur « une contextualisation renouvelée de la littérature ¹ ».

L'histoire des mentalités, l'histoire du livre, l'histoire des autres, l'histoire des minorités, comme dans le *New Historicism* américain, et plus encore l'érosion de la frontière entre littérature et histoire, entre texte et contexte, entre monument et document, nous ont fait concevoir d'autres points de vue à la fois sur l'histoire et sur la littérature².

Ces autres points de vue prendront ici la forme d'une approche rhétorique des textes qui permettra de prendre en considération la présence des traces relevant d'une épistémologie propre à chacune des époques qui seront tour à tour étudiées.

¹ Antoine Compagnon, « Avant-Propos », *Critique*, août-septembre 1998, n° 615-616, p. 418.

² *Ibid.*, p. 418.

Il ne faut surtout pas réduire la rhétorique à une simple taxinomie ou à une stylistique n'impliquant que les figures du style, mais aborder cette discipline en tant que « métalangage (dont le langage-objet fut le « discours ») qui a régné en Occident du V^e siècle avant J.-C. au XIX^e siècle après J.-C. ¹ ». De tous temps, ce « discours sur le discours ² » s'est interrogé sur des questions comme la persuasion, l'art de bien dire ou la structure d'un discours dans le but d'instruire, d'émouvoir et de plaire. Encore selon Barthes qui, l'un des premiers, a su réhabiliter ce savoir à notre époque,

la rhétorique donne accès à ce qu'il faut bien appeler une sur-civilisation : celle de l'Occident, historique et géographique : elle a été la seule pratique [...] à travers laquelle notre société a reconnu le langage, sa souveraineté (*kurôsis*, comme dit Gorgias), qui était aussi, socialement, une « seigneurialité »³.

Dans ce contexte, la rhétorique servira de fil d'Ariane dans le cadre d'une recherche dont l'aspect diachronique propose de questionner la notion de réappropriation dans la tradition ésopique à travers les âges, depuis le I^{er} siècle jusqu'au XVII^e siècle. Du point de vue synchronique, la rhétorique facilitera l'analyse des textes en fournissant les concepts d'invention et d'élocution, tout comme la notion de figure, notion centrale qui est tour à tour lieu de mémoire et lieu d'inscription d'un savoir. Cette double fonction tient donc compte de la présence dans le texte d'éléments propres à la tradition dans laquelle s'inscrit le texte, en plus d'approfondir la participation du contexte immédiat de production dans la constitution de l'œuvre littéraire. Voilà donc le programme de ce mémoire : voir, dans le cas des fables de Marie de France et Jean

¹ Roland Barthes, « Ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *L'aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 86.

² *Ibid.*, p. 86.

³ *Ibid.*, p. 89.

de La Fontaine, l'appartenance et la fidélité à la tradition ésopique en même temps que l'apport du contexte socio-historique sur l'originalité du texte lui-même, c'est-à-dire dans quelle mesure la fable porte les marques d'une appartenance à une tradition et participe du renouvellement du genre à partir des éléments propres à la société dans laquelle elle voit le jour.

En plus de prolonger des travaux comme ceux de Barthes sur la réhabilitation de la rhétorique dans les études littéraires, notre recherche profite aussi de travaux récents sur la littérature classique et sur les textes de l'Ancien Régime en général. Longtemps abordée sous l'angle de son académisme institutionnel, l'étude des textes classiques n'a su que très récemment apercevoir le « souffle » particulier issu de la Renaissance et mettre « en valeur des côtés méconnus des Belles-Lettres ¹ ».

Nous apercevons une autre Renaissance, qui ne préparait pas le siècle de Louis XIV, un autre âge classique, qui ne préparait pas les Lumières. D'où de curieuses redistributions des valeurs : tout ce qui semblait aller à rebours de l'histoire nationale a été retrouvé, tout ce qui a résisté au grand courant de la normalisation et de la centralisation française, de l'Ancien Régime à la République, a été revu à la hausse : la cour d'Henri III, la rhétorique, le mouvement, les persécutés de la Réforme, les sauvages du Nouveau Monde, la courtoisie, l'épicurisme, la Fronde, Fouquet, le jansénisme, la préciosité, la liberté. Et chez les grands écrivains eux-mêmes, la face cachée, celle qu'on avait ignorée pour lire les classiques comme des cartésiens précurseurs du rationalisme et du purisme moderne. Nous échappons enfin aux classiques inventés au XIX^e siècle².

C'est ainsi que nous tenterons de nous dégager du préjugé selon lequel les fables de Marie de France ne seraient que des traductions sèches et inintéressantes, maigre

¹ Antoine Compagnon, « Avant-Propos », *Critique*, *op. cit.*, p. 418.

² *Ibid.*, pp. 418-419.

production en regard de ses *Lais*¹. Nous ne lirons pas non plus les fables de La Fontaine en tant que genre moral destiné à l'amusement des enfants. À la suite d'un récent ouvrage de Patrick Dandrey², nous favoriserons une lecture des fables de nos auteurs orientée par la poétique du conteur, poétique qui se retrouve également dans les *Contes* de La Fontaine et dans les *Lais* de Marie de France. Nous proposons donc un regard neuf qui cherchera à modifier certains des jugements habituels réservés à ces œuvres. En étudiant la réappropriation de la matière ésopique à deux époques distinctes, nous entendons porter un regard plus global sur la question de la reprise d'anciens thèmes à la manière moderne. Nous porterons une attention soutenue à la reprise de la fable du *Corbeau et le renard*³, présente chez nos deux auteurs comme chez Ésope et Phèdre. Notre étude sera appuyée, bien évidemment, par le recours au reste de l'œuvre de chaque auteur pour confirmer une tendance ou l'infirmer, sans négliger de surcroît la production littéraire de leurs contemporains.

Non seulement peut-on considérer la rhétorique comme une discipline englobant les diverses époques où l'on retrouve des relais de la fable ésopique, mais encore pouvons-nous souligner l'importance pour nos deux fabulistes du contexte social de cour.

Qu'y a-t-il de commun entre l'agora d'Athènes, le forum romain, la cour d'Urbino, celle d'Élisabeth d'Angleterre, celle de Louis XIV ? Tout, ou presque, répondrait Castiglione et ses lecteurs. Ou plutôt ils diraient que les instruments légués par la rhétorique et la

¹ Voir Emanuel Mickel, *Marie de France*, New York, Twaine, 1974.

² Patrick Dandrey, *La fabrique des fables. Essai sur la poétique de La Fontaine*, Paris, Klincksieck, coll. « Théorie et critique de l'âge classique », n° 6, 1991.

³ Il s'agit de la Fable 13 du recueil de Marie de France et de la Fable II du Livre I de La Fontaine.

philosophie classiques étaient suffisants pour permettre de comprendre et de « réduire en art et en discipline » le discours et le comportement d'un type d'homme représentant l'expression la plus achevée de la modernité, à savoir le Courtisan¹.

Nous tenterons de voir dans quelle mesure le rôle social du courtisan, relayé par d'autres éléments de la vie sociale, intellectuelle et littéraire imprimeront leur marque dans les fables de Marie de France et de Jean de La Fontaine.

La nature de la réappropriation rappelle nécessairement la notion d'intertextualité, dont Gérard Genette a fondé les bases théoriques du point de vue de la narratologie². Favorisant une approche rhétorique, nous porterons plutôt notre attention sur la notion d'imitation rhétorique, pratique déjà théorisée par Aristote et dont la fortune, aux XII^e et XVII^e siècles, est considérable. De plus, des auteurs comme René Rapin³ et Nicolas Boileau⁴, pour le XVII^e siècle et, pour le XVIII^e siècle mais dans le prolongement de cette tradition théorique, Séran de La Tour⁵ et Gabriel Henri Gaillard⁶, ont réfléchi à la question de l'imitation littéraire et en ont traité dans leurs ouvrages. Tout comme l'intertextualité, l'imitation participe, bien sûr, de ce mouvement de reprise de la matière d'un texte antérieur ou d'une tradition

¹ Alain Pons, « Présentation » à Castiglione, *Le livre du courtisan*, Paris, Flammarion, 1991, p. XII ; présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis (1580) par Alain Pons.

² Voir Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Poétique », 1982 ; Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Poétique », 1979.

³ René Rapin, *Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, [1671], Genève, Librairie Droz, 1970.

⁴ Nicolas Boileau, « L'art poétique », *Œuvres 2*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 85-115.

⁵ Séran de la Tour, *L'art de sentir et de juger en matière de goût*, [1762], Genève, Slatkine Reprints, 1970.

⁶ Gaillard, Gabriel Henri, *Rhétorique française, à l'usage des jeunes demoiselles...*, Lyon, Amable Leroy, [1745], 1810.

ancienne pour féconder une pratique contemporaine d'écriture, mais il nous semble que celle-ci met bien davantage l'accent sur la reprise d'un thème ancien en tant que ce dernier est susceptible de féconder et de susciter une pratique originale d'écriture.

Les recherches récentes sur Marie de France délaissent ses fables, on l'a vu, même elle est sans doute l'une des auteures du Moyen Âge les plus étudiées. Le plus souvent, on considère ses fables comme des traductions de seconde importance, peu originales et peu propices à receler des pistes de recherches originales. Les ouvrages de Emanuel Mickel¹ et de Philippe Ménard² ne tiennent à peu près pas compte de son recueil ésope, n'en relevant que l'existence et l'aride brièveté de la rédaction. À cet égard, notre étude espère apporter à la recherche quelques réflexions qui pourront continuer à mettre dans un meilleur jour cette œuvre centrale en la replaçant dans la tradition et l'histoire du genre. En raison du nombre restreint d'ouvrages sur ces fables, voire même du petit nombre de rééditions au XX^e siècle, notre étude s'avère ouvrir un champ de recherche encore plutôt vierge.

Au cours des trois parties qui forment ce mémoire, nous aborderons à tour de rôle la question de l'*imitatio* et de la rhétorique de la fable, pour ensuite étudier ces processus à l'œuvre dans les textes de Marie de France et de Jean de La Fontaine. Dans la première partie, qui porte à la fois sur l'*imitatio* et sur la rhétorique de la

¹ Emanuel J. Mickel, *Marie de France, op. cit.*

² Philippe Ménard, *Les lais de Marie de France*, Paris, P.U.F., coll. « Littératures modernes », 1979.

fable, nous porterons une attention particulière aux processus d'imitation littéraire, pratique bien étrangère au simple plagiat, dont le genre de la fable offre un terrain de recherche privilégié. En ce qui concerne la rhétorique de la fable, nous rappellerons brièvement l'histoire du genre, partant d'Ésope jusqu'à La Fontaine, pour ensuite considérer les fonctions sociales de la fable, fonctions principalement didactiques mais qui évoluent au cours des âges. D'autres éléments relatifs au genre seront aussi examinés, comme l'allégorisme animalier et la notion d'*exemplum*, avant d'en arriver à l'étude des textes de nos deux auteurs.

Les deux autres parties sont consacrées à l'étude des aspects de l'*inventio* et de l'*elocutio* dans la fabrique d'une fable au Moyen Âge et au XVII^e siècle, chez les deux auteurs de notre corpus. Nous débuterons par l'étude du contexte entourant la reprise de la matière antique chez Marie de France, en montrant en quoi cette réappropriation porte les traces de la société courtoise, de la vie intellectuelle ou artistique et de l'imaginaire médiéval. Nous ne négligerons pas non plus les aspects rhétoriques et stylistiques de la réécriture d'une fable au Moyen Âge, aspects qui se retrouveront dans l'*elocutio* des romans et de la poésie courtoise contemporaine de Marie de France. La troisième partie, sur la fabrique d'une fable au XVII^e siècle, tentera de mettre en lumière la présence dans le texte de La Fontaine des traces découlant des éléments sociaux, philosophiques ou rhétoriques propres au Grand Siècle. Nous pourrions interroger la question de la présence de la société mondaine des salons, qui introduit un souci de plaire et d'instruire, en suscitant une alliance du

savant et du galant. Du point de vue de la langue, nous étudierons comment La Fontaine fait usage de la forme brève, la *sententia*, procédé oratoire qui multiplie les traits vifs et brillants qui savent plaire et persuader, deux fonctions qui supportent à merveille la morale des fables. Enfin, nous tenterons d'établir les points communs et les points divergents entre nos fabulistes pour retracer une évolution du genre de la fable, en plus de comprendre comment s'effectue l'imitation de la même matière antique à deux époques distinctes.

Première partie :

***Imitatio* et rhétorique de la fable**

A) L'*imitatio*

Considérons, avant d'entamer la question de l'*imitatio*, le lien essentiel qu'entretenaient poètes et écrivains, rhéteurs et prédicateurs des XII^e et XVII^e siècles avec les auteurs latins de l'Antiquité. On oublie trop facilement que, jusqu'au XIII^e siècle, les *auctores* occupaient une place importante dans les milieux intellectuels¹. Un goût pour les auteurs latins s'était alors développé, d'abord pour Cicéron et Virgile, puis pour d'autres, depuis Juvénal et Térence jusqu'à Ovide et Phèdre². L'*auctoritas* attachée au nom de ces auteurs les mettait si bien en vogue qu'on les citait, qu'on les lisait en classe ou dans les sociétés courtoises et qu'on les commentait. Pour plusieurs raisons, une même inclination pour les Anciens animait les hommes et les femmes de lettres au XVII^e siècle. L'imprimerie, favorisant la diffusion de ces œuvres, faisait en sorte qu'elles étaient plus faciles à consulter, alors qu'un public formé « d'honnêtes gens » s'était élargi à la faveur du développement des collèges, des salons et des académies³. Surtout, livres et enseignement prolongeaient le travail des humanistes du XVI^e siècle qui avaient renoué avec la tradition antique et les auteurs païens, largement délaissés entre le XIII^e et le XV^e siècle au profit de la scolastique. La France a, de ce fait, tiré la leçon de la Renaissance italienne. Cette passion des humanistes pour la littérature des Anciens et

¹ Voir Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, P.U.F., 1956, chap. 3, n° 5, p. 59 ; traduit de l'allemand par Jean Bréjoux.

² Sur la question du rôle des *auctores* au Moyen Âge, voir Paul Zumthor, *Histoire littéraire de la France médiévale*, Paris, P.U.F., 1954, p. 8. Voir aussi Curtius, *op. cit.*, chap. 3, n° 5, p. 59.

³ Voir, sur ce point, Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1985.

le goût antique en général s'est maintenu pendant tout le XVII^e siècle, jusqu'au néo-classicisme de la fin du XVIII^e siècle.

Les deux auteurs auxquels nous nous intéressons n'échappent pas à cet engouement pour les Anciens. Marie de France était très cultivée, elle « lisait l'anglais aussi bien que le latin ¹ » et « possédait une culture littéraire dont elle se montre fière ² ». Au dire de Philippe Ménard, « cette femme était une lettrée, connaissant le latin et capable d'en faire des traductions ³ ». Le Prologue des fables témoigne de la nature de son rapport aux Anciens alors qu'elle incite ses contemporains à « bien mettre lur cure / es bons livres et es escriz / e as essamples e as diz / ke li philosophe troverent / e escrirent e remembrerent ⁴ ». Elle reste aussi très humble, faisant appel au *topos* de l'humilité affectée, courant au XII^e siècle, devant la sagesse qu'on retrouve dans les écrits antiques. Elle ne se reconnaît que le mérite de la traduction et de la versification, puisque dans les fables d'Ésope et de Phèdre se trouvent déjà les meilleures leçons de sagesse et de *philosophie*. Il s'agit là d'un artifice qui a détourné plus d'un spécialiste prompt à nier l'originalité des fables de Marie de France, artifice que l'on ne manquera pas d'interroger par la suite.

¹ P. Groult, V. Edmond, et G. Muraille, *La littérature française au Moyen Âge*, Bruxelles, Éditions J. Duculot, 1967, Tome I, p. 119.

² Zumthor, *Histoire littéraire de la France médiévale*, *op. cit.*, n° 374, p. 193.

³ Philippe Ménard, *Les lais de Marie de France*, *op. cit.*, p. 29.

⁴ « bien mettre leurs efforts à lire de bons livres, écrits, exemples et maximes, que les philosophes se sont ingénies à écrire et à transmettre » ; Marie de France, « Prologue », *Fables*, Louvain, Peeters, 1991, p. 48-49 ; édition et traduction de Charles Brucker.

Quant à La Fontaine, une simple lecture de la Préface de ses fables montre bien son goût pour Térence et Apulée, Ésope et Phèdre. Il fréquentait Lucien dès son enfance¹, poète grec fort en vogue dans le milieu mondain et libertin, et pour lequel il a toujours témoigné un intérêt marqué. De nombreuses références rappelant la culture et la littérature antiques jalonnent sa Préface, parmi lesquelles on peut souligner l'anecdote où Socrate versifie les fables d'Ésope sous les conseils des dieux², le rejet de Homère auquel répond la grande place accordée à Ésope dans la République de Platon³, l'allusion à Prométhée dans sa comparaison entre les bêtes et l'homme⁴ et, enfin, celle au *Banquet des sept Sages* de Plutarque en ce qui concerne la vie d'Ésope selon Planude⁵. Cette aisance avec laquelle nos fabulistes font appel aux Anciens impliquait un lien étroit entre l'Antiquité d'une part, et les contemporains de Marie de France ou de La Fontaine d'autre part. Ce dialogue avec les Anciens étant appelé à constituer un « lieu de l'invention » en offrant une matière à remodeler et à s'approprier, et non pas un modèle figé qu'il faut simplement recopier.

Cette omniprésence des Anciens dans la culture littéraire avait certes des répercussions sur les pratiques d'écriture. En effet, l'imitation était un exercice essentiel à la faveur duquel chaque jeune écrivain exerçait sa plume. On empruntait

¹ Voir la biographie du fabuliste par Roger Duchêne, *Jean de la Fontaine*, Paris, Fayard, 1990, p. 23.

² La Fontaine, « Préface », *Fables*, Paris, Livre de Poche, 1985, p. 5 ; édition de Marc Fumaroli. Les autres renvois à La Fontaine seront tirés de cette édition, sauf indiqué.

³ *Ibid.*, p. 8.

⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁵ *Ibid.*, p. 10.

des passages entiers aux Anciens pour orner un ouvrage, on reprenait différemment une tragédie au complet, on rénovait un texte ancien pour le mettre à la mode du jour. Il s'agit là d'un phénomène très courant au XII^e comme au XVII^e siècle¹, phénomène d'autant plus propice à exciter l'émulation des auteurs en raison du rôle que jouaient les Anciens dans la critique et d'une pratique de l'emprunt et de la variation allant de pair avec le genre de la traduction². Roger Zuber a montré que les « belles infidèles » ne sont pas l'apanage du seul XVII^e siècle : « Il en est de tous les temps, et l'art de la traduction, qu'on a toujours pratiqué, n'a pas souvent connu de véritables règles³ ». Les œuvres des Anciens deviennent donc pour les auteurs français une matière où puiser, une source et un ressort de l'invention, en bref, un modèle. Comme La Fontaine le dit si bien dans son premier livre, « nous ne saurions aller plus avant que les Anciens : ils ne nous ont laissé pour notre part que la gloire de les bien suivre⁴ ».

Mais cette conception de l'art littéraire appelle la question suivante : « l'art est-il création ou imitation ? La poétique classique répond sans hésiter : il est

¹ Marie de France n'a-t-elle pas affirmé : « Pur ceo començai a penser / d'alkune bone estoire faire / e de Latin en Romanz traire ; / mais ne me fust guaires de pris : / itant s'en sunt altre entremis ? » ; « Prologue » des *Lais*, Paris, Livre de Poche, coll « Lettres gothiques », 1990, p. 2 ; traduits, présentés et annotés par Laurence Harf-Lancner, texte édité par Karl Warnke.

² Pour le XII^e siècle, voir Zumthor, *Histoire littéraire de la France médiévale*, *op. cit.*, n° 233, p. 120, où celui-ci fait référence à une mode « à la manière antique ». Au sujet du XVII^e siècle, consulter Roger Zuber, *Les « Belles Infidèles » et la formation du goût classique : Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, Paris, A. Collin, 1968.

³ Zuber, *Les « Belles Infidèles » et la formation du goût classique*, *op. cit.*, p. 2.

⁴ La Fontaine, dans la note explicative à propos de la fable « La Mort et le Malheureux », *Fables*, *op. cit.*, Livre I, Fable 15, p. 67.

imitation ¹ ». L'imitation est donc à la base du processus de création littéraire, même de tout mouvement artistique. « Le terme peut avoir, à l'époque classique, deux objets relativement distincts : les Anciens et la Nature ² ». Nous nous intéresserons donc plus particulièrement à l'imitation des Anciens, plus appropriée à l'étude de la tradition des fables ésopiques en tant que genre littéraire. Il fallait donc avoir lu les auteurs antiques et s'en être imprégné pour arriver à les *imiter* correctement. Une *Rhétorique française* du XVIII^e siècle affirmait, à ce propos, qu'à

l'égard de l'imitation, il y a une règle générale à observer, c'est de n'entreprendre jamais de composer, sans avoir bien nourri, bien pénétré son âme de la lecture des meilleurs Auteurs, et sans avoir allumé son feu au flambeau de leur génie³.

Le génie littéraire ne sert de rien s'il n'est pas aidé du génie des Anciens⁴.

Patrick Dandrey avance fort judicieusement que « la réécriture est le lot non seulement de la fable, mais bien sûr de toute littérature professant l'imitation des Anciens pour dogme ⁵ ». À cet égard, nous constatons que s'effectue ce même genre d'emprunts à des auteurs de l'Antiquité dans les textes des contemporains de Marie de France et de La Fontaine. Toute une part de la littérature courtoise au XII^e siècle était basée sur la reprise de la « manière antique », qu'il s'agisse des raffinements de

¹ Aron Kibédi Varga, *Les poétiques du classicisme*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, p. 25.

² *Ibid.*, p. 26.

³ Gabriel Henri Gaillard, *Rhétorique française*, *op. cit.*, p. 64.

⁴ Par *Anciens*, toutefois, nous ne devons pas entendre exclusivement les auteurs grecs ou latins de l'Antiquité. Tout précurseur jouissant d'une certaine reconnaissance pouvait faire office « d'autorité » littéraire et servir, par le fait même, de source où puiser la matière propre à une nouvelle réécriture.

⁵ Patrick Dandrey, « Quelques mots-clefs de l'écriture de fable : Les « confidences » de La Fontaine dans deux apologues du livre XII (fables 5 et 9) », *Cahiers de littérature du XVII^e siècle*, n° 10, janvier 1988, p. 260.

la fiction ou des grands thèmes de la poésie d'Ovide. Songeons « au *Brut* de Wace, au *Roman de Thèbes*, au *Roman d'Eneas*, au *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure et aussi aux Ovidiana comme *Philomena*, *Piramus et Tisbé*, peut-être *Narcisse*¹ ». Ce principe prévaut encore davantage au XVII^e siècle, alors que la manière antique touche la plupart des genres littéraires. Bien évidemment, la notion de plagiat au sens où nous l'entendons aujourd'hui n'était pas exactement la même en ces temps-là. Il était toléré, même souhaitable, de puiser les principaux traits de son invention chez un auteur antique. Fait tout aussi important, les écarts étaient aussi tolérés, même souhaitables : la traduction d'œuvres antiques n'allait pas sans quelques modifications de l'original par son traducteur, lançant la vogue des « belles infidèles² ». L'art de l'imitation met donc en cause une reprise d'anciens sujets ou d'anciens textes, à quoi s'ajoute le besoin d'y mettre de la nouveauté, du sien. L'imitation ne consiste pas en un vol, en un manque d'originalité, ou en un simple exercice scolaire visant à former le goût de jeunes écrivains, mais bien en un procédé d'écriture à part entière, impliquant un dialogue entre les Anciens et les Modernes, permettant de puiser son invention à même les sources antiques, pour les reprendre suivant une configuration épistémique et rhétorique actuelle. Séran de la Tour parlait d'une imitation « libre, noble et indépendante », paraissant « dans le costume de leur

¹ Ménard, *Les lais de Marie de France*, op. cit., p. 18.

² Voir, à ce sujet, Roger Zuber, *Les « Belles Infidèles » et la formation du goût classique*, op. cit.

siècle et de leur pays ¹ ». Il faut dès lors comprendre l'imitation comme un principe d'écriture qu'illustrent de manière exemplaire les auteurs de notre corpus.

Selon Gaillard, l'imitation est « l'art de faire des larcins adroits à de bons auteurs ² ». Il poursuit en expliquant que « les bons auteurs fournissent des pensées et des expressions ³ ». L'*imitatio* consiste donc à reprendre ces expressions en les enrichissant, en les amplifiant au sens oratoire du terme et en les perfectionnant. Selon cette optique, l'*imitatio* peut nous sembler un art de la citation, et c'est effectivement de cette manière que Gaillard la présente au premier abord. Un autre type d'*imitatio* nous intéressera plus particulièrement, lequel consiste à reprendre une œuvre complète et à s'en imprégner pour la réécrire sans qu'on « ne puisse désigner aucun trait particulier que l'un aurait emprunté à l'autre ⁴ ». Cette technique d'écriture implique d'abord un choix des références, que ce soit une fable de Phèdre, une pièce tirée de Virgile ou un extrait de l'*Illiade*. Comme l'indique La Fontaine dans la préface de ses *Fables*, la sélection de la matière est la clé d'une bonne réécriture⁵. Il est primordial de bien envisager le tour qu'on donnera à l'œuvre à écrire, c'est-à-dire de donner à l'*imitatio* de la pertinence, une raison d'être, une visée. Il pourra s'agir ensuite d'élaguer les passages qui semblent moins intéressants et de les remplacer par d'autres qui serviront davantage le dessein que poursuit le nouveau

¹ Séran de la Tour, *L'art de sentir et de juger en matière de goût*, op. cit., p. 151.

² Gaillard, *Rhétorique française*, op. cit., p. 51.

³ *Ibid.*, p. 51.

⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁵ La Fontaine avoue avoir « choisi véritablement les meilleures » ; « Préface », *Fables*, op. cit., p. 6.

texte. Il faut enfin orner le tout de mots qui sauront plaire aux auditeurs ou aux lecteurs de son temps, dans un style juste qui convient à la situation et au sujet que l'on traite, car « chaque imitation a son ton et son caractère ¹ ». Voilà donc le genre d'*imitatio* auquel feront appel nos deux auteurs, favorisant une littérature fécondée par la réappropriation des Anciens selon les critères édictés par le goût du jour.

Le principe de l'*imitatio* au sens où nous l'entendons consiste en la reprise d'un texte ancien, connu de tous et que l'on réécrit à sa manière suivant le goût de son siècle. Il s'agit de comprendre l'*imitatio* comme un principe rhétorique fécondant une pratique d'écriture basée sur la reprise et l'adaptation des Anciens suivant une manière moderne. Puisque cette réécriture se fait selon les critères du « goût », qui sont eux-mêmes inséparables de la configuration littéraire et intellectuelle dans laquelle ils prennent forme, il faudra nécessairement déterminer ces critères d'une « bonne littérature », critères institués qui varient d'une époque à l'autre. L'on trouvera des traces de ces critères dans les *Poétiques* ou dans d'autres manuels développant de manière explicite les règles d'une « bonne littérature », d'un « bon usage », mais aussi dans les commentaires critiques ou même dans les œuvres littéraires des contemporains de nos deux fabulistes.

¹ Sérán de la Tour, *L'art de sentir et de juger en matière de goût*, op. cit., p. 146.

Mais comment savoir s'il s'agit d'*imitatio* ou de plagiat ? Y a-t-il même une différence entre ces deux concepts ? L'*imitatio* peut-elle être confondue avec le terme français d'imitation et, si tel est le cas, quel serait l'intérêt d'étudier ces textes d'un point de vue littéraire ? Est-ce que les textes que nous étudions sont de véritables réécritures, une *imitatio*, dans le sens de reprise à sa manière et de variation suivant les critères du jour d'une « bonne littérature » ? Ne s'agit-il pas plutôt d'une simple retranscription, d'une copie servile ou d'une traduction de versions antérieures d'une même fable ? Quels sont les critères de goût et les prescriptions, toujours variables suivant l'époque et qui président à la réécriture ? Voilà autant de questions auxquelles nous tenterons de répondre.

Que l'on examine d'abord la *Rhétorique française* de Gaillard, où celui-ci affirme d'entrée de jeu que « l'imitation est bien différente du plagiat ¹ ». Alors que le plagiaire ne reprend et ne copie que bêtement des sources qu'il a souvent mal choisies, l'imitateur « orne », il « embellit » et « marque de son sceau particulier tout ce qu'il emprunte : il se l'approprie, en fait la conquête légitime ² ». La pratique de l'*imitatio* va donc de pair avec le phénomène de réappropriation, puisque qu'il n'y a pas d'*imitatio* sans une prise de possession de la matière première. Mais alors que le plagiaire s'approprie une matière qu'il laisse telle quelle, l'imitateur réinvente cette

¹ Gaillard, *Rhétorique française*, *op. cit.*, p. 51. Séran de la Tour, *op. cit.*, p. 148, fait cette même distinction entre l'imitation du copiste et « l'imitation libre, noble et indépendante [...] créateur du Beau ».

² Gaillard, *Rhétorique française*, *op. cit.*, p. 51.

matière, de même que le sculpteur modèle de l'argile. On ne saurait avancer que l'imitateur n'invente pas sa matière, puisqu'il doit la réinventer. Dandrey disait à propos de la réécriture de La Fontaine, mais qui correspond aussi à celle de Marie de France, qu'il s'agissait d'une « poétique de l'adaptation inventive ¹ ». L'appropriation d'une matière s'accompagne ici d'un « traitement convenant ² » personnel, ce qui distingue l'imitation du plagiat. En s'appropriant une fable antique qu'ils réécrivent à leur manière, ces auteurs créent une œuvre nouvelle, distincte de l'originale et qui devrait porter les marques de leur propre génie avant de porter celles du texte antérieur. Il faudrait même, en ce sens, distinguer les concepts d'*imitatio* et d'*imitation*, le sens français se rapprochant davantage du terme *plagiat* que du principe rhétorique que nous entendons étudier. Nous emploierons donc le terme *imitatio* pour désigner la réécriture d'un texte ancien à la manière moderne, plutôt que le terme français qui en a été dérivé, mais dont le sens ne recoupe pas la problématique que met en cause notre corpus.

Inhérente au phénomène d'*imitatio* est la question des rapports entre la réécriture d'un texte et le contexte dans lequel celle-ci s'effectue. L'*imitatio*, on l'a vu, n'est pas un simple exercice oratoire confiné à la classe, mais bien un phénomène dont les dimensions épistémologique et rhétorique exigent un cadre d'analyse

¹ Dandrey, « Quelques mots-clefs de l'écriture de fable : Les « confidences » de La Fontaine dans deux apologues du livre XII (fables 5 et 9) », *loc. cit.*, p. 260.

² *Ibid.*, p. 260.

excédant largement les simples rapports intertextuels entre la réécriture (en tant que produit fini) et l'œuvre de référence. Il faut dès lors aborder le phénomène de l'*imitatio* dans une perspective encore plus large que ne l'a fait Jean-Pierre Collinet¹, dont l'étude de la réécriture chez La Fontaine se cantonne aux rapports intertextuels et à la recherche des sources. L'*imitatio*, au sens où nous l'entendons, s'inscrirait dans une perspective beaucoup plus complexe qu'une simple reprise de la matière ancienne, comme celui-ci semble l'entendre, pratique ne mettant en cause que l'auteur de la réécriture, le texte original d'où il a puisé sa matière et les circonstances biographiques entourant la réécriture. Nous favoriserons plutôt une étude plus globale mettant en cause le contexte rhétorique, épistémologique et social entourant la production de l'œuvre. Il sera d'autant plus essentiel de distinguer l'exercice rhétorique de l'*imitatio* en tant qu'« art de la citation » d'un « art de bien dire » ou *ars bene dicendi*, propre non seulement à un auteur mais à toute une époque. Il serait plus opportun à cet égard de parler de véritable « poétique de l'*imitatio* », potentiellement très riche d'un point de vue littéraire, très loin d'une imitation bête et servile, du « vol honteux » comme le disait Gaillard à propos du plagiat, ou d'un simple art de la reprise, comme semble le proposer Collinet².

¹ Jean-Pierre Collinet, « La Fontaine et l'art de la réécriture », *Cahiers de littérature du XVII^e siècle*, n° 10, janvier 1988, p. 219-237.

² Voir, pour cette question, Jean Pierre Collinet, « La Fontaine et l'art de la réécriture », *loc. cit.*

Dandrey a bien montré les principales articulations de cette pratique de l'*imitatio*¹ d'après quelques mots-clefs tirés des Préfaces et Avertissements des œuvres de La Fontaine. Bien qu'il propose l'étude d'œuvres de La Fontaine, il est évident que la pratique d'écriture (ou de réécriture) de Marie de France procède de la même mécanique. Suivant Dandrey, en effet, les trois principaux mots-clefs de la réécriture sont la *matière*², la *conduite*³ et la *forme*⁴. Selon lui, la « matière est invention déjà ancienne, offerte à un travail d'imitation, voire d'appropriation⁵ ». Il développe ce concept d'appropriation en disant qu'il s'agit là du *tour*, qu'il définit par « le mode d'appropriation de la matière ». Il faut ici comprendre que dans le *tour* s'inscrit un savoir, une vision préalable du projet, et qu'il ne s'agit pas d'un aspect simplement stylistique. Il s'agit d'une « orientation, un dessein abstrait, un schéma, une éthique, une esthétique⁶ ». Le *tour* lié à la *matière* correspond à ce que nous appellerons par la suite l'*inventio*. La *conduite* est « l'art de composer les forces, de combiner les masses, de disposer les parties dans le cours de l'œuvre⁷ ». La *forme*, on l'a vu, ressort du domaine de la parole, de la mise en mots, donc du domaine de l'élocution. Il est dès lors possible de rattacher ces mots-clefs à la triade oratoire de l'*inventio*, de la *dispositio* et de l'*elocutio*, « modèle universel de composition

¹ Voir à ce sujet Patrick Dandrey, « Quelques mots-clefs de l'écriture de fable : Les « confidences » de La Fontaine dans deux apologues du livre XII (fables 5 et 9) », *loc. cit.*

² La *matière* est mentionnée dans sa Préface de *Psyché*, *Œuvres diverses*, p. 123.

³ Le terme *conduite* se retrouve dans l'Avertissement de *L'Eunuque*, *Œuvres diverses*, p. 264.

⁴ La *forme*, pour sa part, provient de sa Préface des *Fables choisies*, p. 7.

⁵ Dandrey, « Quelques mots-clefs de l'écriture de fable : Les « confidences » de La Fontaine dans deux apologues du livre XII (fables 5 et 9) », *loc. cit.*, p. 247.

⁶ *Ibid.*, p. 246.

⁷ *Ibid.*, p. 246.

correspondant de fait aux phases élémentaires de constitution de n'importe quel texte, écrit ou oral ¹ ».

Dandrey ramène ce modèle universel à deux pôles essentiels : l'invention et l'exécution. Il explique le passage de la triade rhétorique à ce système binaire par sa souplesse, mieux adaptée à la poétique de la fable. En effet, lors de la réécriture d'une fable, l'essentiel du travail ne porte pas sur la *dispositio*, en ce sens que l'agencement des parties du récit sera déjà déterminé par la tradition de la fable ésopique à imiter². De même, selon René Rapin, « l'art universel de la poétique comprend les choses dont traite le poète, et la manière de les traiter ³ ». Cette poétique de la réécriture se fait donc selon un mode binaire, composé de l'invention et de l'exécution. L'invention implique d'abord le choix d'une matière à imiter, qu'il faut considérer en fonction d'un dessein ou d'une intention⁴. Il s'agit ensuite de formuler avec des termes propres au sujet les idées empruntées à cette *matière*, de s'occuper du choix des ornements, des traits, de l'application concrète des plans de l'intention, donc de donner un ton à la *matière*, de transposer le projet abstrait en mots et en figures. Il en

¹ Dandrey, *La fabrique des fables. Essai sur la poétique de La Fontaine*, Paris, Klincksieck, coll. «Théorie et critique de l'âge classique », n° 6, 1991, p. 88.

² Sur ce point, l'on pourra objecter que la place de la morale à la fin ou au début de la fable peut participer de la *dispositio*, mais nous envisagerons plutôt cette problématique du point de vue du *tour*, donc de l'*inventio*, puisqu'elle participe d'un savoir et, surtout, d'un dessein rattaché à l'invention du sujet, plutôt qu'à sa simple *dispositio*.

³ René Rapin, *Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes, op. cit.*, chap. XVIII, p. 32.

⁴ Si l'on préfère reprendre les termes de Dandrey pour cette réécriture inventive, elle sera constituée d'une part d'un *donné* (la matière à imiter) et d'une *intention* (le projet devenu sujet selon le dessein de l'auteur).

résulte un *tour* général, seconde acception du terme chez Dandrey, la mise en mots en tant que projet réalisé, l'*inventio* et l'*elocutio* s'alliant l'un à l'autre dans un même texte.

Ajoutons quelques explications par rapport à cette articulation de la réécriture que soutiennent les deux pôles de cette pratique littéraire, l'invention et l'exécution¹. Il s'agit là de deux concepts unis par une opposition fondamentale, qui se résume à ceci : de l'*inventio* découlent les choses² ou les savoirs sur les choses³, que les Anciens nommaient *res* et *sapere* ; de l'*elocutio* découle une manière de le dire, à laquelle participent les *verba*. Depuis Cicéron, cette association a été de tout temps faite par les rhéteurs⁴ et se retrouve encore chez les contemporains de La Fontaine, comme en témoigne, on l'a vu, la définition que donne Rapin de l'art poétique. Ces *res* et ces *verba* auront donc une influence directe sur l'*inventio* et l'*elocutio*, éléments à la base de toute réécriture. Mais puisque ces éléments évoluent au cours des âges, ils modèleront différemment les textes selon que ceux-ci s'écrivent au XII^e siècle ou au XVII^e siècle. Les savoirs sur les choses ainsi que les manières de dire devront être compris selon un système complexe directement relié à la philosophie, au contexte social ainsi qu'au statut des belles-lettres et de la rhétorique qui, eux-

¹ Puisqu'il est possible de rapprocher ces deux pôles des deux grandes parties de l'art oratoire que sont l'*inventio* et l'*elocutio*, nous préférons employer la terminologie rhétorique.

² Incluant les choses matérielles mais aussi sociales et politiques.

³ Incluant les sciences et la philosophie.

⁴ L'on a qu'à penser au Livre III du *Traité de l'orateur* de Cicéron et à l'exorde du Livre VIII de *L'institution oratoire* de Quintilien.

mêmes, dépendront largement de l'époque dans laquelle ils s'inscrivent. Ces éléments forment dès lors une sorte de configuration épistémologique et oratoire venant féconder le processus d'*imitatio* et c'est en étudiant deux versions d'une même fable qu'il sera possible d'interroger les ressorts essentiels de ce processus indissociable de son contexte. Ce seront donc ces *res* et ces *verba* à l'œuvre dans les fables de Marie de France et de Jean de La Fontaine que nous nous efforcerons de mettre en évidence dans la mesure où ceux-ci participent de l'*inventio* et de l'*elocutio* propre à chacune des époques.

B) Rhétorique de la fable

La fable présente plusieurs aspects propres à favoriser la mise en place et l'invention d'une écriture prenant appui sur les principes de l'*imitatio*. La matière ésopique parcourt une longue trajectoire au cours de l'histoire de l'Europe occidentale, en partant d'Ésope jusqu'à La Fontaine et depuis l'Asie mineure jusqu'à Paris, périple qui ne se fera pas sans quelques détours féconds. À la faveur d'une riche tradition que nous pouvons retracer aujourd'hui et de sa reprise au cours des siècles en divers lieux et dans divers contextes, ce fonds antique n'est jamais vraiment tombé dans l'oubli et a profondément marqué le portrait des lettres européennes. Toujours reprise au cours des âges, cette sagesse universelle s'est renouvelée selon les époques, les auteurs qui la revisitaient et les différents projets qu'ils caressaient. Bien que soumis à plusieurs modifications, chacun lui donnant à chaque fois un tour particulier, le fonds antique des fables d'Ésope a gardé jusqu'à nos jours une bonne part de sa teneur initiale, comme si l'écriture des fables passait par une appropriation fidèle et inventive à la fois d'une matière ancienne. La fable ésopique est donc un genre tout indiqué pour l'étude de l'*imitatio*, en raison de son inscription dans une réalité sans cesse nouvelle et qui est autant philosophique et sociale qu'épistémologique et rhétorique. En guise d'aide mémoire, parcourons les principaux agents qui ont pris part, dans ce trajet, à l'évolution du genre depuis Ésope jusqu'à Jean de La Fontaine.

On considère Ésope comme le père de la fable, bien qu'il n'en soit pas l'inventeur. Il n'est pas nécessaire ici de passer en revue toute la problématique de l'histoire et de la légende de ce personnage énigmatique¹. Rappelons seulement qu'Ésope vécut vraisemblablement au VI^e siècle avant J.-C., qu'il était probablement un esclave phrygien et qu'il serait décédé d'une mort violente à Delphes². Pour ce qui est de la légende, bien qu'elle soit très intéressante et qu'elle fasse partie de l'imaginaire de nos deux fabulistes, nous ne nous y attarderons guère. On voudra bien se reporter à l'amusante traduction par La Fontaine de la *Vie d'Ésope le Phrygien*, qui figure au début de son recueil³. La tradition était déjà bien vivante à son époque et les fables existaient dans la plupart des pays orientaux. Sur ce point, Chambry observe que « l'idée piquante de faire de nos frères inférieurs < les bêtes > des maîtres de sagesse a fait fortune chez tous les peuples, dès qu'ils ont su réfléchir sur la vie et les règles de conduite qu'elle comporte⁴ ». Tout comme Hésiode deux siècles avant lui, Ésope se sert de la fable pour instruire les « rois, tout sages qu'ils sont⁵ ». Dans ce contexte où foisonnent un goût pour la morale, les énigmes et les bons mots, les fables d'Ésope ne pouvaient que plaire. La popularité de son œuvre est demeurée bien

¹ Voir, à ce sujet, Émile Chambry, « Introduction » à Ésope, *Fables*, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1960. Voir aussi Nicolas Boulanger, *Dissertation sur Elie et Enoch, et sur Ésope le fabuliste*, [1760] ; le manuscrit se trouve au Laboratoire sur les écritures intimes, Département de Français, UQTR.

² Chambry, « Introduction » à Ésope *Fables*, *op. cit.*, p. X.

³ Jean de La Fontaine, « La vie d'Ésope le Phrygien », *Fables*, *op. cit.*, p. 11. Ce texte est habituellement attribué à Planude, mais les sources remonteraient bien avant. Voir Fumaroli, note 1, p. 10.

⁴ Chambry, « Introduction » à Ésope *Fables*, *op. cit.*, p. XXI.

⁵ Hésiode, « La justice », dans *Les travaux et les jours*, Paris, Les Belles Lettres, 1962, vers 202-212, p. 93 ; éd. Paul Mazon.

vivante longtemps après sa mort. Au temps d'Aristophane existait un intérêt marqué pour les fables et les bons mots d'Ésope dans les festins¹. Bien que ses fables n'aient jamais été écrites, on dit qu'elles seraient vite entrées dans la tradition orale et qu'elles auraient rapidement été reprises par les auteurs latins des II^e et I^{er} siècles avant notre ère².

Suivons ensuite les traces d'un esclave affranchi, depuis sa Thrace natale jusqu'à Rome, pendant les dernières années du règne d'Auguste. Il s'agit de Phèdre³, lequel a voulu mettre en vers latins les fables d'Ésope. Il a publié, entre les années 20 et 60, cinq livres de fables ésopiques adaptées au goût romain. À ce propos, il est intéressant de noter que les auteurs de fables de l'Antiquité ne destinaient pas celles-ci aux enfants, mais bien aux adultes qui participaient à la vie publique et politique. Phèdre, entre autres, écrivait ses fables en guise de critique sociale et politique à l'endroit des hommes publics de son époque. Cette audace lui a valu l'exil après la publication de son premier livre de fables, dans lequel il attaque l'Empereur Tibère et son favori, Séjan. À propos de cette utilisation publique et politique des fables, Louis Havet affirme qu'il faut « déchiffrer les fables de Phèdre comme on déchiffre, dans un très vieux journal, des lignes pleines d'une vie latente⁴ ». Les fables de Phèdre

¹ Chambry, « Introduction » à Ésope, *Fables*, *op. cit.*, p. XXVIII.

² *Ibid.*, p. XXXI. Celui-ci cite, entre autres, Horace, Démétrios de Phalère et Théopompe.

³ Pour plus de détails sur la vie de Phèdre, voir l'excellente Introduction de Louis Havet dans son édition de Phèdre, *Fables ésopiques*, Paris, Hachette, coll. « Classiques Hachette », 1955 ; texte latin publié avec des notices et des notes et avec les imitations de La Fontaine par Louis Havet, p. 1, § I.

⁴ Louis Havet, « La fable du loup et le chien », *Revue des Études anciennes*, avril-juin 1921, Tome XXIII, p. 95-102.

rassemblent donc des traits acérés lancés à ses contemporains, où « l'arrière-pensée a le pas sur la pensée apparente ¹ ».

Nous continuons à avancer dans le temps et les hasards de notre route mènent chez un mystérieux fabuliste de la fin de l'Antiquité et du début du Moyen Âge. Nous nous y arrêterons un instant puisque les manuscrits qu'il en reste, par ailleurs difficiles à attribuer, sont d'une importance capitale dans le développement de la tradition des fables ésoques. À vrai dire, ces quelques recueils qui vont de la chute de l'Empire jusqu'au XI^e seront pendant longtemps le seul lien entre les fabulistes de l'Antiquité et ceux des XII^e et XIII^e siècles. Ce sera donc à titre de pont entre l'Antiquité et le Moyen Âge que ces recueils nous intéresseront. Attardons-nous à cette série de recueils portant le nom *Romulus*, « à cause de sa popularité et de ses nombreuses rédactions en vers et en prose ² ». Les spécialistes³ sont assez unanimes sur le fait qu'il ne faut pas entendre par *Romulus* le nom d'un auteur, mais bien le nom de cette série de recueils de fables ésoques. Brucker en mentionne quelques uns, parmi lesquels le *Romulus ordinaire*, le *Romulus de Nevelet* et le *Romulus de Nilant*, duquel Marie de France se serait inspirée pour son propre recueil. Pour ce qui est du texte, il semble assez fidèle aux versions de Phèdre.

¹ Louis Havet, « Introduction » à Phèdre, *Fables ésoques*, *op. cit.*, p. VII, § 19.

² Charles Brucker, « Introduction » à Marie de France, *Fables*, *op. cit.*, p. 5.

³ Parmi lesquels on peut citer Brucker, « Introduction » à Marie de France, *Fables*, *op. cit.*, Zumthor, *Histoire littéraire de la France médiévale*, *op. cit.*, Fumaroli, « Introduction » à La Fontaine, *Fables*, *op. cit.*, Collinet, « La Fontaine et l'art de la réécriture », *loc. cit.*

Il sortira de ces détours obscurs l'un des fleurons de la littérature du XII^e siècle : Marie de France. Ce « phare éblouissant ¹ » est sans doute la plus importante fabuliste de son époque, bien qu'elle demeure encore méconnue de nos jours. Les renseignements que l'on possède sur sa vie sont encore assez vagues et incertains, mais nous savons qu'elle aurait vécu sa vie d'adulte à la cour d'Henri II Plantagenêt, roi d'Angleterre. Elle était assez familière avec la Normandie : elle y serait probablement née, ou aurait passé une partie de sa vie dans cette province. Était-elle abbesse, courtisane ou dame importante du royaume ? Nous ne pouvons l'avancer avec certitude. Tout ce qu'il nous reste d'elle sont trois textes timidement signés Marie et l'on présume encore que ces trois textes ont été écrits par la même personne, « à laquelle le président Fauchet, au XVI^e siècle, a donné le joli nom de Marie de France ² ». Ces trois textes sont *l'Espurgatoire saint Patrice*, les *Fables*, sur lesquelles nous travaillons, et son très populaire recueil de *Lais*. Elle a composé ses lais et ses fables pour les hommes et femmes de la cour, ou de passage à la cour du royaume angevin. Son recueil de fables, probablement écrit entre les années 1180 et 1189, serait une traduction française d'une version anglaise du *Romulus de Nilant*³, mais elle y aurait aussi inséré d'autres fables antiques et des contes populaires⁴.

¹ Ménard, *Les lais de Marie de France*, *op. cit.*, p. 9.

² Suivant le vers de l'« Épilogue » de ses *Fables* : « Marie ai nun, si sui de France », voir Jean Rychner, « Introduction » aux *Lais de Marie de France*, Paris, Honoré Champion, 1978, p. VII.

³ Elle dit dans son « Épilogue » : « li reis Alvrez [...] / le translata puis en engleis, / e jeo l'ai rimee en français », *Fables*, *op. cit.*, p. 368. Sur cette épineuse problématique, voir Brucker, « Introduction », aux *Fables*, *op. cit.*, p. 6.

⁴ Pour le détail de ses sources, voir Brucker, « Introduction » à Marie de France, *Fables*, *op. cit.*, p. 6.

La tradition des fables est restée bien vivante pendant tout le Moyen Âge par la vogue des *Avionnets* et des *Ysopets*, dont la fortune n'est pas étrangère au succès de Marie de France. Les noms d'Avianus et d'Ésope reconnaissables dans les titres de ces recueils trahissent l'appartenance de ces fables à un fonds antique. Les fables elles-mêmes appartenaient bien à la tradition instaurée par ces auteurs, de par la structure de base du récit, les personnages et la direction globale de la morale, mais on y remarque une tendance au développement du récit contraire au critère de brièveté cher à Phèdre et à toute l'Antiquité. Ces recueils de fables ésopiques hérités d'un fonds antique mais fortement adaptés au goût médiéval semblent avoir connu un fort succès, du moins si l'on en juge par le nombre d'éditions qu'il nous reste aujourd'hui et la variété exemplaire entre celles-ci¹. Cette tradition a fortement influencé l'imaginaire médiéval, depuis le *Roman de Renart* et le *Roman de Fauvel* jusqu'à l'iconographie et à la décoration des lieux de culte du XII^e siècle. Pierre de Saint-Cloud, un moine contemporain de Marie de France, a écrit les premières branches du *Roman de Renart* à la fin du XII^e siècle. On y retrouve l'épisode où Renart veut le fromage que tient en son bec le corbeau², l'épisode où Renart tient en sa gueule un coq mais le perd en criant à des bergers et à leurs chiens³, ainsi que l'épisode où Renart demande à la mésange de venir l'embrasser sans crainte, puisque le roi a décrété la paix générale⁴.

¹ Voir Albert Pauphilet, « Introduction » à *Jeux et sagesse du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960 ; texte établi et annoté par Albert Pauphilet.

² « Le Corbeau et le Renard », *Fables, op. cit.*, Fable 13, p. 94.

³ « Le Coq et le Renard », *ibid.*, Fable 60, p. 240.

⁴ « Le Renard et le Colombe », *ibid.*, Fable 61, p. 242.

Avant de nous rendre dans le salon où notre deuxième fabuliste récitait ses galanteries badines, rendons hommage à ceux qui ont participé à la diffusion de la tradition jusqu'à La Fontaine. Le premier, un certain Abstémus, écrivait vers la fin du XV^e siècle. Selon Dandrey, celui-ci « suggère déjà que le fabuliste peut se passer d'expliciter la moralité quand elle est par trop évidente ¹ ». Il est aussi intéressant de noter que le texte de Phèdre était à peu près inconnu pendant tout le Moyen Âge : on connaissait son nom, mais ses fables sans cesse retravaillées par les diverses traductions en vers ou en prose avaient tôt fait de s'en éloigner. La première édition des fables de Phèdre depuis l'Antiquité est l'œuvre de Pierre Pithou, en 1596. Cette édition s'inscrit dans le travail des humanistes de la Renaissance pour redécouvrir les textes antiques. Cet effort s'est poursuivi au XVII^e siècle, tout d'abord avec l'édition de 1647, due à Louis-Isaac Le Maistre de Sacy, avec texte latin et traduction en regard. Ce dernier note, dans sa Préface, la réaction qu'inspire ce genre au public : « Il y a des personnes qui, lorsqu'elles entendent seulement le nom de fables, en sont frappés aussitôt, et en conçoivent de l'aversion ² ». Cette aversion pour les fables procède, dans l'esprit janséniste et cartésien, d'une méfiance pour tout ce qui est faux ou fictif, en plus de paraître aux yeux du public mondain comme un genre un peu scolaire ou enfantin. Peu de temps après, en 1659, Olivier Patru insère quelques traits

¹ Patrick Dandrey, *La fabrique des fables*, *op. cit.*, p. 11.

² Louis-Isaac Le Maistre de Sacy, « Préface » à *Fables de Phèdre affranchy d'Auguste traduites en françois avec le latin à côté*, [1647] ; cité par Fumaroli dans « Introduction » à Jean de La Fontaine, *Fables*, *op. cit.*, p. XVII.

de la tradition ésopique dans ses *Lettres à Olinde*. On y retrouve, entre autres, la fable du « chameau ¹ », l'« Apologue de l'idole ² » et l'« Apologue du vieillard ³ ». La Fontaine empruntera largement à ces deux auteurs. Il faut ajouter, cependant, que si la tradition ésopique ne se renouvelle que très peu au XVII^e siècle avant La Fontaine, «la zoologie galante en langue française, fort peu soucieuse de la tradition ésopique fait rage dans les jeux littéraires mondains, d'abord chez Mme de Rambouillet, puis surtout chez Mlle de Scudéry ⁴ ». Nous n'avons, pour illustrer ce caractère, qu'à rappeler la célèbre lettre de Voiture : « De la carpe au brochet ⁵ ». Pour que la fable ésopique s'insinue dans les milieux mondains, il fallait les présenter dans un style qui convienne à l'esthétique galante, parfois même précieuse, des salons avec une gaieté et une nouveauté dont seul La Fontaine a été capable.

Né en 1621, La Fontaine apprend à fréquenter Phèdre et les auteurs latins au collège de Château-Thierry. Il remarque surtout Lucien et Ovide, qu'il connaît bientôt par cœur. Il se marie, succède à son père dans la charge d'Intendant des eaux et des forêts de Château-Thierry et se met à fréquenter les poètes de la Table Ronde, sorte d'Académie de province aux mœurs volontiers libertines⁶. Après quelques essais peu retentissants en poésie épique et au théâtre, il adopte le ton badin et galant de la

¹ La Fontaine, « Le chameau et les bâtons flottants », Livre IV, Fable X, p. 224.

² La Fontaine, « L'homme et l'idole de bois », Livre IV, Fable VIII, p. 221.

³ La Fontaine, « La Mort et le bûcheron », Livre I, Fable XVI, p. 70.

⁴ Fumaroli, « Introduction » à La Fontaine, *Fables, op. cit.*, p. XXVI.

⁵ Vincent Voiture, « Lettre de la Carpe au Brochet », *Œuvres de Voiture, Lettres et poésies*, Tome I, Genève, Slatkine Reprints, 1967, p. 401 ; réimpression de l'édition de Paris, 1855.

⁶ Voir Roger Duchêne, *Jean de La Fontaine, op. cit.*

poésie de circonstance des salons mondains. Il fréquente à cette époque l'Intendant Fouquet et son cercle de libres penseurs, parmi lesquels on retrouve aussi Pellisson et Mme de Sévigné. Il ne publie ses fables qu'à partir de 1668, bien qu'elles circulent depuis un certain temps dans son cercle d'amis¹. Ses contes lui avaient valu bien des réprimandes de la part du clergé et des plus puristes, mais son premier recueil de fables connaît immédiatement un vif succès. Il a publié d'autres recueils de fables et de contes, en plus de pratiquer différents genres, dont le ballet, la comédie, la poésie galante et religieuse, la traduction et même la chanson. Bien qu'il ait longtemps été, de son vivant, considéré comme un poète de second rang, ce « Papillon du Parnasse² » a tout de même été élu à l'Académie à la fin de sa vie.

À la lumière de ce parcours historique qui nous a permis de considérer le genre de l'apologue animalier depuis Ésope jusqu'à La Fontaine, il nous est maintenant possible de rétablir les fonctions et la portée sociale qu'avait la fable. Dans le contexte de la société de cour qui prévaut, entre autres, aux XII^e et XVII^e siècles, et où importe un art de bien dire, un soin des manières et des apparences en plus d'un goût pour les jeux de lettres et de connaissances, la fable se glisse entre les lèvres badines d'un courtisan qui ne reste pas étranger aux préoccupations

¹ Fernande Bassan suggère qu'il se serait orienté vers la carrière des fables vers 1660, voir « La Fontaine, héritier d'Ésope et de Pilpay », *Comparative Literature Studies*, 1970, n° 7, pp. 161-178.

² L'expression est du poète lui-même : « Je m'avoue, il est vrai, s'il faut parler ainsi, / Papillon du Parnasse, et semblable aux abeilles, / À qui le bon Platon compare nos merveilles » ; « Discours à Madame de La Sablière », *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Tome II, p. 645 ; éd. Pierre Clarac.

philosophiques et rhétoriques de son époque. La fable est donc perçue comme un divertissement dans lequel les personnages portent des masques animaliers et jouent des rôles humains dans une fiction figurant les mœurs de la société. La fable fera donc office de fiction animalière contenant une leçon de vie, dont le but est à la fois d'enseigner une morale en faisant office d'indicateur du goût et des convenances de cette société tout en divertissant les autres membres de la cour, du cercle d'amis ou du salon dans lequel on en fait la lecture. Ces mêmes fables enseigneront aux enfants les rudiments de la vie en société tout en leur donnant une idée de la sagesse universelle à laquelle elles participent. Alliant l'instruire au plaire, la fable deviendra le genre éducatif par excellence de toute société de cour en tant que celle-ci suppose l'idée de civilité et de politesse.

Au XII^e comme au XVII^e siècles, l'aspect didactique de l'apologue s'articule autour des rapports complémentaires entre un intérêt pour la fiction et sa capacité à renfermer une vérité propre à instruire les hommes. Il est dès lors très intéressant de s'attarder à la définition que donnent de la fable¹ les auteurs et penseurs contemporains de nos fabulistes. L'esprit allégorique qui domine à l'époque de Marie de France suppose que l'on cherche toujours à illustrer un sens caché dans tout texte de fiction et, inversement, on cache souvent le sens profond derrière une fiction².

¹ La fable peut s'entendre ici en tant que genre didactique mettant en scène des récits animaliers, mais aussi en tant que fiction narrative contenant une vérité.

² À ce sujet, voir Erich Auerbach, *Figura*, Tours, Belin, coll. «L'extrême contemporain », 1993 ; traduit et préfacé par Marc André Bernier ; voir aussi, du même auteur, *Mimésis, La représentation de*

Pour le XVII^e siècle, suivant une idée qui, par ailleurs, se poursuit jusqu'au XVIII^e siècle, Baltasar Gracián observe que la Vérité doit s'habiller « à la mode, à la façon de l'Erreur », puisque qu'il « n'est plat plus indigeste que la Vérité nue ¹ ». Il faut donc « dorer la pilule » en parant de l'élégance de la fiction une Vérité dont la lumière éblouissante « blesse jusqu'aux yeux robustes de l'aigle, du lynx ² ». En France, on retrouve la même conception dans le *Candidatus Rhetoricae* de Jouvancy. Par exemple, à l'article *Quid est fabula ?*, ce dernier ne répond-il pas : « *Est sermo falsus veritatem effigens, hoc est, falsa quidem & ficta narratio est : at sub fabuloso verborum cortice veritas semper latet aliqua, & utilis sensus* ³ »? L'apologue animalier, par sa morale et sa fiction animalière, joue ce même rôle de dorer de cette pilule, permettant à une vérité de mieux atteindre le cœur des gens.

Au XVIII^e siècle encore, un philosophe comme Nicolas-Antoine Boulanger poursuit et amplifie la pensée selon laquelle l'homme préfère naturellement le mensonge et l'imposture, bien qu'il soit fait pour la vérité, vérité qui d'ailleurs s'acquiert à force de leçons et d'exemples ; c'est ce dont témoigne le passage suivant :

la réalité dans la littérature occidentale, Paris, Gallimard, 1968 ; traduit de l'allemand par Cornélius Heim.

¹ Baltasar Gracián, *Art et figures de l'esprit, Agudeza y arte de ingenio*, [1648], Paris, Seuil, 1983, p. 279 ; traduction de l'espagnol, introduction et notes de Benito Pelegrin.

² *Ibid.*, p. 279.

³ « La fable est un discours figurant une vérité, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un récit faux et fictif mais dans lequel, sous le voile artificieux des mots, se retracent toujours quelque vérité et un sens utile » ; Joseph Jouvancy, *Candidatus Rhetoricae*, [1711], Paris, Frères Barbou, 1725, p. 152 ; nous traduisons.

Arrivé au temps de nos recherches sur toutes les erreurs qui ont eu cours sur la terre à l'occasion d'Elie, d'Enoch et de leurs semblables, n'ai-je pas lieu de craindre qu'après un tableau aussi frappant de la conduite du genre humain depuis tant de siècles, on ne tire une conséquence toute différente de celle dont j'ay cherché dès le commencement de cette dissertation à prévenir le lecteur ? Pourra-t'on reconnoître à travers ce ténébreux cahos du mensonge et dans cet abîme d'erreurs ou le monde s'est plongé et reste enseveli, cette voix intérieure & ce penchant naturel vers le vrai dont je prétends faire honneur à l'humanité ? Cette chaîne d'erreurs et d'imbécillités n'est elle pas plutôt une preuve du contraire, et ne sera-t'elle pas à jamais un mouvement du goût naturel et persévérant que les hommes ont pour la fable et l'imposture ? Pour détourner d'aussi noirs pressentimens, je n'auray besoin, je pense, que de faire remarquer, que si l'homme est fait pour la vérité, il n'est point né cependant pour elle, et qu'il lui faut nécessairement pour la connoître des instructions, des leçons et des exemples. Les reproches qu'on aurait droit, ce semble, de faire aux hommes, ne doivent point tomber sur eux en general, mais sur le petit nombre de ceux qui dans tous les âges, se sont rendus par leur état, les guides & les docteurs de l'univers¹.

Ainsi, à la faveur d'un récit fictif plus prompt à intéresser l'homme qu'un véritable récit historique, la fable devient le meilleur moyen d'*insinuer* une vérité au lecteur. Dans l'extrait de Boulanger, nous remarquons que l'homme est enclin à un «mouvement du goût naturel et persévérant pour la fable et l'imposture », bien qu'il soit fait pour la vérité. La fable satisfait à cette double postulation du faux et du vrai par le caractère fictif de son récit et la vérité morale qu'elle enseigne. Puisque l'homme devra aller chercher la vérité dans « des leçons et des exemples » et qu'il voit mieux la vérité lorsqu'elle est enrobée d'une fiction, la fable s'avère être un précieux moyen d'instruction pour les enfants mais aussi pour les adultes. La Fontaine poursuit en disant que

la Vérité a parlé aux hommes par paraboles ; et la parabole est-elle autre chose que l'apologue, c'est-à-dire un exemple fabuleux, et qui s'insinue avec d'autant plus de facilité et d'effet, qu'il est plus commun et plus familier².

¹ Nicolas Boulanger, *Dissertation sur Elie et Enoch, et sur Ésope le fabuliste*, op. cit., p. 76 ; nous soulignons.

² La Fontaine, « Préface », *Fables*, op. cit., p. 8.

Dans *Le statuaire et la statue de Jupiter*, il avance que « L'homme est de glace aux vérités ; / Il est de feu pour les mensonges ¹ ». Il renchérit sur cette opinion dans *Le pouvoir des fables*², où il suggère que nous sommes tous « Athéniens » en ce monde, puisque nous sommes tous piqués de curiosité par un trait fabuleux et que la moralité s'insinuera à son tour sous le voile de ce *je-ne-sais-quoi* de commun et de familier, attirant notre attention sur les aspects importants et sérieux. Voilà donc la force de la fable et la clé de sa popularité à travers les âges. En remplissant cette double fonction d'instruire et de divertir, conforme en cela aux notions cicéroniennes du *docere* et du *delectare*³, la fable s'assurait d'une fortune brillante depuis Ésope jusqu'à La Fontaine.

Suivant cet esprit, on a conçu de tout temps la fable tel un genre constitué d'un « corps » et d'une « âme ». La Fontaine résume clairement cette question en montrant que « l'apologue est composé de deux parties, dont on peut appeler l'une le corps, l'autre l'âme. Le corps est la fable ; l'âme, la moralité ⁴ ». Comprendons le corps, ou le récit, comme le lieu où sont mis en scène des personnages, le plus souvent des animaux, jouant des rôles humains tirés de la vie quotidienne. Ces personnages nous imitent à travers une fiction narrée où l'homme peut se reconnaître,

¹ Livre IX, Fable VI, p. 536.

² Livre VIII, Fable IV, p. 443.

³ Voir Cicéron, *De Oratore*, Paris, Les Belles Lettres, Livre II, XXVII, 115, p. 53 ; ainsi que *Brutus*, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1960, XLIX, 185, pp. 64-65 ; texte établi et traduit par Jules Martha.

⁴ La Fontaine, « Préface », *Fables*, *op. cit.*, p. 9.

comme au théâtre, selon les principes de la *mimésis*. Mais contrairement au dramaturge, le fabuliste « ne décalque pas la réalité, il use de l’artifice le plus irréaliste pour insinuer une vérité d’expérience, instruire les enfants et édifier les adultes en les amusant ¹ ». Cet artifice irréaliste, c’est l’allégorie animalière, l’art de représenter des hommes avec des bêtes, à qui on a prêté la parole dans le but d’éduquer. De cette narration procède une moralité, l’âme de la fable, où l’on se servira des actions des personnages pour en tirer des préceptes qui viseront à éduquer de manière plus démonstrative. Qu’elle soit au début, à la fin ou tissée aux éléments du récit, la moralité est toujours présente dans la fable et remplit toujours une fonction didactique. La fable est voisine de la parabole et du conte moral, en ce sens que la fiction du récit vient appuyer la leçon que l’on en tire. Il faut dès lors parler de leçon exemplaire du moment où le récit sert de « pièce justificative » pour illustrer le précepte que renferme la morale. Comme ces deux autres genres, l’apologue est à la portée de tous, piquant la curiosité de l’enfant comme celle de l’adulte, de l’homme comme de la femme, du grand comme du petit. Il faut se souvenir qu’au temps d’Ésope, la fable n’était pas un genre littéraire à part entière. Ses fables ressemblaient plus à des paraboles lancées sur le moment pour piquer l’attention, enrober une leçon ou tirer quelqu’un d’une affaire dangereuse. Il n’était pas question de les écrire, ni de les parer du plus beau langage qui soit : elles étaient, en ce sens, non pas un genre littéraire, mais une forme imagée d’enseignement populaire.

¹ Dandrey, *La fabrique des fables*, *op. cit.*, p. 14.

Aussi faut-il comprendre la morale comme une leçon pour le peuple, tenant compte d'une « certaine médiocrité ¹ ». Médiocrité, d'une part, dans la leçon qu'elle prône et qu'elle défend : Ésope n'incitait pas à la vertu immaculée ou à la pureté de toutes les intentions. Il donne des leçons de base faciles à comprendre, accessibles à tous :

Ce qu'il estime avant tout, ce sont les vertus sociales dont il peut tirer parti pour son intérêt personnel ou l'agrément de sa vie : c'est la fidélité dans l'amitié, la reconnaissance des bienfaits, l'amour du travail, la résignation à la destinée, la franchise et la vérité, la modération en toute chose. [...] Souvent même elle se borne à nous ouvrir les yeux sur les ruses et les fourberies dont l'homme imprévoyant et borné est souvent la victime ; ses conseils sont des conseils de prévoyance, de prudence, d'habileté à tirer parti de tout, fût-ce aux dépens du prochain. Elle descend même jusqu'à l'immoralité, dont le train ordinaire de la vie ne nous offre que trop d'exemples. Profiter de la sottise d'autrui, hurler avec les loups, plier l'échine devant les puissants, voilà ce que font les gens qui préfèrent la réputation d'habileté à la bonne renommée, et ce que le fabuliste nous propose pour faire notre chemin dans le monde².

Toute la tradition ésopique est basée sur ce fond de sagesse antique tirée des premiers recueils. Bien sûr, l'on peut remarquer une certaine évolution de ces moralités à travers les âges, explicable par l'évolution des mœurs et des convenances sociales. De ce fait, l'enseignement professé dans les fables dépendra de la mentalité et des idées qui ont cours à l'époque où celles-ci seront reprises, favorisant ainsi l'évolution et le renouvellement du genre au cours des âges. Ainsi, les mêmes historiettes impliquant des animaux serviront à illustrer différents préceptes selon les époques, comme nous le verrons à partir de la comparaison des deux versions distinctes du *Corbeau et le renard* chez Marie de France et Jean de La Fontaine.

¹ Chambry, « Introduction » à Ésope, *Fables*, Paris, Belles Lettres, 1960, p. XL.

² *Ibid.*, p. XL.

À cette « médiocrité » de la morale s'ajoute la « médiocrité » stylistique. Pour énoncer le problème en termes rhétoriques, la fable ne se pare point des images et des pensées nobles ou grandioses du sublime, mais se contente fort bien d'un style sobre et succinct, plus proche du style simple, ou *genus humile*, que du style sublime, ou *figura gravis*. Patru, « un des maîtres de notre Éloquence », avance que « leur principal ornement est d'en avoir aucun ¹ ». Cette exigence qui s'offre au XVII^e siècle avec l'évidence d'une vérité n'a pas toujours été prise en considération par les fabulistes. En fait, il ne s'agissait là que d'une tendance stylistique présente dès l'Antiquité, non d'une règle d'or. On sait que même La Fontaine ne s'est pas empêché de remplacer la brièveté « qui rend Phèdre recommandable ² » par une gaieté davantage à la mode. Il se dégage néanmoins une nette tendance à l'utilisation d'un style simple, familier, « ennemi de tout ornement éclatant, évitant avec soin ce qui sent la pompe et l'apprêt. L'enjouement, la gaieté, la vivacité, tous les charmes de la négligence, toutes les grâces de la naïveté lui appartiennent ³ ». Par rapport à l'Antiquité, modèle par excellence, tous

[...] ont aussi trouvé dans les recueils ésopiques des modèles de *narration*, non point sans doute de narration fleurie, enjouée, spirituelle ou attendrie, mais de narration juste, précise, naturelle, où tout, détails et ordonnance, captive l'imagination et satisfait la raison, où l'expression est naïve et sans prétention, comme il convient à ces petits récits faits pour le peuple, et tire toute sa valeur de son exactitude et de sa simplicité⁴.

¹ La Fontaine, « Préface » aux *Fables*, *op. cit.*, p. 5.

² *Ibid.*, p. 7.

³ Gaillard, *Rhétorique française*, *op. cit.*, p. 154.

⁴ Chambry, « Introduction » à *Ésope*, *Fables*, *op. cit.*, p. XXXIX.

Une histoire courte, racontée dans un style simple, illustrant des principes essentiels de la vie en société : voilà, en peu de mots, la description du genre de l'apologue.

Cependant, la fable partage avec les grands genres les mêmes préoccupations : la peinture du cœur de l'homme et de ses mœurs en société. Le but premier de l'apologue est, suivant le principe aristotélicien de la *mimésis*¹, la connaissance de la nature de l'homme et de la société humaine, en même temps qu'il se fait le baromètre du goût d'une époque. L'homme, plutôt que la bête, se trouve représenté dans ces récits, l'homme avec ses traits de caractère, ses comportements, ses mentalités. La réalité humaine est représentée par une fiction animale, selon des codes humains : actions, parole, occupations, etc. Ce que l'on a pris l'habitude de nommer l'allégorie animale est ce qui fait la force et la particularité de ce genre. Ce transfert des réalités humaines en figures animales confère à la fable le caractère d'une fiction qui allie la flatterie et la séduction. Cette transposition allégorique de la société humaine dans le règne animal suppose une série de ponts et de ports d'attache grâce auxquels s'enclenchera la mécanique des fables, dépendante en grande partie des savoirs sur les choses propres à une époque. C'est à la lumière de ces considérations sur la pratique littéraire de l'*imitatio* et sur les qualités intrinsèques de la fable qu'il nous

¹ Voir J. Hardy, « Introduction », à Aristote, *Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1965, p. 12 ; texte établi et traduit par J. Hardy. « De l'homme le poète imite les mœurs, c'est-à-dire ce qu'il y a de permanent en lui, son caractère ; il imite ses états de crise, ses passions ; il imite ses actions ».

sera possible, dans les deux prochaines parties, d'interroger la question de la réécriture d'un même fonds antique à deux époques distinctes.

Deuxième partie :
Chez Marie de France

L'identité même de Marie de France n'étant pas assurée, se limiter à tisser des liens étroits entre le texte et la personnalité de l'auteur ne peut nous amener à des résultats concluants. Nous procéderons plutôt à l'inverse, en interrogeant l'*inventio* et l'*elocutio* de la fable de manière à montrer en quoi la tradition ésopeque se trouve réinventée au Moyen Âge à la faveur d'un ensemble de facteurs et de préoccupations à la fois spirituels et sociaux, politiques et philosophiques, stylistiques et rhétoriques. Le recueil des fables de Marie de France aurait été écrit dans le dernier tiers du XVII^e siècle¹ et, si l'on se fie au prologue, il s'agirait d'une commande d'un patron « ki flurs est de chevalerie, / d'enseignement, de curtesie ; / e quant tel hume me ad requisite, / ne voil lesser en nule guise / que n'i mette travail et peine, / ki que m'en tienge pur vileine, / de fere mut pur sa preere² ». Selon Jean Rychner, ce dédicataire serait Guillaume de Mandeville, conte d'Essex³. Une telle dédicace n'est pas étrangère à la promotion des arts et des lettres si caractéristique de la cour des Plantagenêt. À la requête de cet homme de valeur, Marie entreprend de versifier en langue française exemples et maximes qu'Ésope « escrist a sun mester⁴ ». Nous

¹ Dans son « Introduction » à Marie de France, *Fables*, *op. cit.*, Brucker place la rédaction des fables entre 1189 et 1208, alors que Rychner, « Introduction » à Marie de France, *Lais*, *op. cit.* propose plutôt entre 1167 et 1189. Sur le détail de la vie de Marie de France, voir Rychner, « Introduction » à Marie de France, *Lais*, *op. cit.*, ainsi que Brucker, « Introduction » à Marie de France, *Fables*, *op. cit.*

² « qui est la fleur de la chevalerie, / du savoir et de la courtoisie, / me le demande ; / et, du moment qu'un tel homme m'y a invité, / je ne veux manquer en aucune manière, / de m'employer et de m'appliquer, / quel qu'il soit celui qui, pour cela, me tiendrait pour méprisable, / à répondre parfaitement à sa prière » ; Marie de France, « Prologue » aux *Fables*, *op. cit.*, p. 50 ; trad. par Charles Brucker.

³ Voir Rychner, « Introduction » à Marie de France, *Lais*, *op. cit.*, p. XII.

⁴ « Ésope écrivit pour son maître », Marie de France, *Fables*, *op. cit.*, p. 48. Bien qu'on connaissait le nom d'Ésope au Moyen Âge, qu'on prenait pour le père de la fable, ses textes étaient perdus et les détails de sa vie étaient inconnus.

examinerons donc ses fables destinées à ses contemporains dans le but de les divertir et de leur faire partager cette sagesse antique.

Les principales sources¹ des fables de Marie de France sont les recueils du *Romulus Nilantii*, du *Romulus vulgate*, auxquels s'entremêlent quelques contes d'origine orientale et des histoires de moines et de paysans². Bien que notre analyse prenne d'abord en compte la treizième fable de son recueil, *Le Corbeau et le renard*³, on ne saurait ignorer l'ouvrage en entier, ne serait-ce que pour distinguer un trait isolé de tendances plus générales. Mais rappelons d'abord le texte de cette fable :

< Le Corbeau et le renard >⁴

Issi avient, e bien pot estre,
 que par devant une fenestre
 quë en une despense fu
 vola un corf, si ad veü
 furmages que dedenz esteient,
 e desur une cleie giseient ;
 un en ad pris, od tut s'en va.
 Un gupil vient qui l'encuntra ;
 del furmage ot grant desirer
 qu'il en peüst sa part manger ;
 par engin vodra essaier
 si le corp purra enginner.
 « A, Deu sire! », fet li gupilz.

¹ Pour un examen plus minutieux de la question, voir Brucker, « Introduction » aux *Fables*, *op. cit.*, p. 6.

² À propos de ces dernières, certaines d'entre elles ne sont pas sans rappeler les contes de Boccace ou de l'Arioste repris par La Fontaine au XVII^e siècle. Contrairement aux fables d'origine ésoptique, elles participent de l'imaginaire gaulois et représentent les mœurs volontiers libres de femmes qui cocufient leur mari ou de moines qui n'ont que faire de leur vœux de chasteté. Voir, entre autres, les fables 44 et 45, pp. 194-196 de l'édition Brucker. Pour le détail des sources de Marie de France, voir Mickel, *Marie de France*, *op. cit.*, p. 34.

³ Marie de France, « Le Corbeau et le renard », *Fables*, *op. cit.*, Fable 13, p. 94.

⁴ Les fables du manuscrit publié par Brucker ne portaient pas de mention de titre. Il a rétabli lui-même des titres souvent empruntés aux fables de La Fontaine, dans un français moderne à l'usage des lecteurs d'aujourd'hui. Le titre que donne Jean Duché, dans *Mémoires de madame la langue française*, Paris, Olivier Orban, 1985, p. 105 : « D'un corbel qui prit un fromage », est plus descriptif et témoigne plus de la saveur de la vieille langue.

« tant par est cist oisel gentilz,
 el mund nen ad tel oisel !
 Unc de mes oilz ne vis si bel !
 Fust teus ses chanz cum est ses cors,
 il vaudreit meuz que nul fin ors. »
 Li corps se oï si bien loër
 què en tut le mund n'ot sun per,
 purpensé s'est qu'il chantera,
 ja pur chanter los ne perdra :
 le bek overi, si chanta
 e li furmages li eschapa ;
 a la tere l'estut cheïr,
 e li gupil le vet seisir.
 Puis n'ot il cure de sun chant,
 del furmagē ot sun talant
 Ceo est essample des orguillus,
 ki de grant pris sunt desirus ;
 par losenger, par mentir
 les puet hum bien a gré servir ;
 le lur despendent folement
 pur faus losenge de la gent. ¹

Selon Brucker, la véritable source de Marie de France serait une traduction en anglais de la fable 14 du livre I du *Romulus Nilantii*. Cette version étant introuvable, nous citerons la version de Phèdre, antérieure à celle du Romulus mais supposée ressemblante, selon toute vraisemblance, puisque tous les *Romulus* découlent du

¹ En voici la traduction proposée par Charles Brucker :

Il est arrivé – et c'est fort possible - / Que devant une fenêtre / D'un cellier / Passa en volant un corbeau ; il a aperçu / Des fromages qui se trouvaient à l'intérieur / Et étaient sur une claie. / Il en a pris un, et le voilà qui s'envole avec le tout. / Un renard survint et le rencontra. / En ce qui concerne le fromage, / Il désirait vivement pouvoir en manger sa part ; / En recourant à la ruse il voudra essayer / S'il pourra tromper le corbeau. / « Ah! Seigneur Dieu ! », dit le renard, / « cet oiseau est tellement beau! / Il n'y en a pas de tel au monde! / Jamais de mes yeux je n'en vis d'aussi beau. / Si son chant ressemblait à son corps, / Il vaudrait plus que n'importe quelle pièce d'or fin. » / Le corbeau s'entendit dire en des termes si élogieux / Que, dans le monde entier, il n'avait pas son égal, / Qu'il décida de chanter: / Ce n'est pas faute de chanter qu'il perdrait la gloire. / Il ouvrit le bec et chanta: / Le fromage lui échappa. / Il ne manqua pas de tomber à terre, / Et le renard va s'en emparer. / Il ne se soucia plus du chant du corbeau, / Car c'est le fromage qu'il désirait. // C'est l'histoire des orgueilleux / Qui recherchent une grande gloire: / Par la flatterie et le mensonge / On peut fort bien les servir et leur être agréable; / Ils dépensent stupidement leur bien / À cause des louanges hypocrites des gens.

recueil de Phèdre¹. Il ne faudrait donc pas considérer la version de Phèdre comme la source à partir de laquelle Marie de France aurait travaillé lors de sa propre rédaction, mais bien d'une version antérieure d'une même fable. Le texte de Phèdre sera utile à notre propos dans la mesure où il s'agit d'un même récit mais dont la fabrique est propre au I^{er} siècle.

VVLPIIS ET CORVVS²

Qui se laudari gaubet uerbis subdolis
 fere dat poenas turpi paenitentia.
 Cum de fenestra coruus raptum caseum
 comesse uellet celsa residens arbore,
 uulpes ut uidit blande sic coepit loqui :
 «o qui tuarum, corue, pennarum est nitor !
 Quantum decorem corpore et uultu geris !
 Si uocem haberes, nulla prior ales foret.»
 At ille stultus dum uult uocem ostendere,
 emisit ore caseum, quem celeriter
 dolosa uulpes audivis rapuit dentibus.
 Tum demum ingemuit corui deceptus stupor.
 Hac re probatur, quantum ingenium polleat ;
 uirtute semper praeualet sapientia.³

¹ Sur la filiation des différents *Romulus* et leur proximité avec le recueil de Phèdre, voir Brucker, «Introduction» à Marie de France, *Fables*, *op. cit.*, p. 9.

² Phèdre, *Fables*, Paris, Les Belles-Lettres, 1969, p. 10 ; texte établi et traduit par Alice Brenot.

³ Traduction par Alice Brenot.

Le corbeau et le renard

Aime-t-on à être loué dans des discours qui cachent un piège ? on est ordinairement puni par des regrets et par la honte.

Le corbeau avait enlevé sur une fenêtre un fromage. Il allait le manger, perché sur le haut d'un arbre, lorsque le renard, le voyant, se mit à lui adresser ces flatteuses paroles : « Combien, ô corbeau, ton plumage a d'éclat ! Que de beauté répandue sur ta personne et dans ta physionomie ! Si tu avais aussi la voix, nul oiseau ne te serait supérieur. » Le corbeau, dans sa sottise, en voulant montrer sa voix, laissa tomber le fromage de son bec, et prestement le rusé renard s'en empara de ses dents avides. Alors seulement le corbeau gémit de s'être laissé trompé par sa stupidité.

Cette histoire montre combien l'intelligence a de force ; sur la vaillance, toujours l'emporte la sagesse.

Voilà donc deux textes distincts et semblables à la fois mettant en scène le même récit impliquant un renard et un corbeau mais qui présentent des différences majeures dans le style, le rendu des personnages, l'orientation de la morale, etc. En ce sens, nous pouvons considérer que Marie de France a « réécrit » la même fable que Phèdre, suivant les principes d'une *imitatio* savante en fonction de laquelle elle s'est appropriée le noyau narratif de base, appartenant à la tradition ésopique et dont on retrouve des traces chez Phèdre, pour en faire une histoire adaptée aux intérêts de ses contemporains. Aussi proposons-nous d'examiner au plus près ce travail de réécriture à l'œuvre dans le *Corbeau et le renard* en considérant la fable de Marie de France en tant qu'imitation d'une fable ancienne appartenant à un fond antique dont Ésope, Phèdre et les divers *Romulus* constituent les références essentielles à partir desquelles nous pouvons retracer une certaine évolution. Nous aborderons la question de l'appropriation d'une fable au XII^e siècle du point de vue de l'*imitatio* rhétorique, c'est-à-dire comment l'imitation originale d'un récit ancien vient féconder l'*inventio* et l'*elocutio* d'une pratique contemporaine d'écriture.

A) La « fabrique d'une fable médiévale » : l'*inventio*

La pratique de l'*imitatio* suppose, on l'a vu, une littérature fécondée par la réappropriation des Anciens selon des critères édictés par le goût du jour. Favorable à cette pratique, l'Angleterre de Henri II Plantagenêt au XII^e siècle nourrissait une passion pour l'Antiquité et ses auteurs, comme nous l'avons déjà montré. C'est dans ce milieu où fourmillait une multitude de savants, de littéraires, de gens de lettres et de culture que Marie de France aurait passé une partie de sa vie. Non seulement la société noble anglo-normande était-elle éprise de lettres antiques, mais aussi de divertissements de cour, de civilités et d'un art de bien dire : c'est ce dont témoigne, par exemple, l'œuvre de Chrétien de Troyes, qui accorde une importance particulière au beau langage, surtout dans le cas des dames. Dans *Le chevalier au lion*, Calogrenant s'entretient avant le souper avec « une puchele bele et gent [...] si afaire, si bien parlant et enseignie ¹ ». Dans *Le chevalier de la charrette*, la cour du roi Arthur rassemble « maint bele dame cortoise, bien parlant en lengue françoise ² ». On pourrait multiplier les exemples : la société de cour, formée de chevaliers et de dames, se délectait de poésie lyrique et de romans courtois. La classe guerrière et brutale nourrie de chansons de geste avait fait place à une société polie et courtoise,

¹ « une jeune fille belle et distinguée [...] si avenante et d'une conversation si agréable, elle était si bien élevée » ; Chrétien de Troyes, *Le chevalier au lion*, Paris, Livre de poche, coll. « Lettres gothiques », 1994, p. 64 ; édition critique d'après le manuscrit B.N. fr. 1433, traduction, présentation et notes de David F. Hult.

² « plusieurs belles dames courtoises et s'exprimant bien en langue française » ; Chrétien de Troyes, *Le chevalier de la charrette*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les classiques français du Moyen Âge », 1967, p. 2 ; édités d'après la copie de Guiot, publié par Mario Roques ; nous traduisons.

comportements entre hommes et femmes sont de plus en plus régis par les règles strictes du *fin'amor*, basées sur le rapport idolâtre entre le chevalier servant et sa *Dame*. Celui-ci est aux ordres de sa *Dame* et, à l'exemple du *Chevalier à la charrette* de Chrétien de Troyes¹, il relève tous les défis qu'elle lui propose pour prouver sa bravoure, sa valeur et sa fidélité. Par ailleurs, il ne faut pas confondre cette courtoisie avec la sublimation de l'amour au profit de la vierge Marie que nous retrouvons dans le *Roman de la rose* de Jean de Meun². Avec des loisirs adaptés au raffinement des mœurs et réservés au *delectare* de la classe aristocratique, un certain élitisme semble se dégager de cette littérature en émergence. Cet élitisme se concrétise dans les romans courtois du fait que

[...] seuls les membres de la caste féodale sont dignes de courir des aventures, c'est à eux que sont réservées les entreprises sérieuses et significatives ; ceux qui n'appartiennent pas à cette caste ne peuvent apparaître, dans les œuvres littéraires, que sous l'aspect de comparses et y tenir des rôles qui sont le plus souvent comiques, grotesques ou vils³.

Dans les fables de Marie de France, cet élitisme se traduit par la ségrégation des classes dirigeantes et des classes paysannes, des riches et des pauvres⁴. La figure du vilain revient à plusieurs reprises dans le recueil, chaque fois associée à la stupidité et à une certaine propension à devenir la cible d'une duperie. Dans *L'âne et le lion*, alors qu'un âne effronté s'adresse familièrement au lion, ce dernier lui rétorque : « Des

¹ Chrétien de Troyes, *Le chevalier de la charrette*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les classiques français du Moyen Âge », 1967 ; édités d'après la copie de Guiot, publié par Mario Roques.

² Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le roman de la rose*, Paris, Garnier-Flammarion, 1974, p. 141.

³ Erich Auerbach, *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale, op. cit.*, p. 149.

⁴ Voir, entre autres, « Le Lion chasseur », Fable 11, p. 88 ; ou « L'Âne qui veut jouer avec son maître », Fable 15, p. 100.

quant fumes si pres parent ? ¹ » Pareille réplique fait bien sûr songer à l'imperméabilité des classes à l'époque.

D'un point de vue politique et culturel, la société du sud de l'Angleterre forme un centre de culture et de vie intellectuelle qui rayonne sur toutes les cours d'Europe. Londres, fréquenté par plus d'un auteur et penseur de la fin du XII^e siècle, a grandement favorisé cette effervescence. À cet égard, notons le passage d'auteurs comme Chrétien de Troyes et Conon de Béthune, de philosophes comme Jean de Salisbury ou Pierre de Blois, pour n'en nommer que quelques uns. Ce rayonnement artistique n'est pas étranger à la présence, depuis 1152, d'Aliénor d'Aquitaine. Petite fille du duc Guillaume IX d'Aquitaine, elle y apporta le brillant et le lyrisme des troubadours du sud de la France. Ses filles sauront plus tard répandre la vogue courtoise en France comme en Angleterre. La culture autant que la langue française règnent donc au royaume angevin.

En ce qui concerne la présence dans le texte des réalités sociales ou idéologiques, nous mettrons d'abord en évidence l'importance d'une morale comportant les caractéristiques de la société courtoise du Moyen Âge. De ce fait, le fabuliste prend directement la parole dans la morale pour les auditeurs de son temps dans le but de leur enseigner des traits de la sagesse antique, sagesse adaptée aux

¹ « Depuis quand sommes-nous de si proches parents ? » ; Marie de France, « L'Âne et le lion », *Fables, op. cit.*, Fable 35, p. 168.

valeurs et aux mœurs de son époque. À propos des fables de Marie de France, Zumthor observait que « l'originalité réside dans la morale qu'elle y ajoute, appliquée à la vie sociale de son temps ¹ ». Ainsi, la simple référence aux « riche seignur, / li vescuente e li jugeür ² » dans la fable *Le Loup et l'agneau*, marque par ces simples titres une hiérarchie féodale, tout comme le titre de « provost » attribué au loup dans *Le Lion et le renard*³. Il en va de même pour la fable de *La Souris et la grenouille*, où l'emploi du terme « feluns ⁴ » renvoie à une réalité ancrée dans les rapports de loyauté qu'entretient le suzerain avec ses vassaux. Dans *Les grenouilles qui demandent un roi*, Marie de France met aussi en scène une cérémonie au cours de laquelle on promettait sa foi au roi. Au moment où les grenouilles s'aperçoivent que le tronc ne bouge pas, elles s'approchent de lui et « primes le saluent cum rei, / e chascune li pramet fei ⁵ ». À l'évidence, cette « transposition féodale de l'idée de soumission ⁶ » ne se retrouvait pas dans la version de Phèdre ou d'Ésope. Fidèle à son époque, Marie de France prône la loyauté à son seigneur, « a ki il deit honur porter / e leauté e fei garder ⁷ », et celui qui ne soutient pas son seigneur dans le besoin, « si

¹ Paul Zumthor, *Histoire littéraire de la France médiévale*, op. cit., p. 194.

² Marie de France, « Le Loup et l'agneau », *Fables*, op. cit., Fable 2, p. 54. Parenthèse grammaticale, le pluriel ne prend pas de *s* lorsqu'il est au cas sujet dans la langue du Moyen Âge.

³ Marie de France, « Le Lion et le renard », *Fables*, op. cit., Fable 68, p. 258.

⁴ Marie de France, « La Souris et la grenouille », *Fables*, op. cit., Fable 3, p. 56.

⁵ « Pour commencer, elles le saluent comme leur roi, / et chacune lui promet fidélité [...] » ; Marie de France, « Les Grenouilles qui demandent un roi », *Fables*, op. cit., Fables 18, p. 112.

⁶ Charles Brucker, dans « Les Grenouilles qui demandent un roi », *ibid.*, p. 115 ; Note # 7.

⁷ « à qui il doit témoigner du respect / en observant la loyauté et la fidélité » ; Marie de France, « La Chauve-souris », *Fables*, op. cit., Fable 23, p. 126.

honor en pert e sun avoir / e repruver en unt si heir, / a tuz jurs en est si huniz¹ ». En somme, la société animale des fables de Marie de France se règle sur la structure du système féodal du XII^e siècle et reflète les valeurs morales de l'époque :

[...] *the breaking and keeping of oaths, the result of serving evil masters or associating with bad companions, the pernicious effect of self-seeking, and the misfortune that comes from pride and envy – these and many other themes common to the literature of the period are found in the collection*².

Sur ce point, si Marie de France ne prend que les moralités tirées des « bons livres » écrits par les philosophes de l'Antiquité, c'est bien pour se les approprier et les façonner à la manière de la société dans laquelle elle vit.

La voix de la fabuliste se fait très conservatrice sur la question de la ségrégation des classes : tous ne peuvent améliorer leur situation sociale, surtout lorsqu'ils sont fourbes et méchants. C'est le cas du *Loup qui fut roi*, fable dans laquelle ce dernier est élu roi et se sert de son pouvoir pour se repaître de ses loyaux sujets. Elle en tire la conclusion suivante : « que hum ne deüst pur nule rien / felun hume fere seigneur / ne trere lè a nul honor : / ja ne gardera leauté³ ». Le félon ne peut s'élever dans la hiérarchie sociale, tout comme l'orgueilleux qui se laisse aveugler par

¹ « il en perd son honneur et ses biens, / et ses héritiers en seront blâmés ; il en est honni, pour toujours » ; Marie de France, « La Chauve-souris » *Fables, op. cit.*, p. 126. La morale de la fable « L'Homme et ses membres » (Fable 27, p. 140), fait la promotion du même comportement envers son seigneur.

² « rompre et garder des promesses, le résultat de servir des maîtres mauvais ou s'associer avec de mauvais compagnons, les effets pernicioeux de l'égoïsme et le mauvais sort qui attend les fiers et les envieux, ceux-là et plusieurs autres thèmes communs à la littérature de l'époque se retrouvent dans le recueil » ; Emanuel J. Mickel, *Marie de France, op. cit.*, p. 39 ; nous traduisons.

³ « qu'on ne devrait, pour rien au monde, / faire d'un fourbe son seigneur / ni l'élever à aucune dignité ; / jamais il ne respectera ses promesses de loyauté » ; Marie de France, « Le Loup qui fut roi », *Fables, op. cit.*, Fable 29, p. 146.

des paroles flatteuses et mensongères. Dans la fable du *Corbeau et du renard*, Marie de France met l'accent sur l'orgueil du corbeau, l'orgueil des stupides « ki de grant pris sunt desirus ; / par losenger, e par mentir / les puet hum bien a gré servir ; / le lur despendent folement / pur faus losenge de la gent ¹ ». L'orgueil est ici une passion qui tend à troubler l'organisation sociale, suivant une morale toute en accord avec celle du *Loup qui fut roi*. Avec son souci habituel de conservatisme, Marie de France dénonce ici ceux qui veulent se croire plus grands qu'ils ne sont vraiment, plus grands que Dieu ne les a mis à leur naissance, surtout lorsqu'il s'agit d'améliorer leur situation par l'entremise des paroles flatteuses des gens qui veulent profiter d'eux².

À l'égard des savoirs qui ont cours au sein de l'école à l'époque de Marie de France, notons d'abord qu'il s'agit d'un siècle où l'on renoue avec les Anciens, où l'on étudie les auteurs latins en tant qu'autorité littéraire et philosophique. Il était approuvé et même souhaitable de les suivre lors de sa propre rédaction, de les imiter. Ces *auctores* sont des modèles d'écriture et de pensée et, comme le remarque Marie de France elle-même, ceux qui veulent se cultiver « devreient bien mettre lur cure / es bons livres e es escriz / e as essamples e as diz / ki li philosophe troverent / e escrirent

¹ « qui recherchent une grande gloire : / par la flatterie et le mensonge / on peut fort bien les servir et leur être agréable ; / ils dépensent stupidement leur bien / à cause des louanges hypocrites des gens » ; Marie de France, « Le Corbeau et le renard », *Fables, op. cit.*, Fable 13, p. 94.

² Le meilleur exemple de ce conservatisme se retrouve dans la morale de la fable « Le Mulot qui cherche à se marier », où les orgueilleux et les envieux qui cherchent ce qu'ils ne devraient pas reviennent là où ils ne voudraient pas. Marie de France, « Le Mulot qui cherche à se marier », *Fables, op. cit.*, Fable 73, p. 282.

e remembrerent ¹ ». Comme l'a déjà montré Ernst Robert Curtius², la liste des *auctores* s'est modifiée et a évolué au cours du Moyen Âge, mais nous retrouvons parmi ces auteurs des fabulistes comme Ésope, Avianus et Phèdre. Figuraient également Horace, Ovide, Virgile et les satiristes romains, Térence, Lucain ou même Stace et Salluste, tant d'auteurs dont les œuvres étaient lues par les écoliers et les intellectuels de l'époque de Marie de France. En plus de lire les textes, on mémorise des recueils complets de *sententiae*, ces petites maximes morales dont on se régalaient. La matière enseignée à l'école est encore séparée selon les divisions du *trivium* et du *quadrivium*. Les arts libéraux priment sur la théologie et sur la philosophie, alors que la rhétorique, la grammaire et la dialectique occupent à tour de rôle une position dominante dans l'enseignement. Du point de vue de la dialectique et de l'argumentation, on avait souvent recours aux *exempla*³ pour soutenir un argument. Ces pièces justificatives venaient illustrer, par une courte mise en scène, une fiction dont le déroulement sera pertinent à l'établissement d'une vérité. On l'a vu, la fable participe directement de ce genre de persuasion, se servant d'une fiction animalière pour mieux livrer un enseignement sous forme de morale. À l'instar du proverbe latin, *verba movent, exempla trahunt*⁴, nous voyons que la fable allie fiction et

¹ « devraient bien mettre leurs efforts / à lire de bons livres, écrits, / exemples et maximes, / que les philosophes se sont ingénies / à écrire et à transmettre » ; Marie de France, « Prologue », *Fables, op. cit.*, p. 48.

² Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin, op. cit.*

³ L'*exemplum* pouvait aussi référer à un personnage incarnant une vertu de manière exemplaire. Ce genre de personnages, proche de la notion d'allégorie était fréquemment utilisé dans la poésie et dans le roman.

⁴ « les paroles émeuvent, les exemples entraînent » ; nous traduisons.

moralité afin de nouer le plaisir passif de la délectation avec le pouvoir actif de la littérature morale.

Pour l'intellectuel ou le sage du Moyen Âge, les animaux ont une fonction didactique : en étudiant les bêtes et en comparant leur mode de vie à celui des hommes, on apprend sur la société humaine. Auerbach interroge l'origine de cette démarche intellectuelle en la situant dans un contexte plus large :

On dépouillait de leur réalité concrète non seulement des textes et des événements, mais aussi bien des phénomènes naturels immédiats, comme les étoiles, les animaux ou les pierres, qu'on interprétait alors de manière allégorique et, à l'occasion, quelque peu figurative.

Cet enseignement était alors compilé dans des bestiaires, où étaient réunis tous les animaux et le symbolisme rattaché à chacun d'eux. Ce symbolisme ne correspondait pas à des notions zoologiques résultant d'une observation rigoureuse de la bête en milieu naturel, mais plutôt un rassemblement de « conventions liées à une certaine culture²», la culture judéo-chrétienne. Selon ces conventions, la parenté entre les hommes et les animaux est fondée sur le caractère anthropomorphe de la bête et le caractère zoomorphe de l'homme. Le savoir relié aux bestiaires provient d'une tradition lettrée datant de l'Antiquité³ et se renouvelle au Moyen Âge par l'effort des moines et des intellectuels⁴.

¹ Auerbach, *Figura*, op. cit., p. 62.

² Xénia Muratova et Daniel Poirion, *Le Bestiaire*, Paris, P. Lebaud, 1988, p. 24.

³ Dont les sources seraient les traités sur la physiognomonie d'auteurs appelés, par commodité, pseudo-Aristote et pseudo-Apulée.

⁴ Voir Pierre de Beauvais, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Stock, 1992 ; éd. Gabriel Bianciotto.

En ce qui a trait aux savoirs qui concourent à prêter forme et figure aux animaux des fables, nous remarquons que les bêtes participent d'un imaginaire procédant du savoir compilé dans les bestiaires. La description des animaux reprend les types généraux de caractères propres à chacune des espèces : par exemple le lion est toujours roi¹, l'aigle le roi des oiseaux², le renard rusé³, le coq fier⁴, etc. L'empire qu'exercent les bestiaires sur la vie intellectuelle comme sur la littérature se traduit dans les fables par un respect constant des rôles et des traits de caractère relatifs aux différentes espèces. De tout temps, le renard a été « la bête la plus fourbe et la plus rusée qui soit ⁵ ». Dans la description du corbeau, on apprend que cette bête « convoite les biens terrestres sans se retourner vers son fors intérieur [...] c'est le pécheur qui oublie sa foi contre la gloire de ce monde ⁶ ». Ces deux définitions ne seront pas sans rappeler le rendu général des personnages de la treizième fable du recueil de Marie de France.

Il est intéressant de noter que le savoir compilé dans les bestiaires semble considérer chaque espèce animale comme un tout homogène. À l'ourse, qui vient de le traiter de « cheitifs e vilz ⁷ », le renard répond « jeo sui [...] tels cum jeo suil ⁸ ».

¹ Voir, par exemple, les fables n° 14, 16, 68.

² Voir surtout les fables n° 62 et 80.

³ Voir, par exemple, les fables n° 10, 13, 36, 60, 69, 88.

⁴ Voir la fable n° 60.

⁵ Xénia Muratova et Daniel Poirion, *Le Bestiaire*, *op. cit.*, p. 77.

⁶ *Ibid.*, p. 110.

⁷ « misérable et méprisable » ; Marie de France « Le Renard et l'ourse », *Fables*, *op. cit.*, Fable 69, p. 264.

⁸ « je suis tel que j'ai l'habitude de l'être » ; Marie de France, *ibid.*, p. 264.

Tous les individus d'une même espèce partagent les mêmes caractéristiques et les mêmes traits, il ne semble pas y avoir de place pour l'individualité. À cet égard, remarquons comment Marie de France interpelle ses bêtes par l'article indéfini *un*, qui implique une vision de l'individu indissociable du reste de son espèce. Ce détail linguistique, qui se retrouve dans la plupart des fables, dénote une vision globale des espèces animales et l'impossibilité pour un individu de ne pas correspondre aux traits propres à son espèce, traits aussi bien physiques que moraux. Il n'est donc pas nécessaire pour Marie de France de décrire les personnages de sa fable, puisqu'en mentionnant *un corbeau* ou *un renard*, son lecteur suppose qu'il s'agit d'un renard parmi tant d'autres, identique à tous les autres renards. La même « désindividualisation » de la bête est à l'œuvre dans la fable de Phèdre, où l'on se contente de mentionner qu'il s'agit d'un renard sans imaginer que ce renard puisse posséder des traits moraux autres que ceux partagés par tous les autres renards.

Cependant, bien que Marie de France ne décrive pas la figure propre à ses personnages, elle montre au lecteur les états d'âme des bêtes et leurs réactions dans une situation donnée. C'est justement dans ces éléments, comme par exemple la réflexion des personnages face à un problème ou à un dilemme, la prise de parole ou la passion qu'ils ressentent, que Marie de France réussit à introduire les meilleurs éléments d'un savoir tiré des bestiaires, comme nous le constatons dans la réflexion à laquelle se livrent les personnages de la fable du *Corbeau et le renard*. Non seulement le renard est-il fourbe et rusé parce qu'il dérobe au corbeau son fromage,

mais lorsqu'il rencontre le corbeau tenant le fromage qu'il convoite, il se demande s'il « en peüst sa part manger; / par engin vodra essayer / si le corp purra enginner ¹ ». Les agissements trompeurs et les paroles flatteuses du renard se doublent ici d'une conscience de sa fourberie. Le renard est fourbe et il le sait. Pour sa part, le corbeau, «le pécheur qui oublie sa foi contre la gloire de ce monde », perd la tête devant la «faus losenge ² » du renard : s'il ne s'agit que de chanter pour n'avoir pas son égal, «ja pur chanter los ne perdra ³ ». L'étourderie causée par l'illusion de la gloire terrestre entraîne la perte du fromage. Le fabuliste, qui n'a pas besoin de décrire des personnages dont on connaît l'apparence et le caractère général, prend tout de même le soin de justifier leurs comportements en incorporant des éléments prolongeant le savoir des bestiaires sur les animaux.

La vie spirituelle et religieuse du Moyen Âge joue aussi un rôle comme lieu de l'*inventio* de la fable. On remarque la coexistence d'un esprit magique empreint de superstitions et un tour d'esprit religieux de plus en plus rationnel et soupçonneux à l'égard des chimères. Marie de France épouse davantage cette seconde attitude face aux croyances superstitieuses dans *Le Paysan et l'escarbot*, alors que « tant est fol peoples nuncreables, / que en veines choses nunverables / unt lur creance e lur

¹ « il désirait vivement pouvoir manger sa part ; / en recourant à une ruse il voudra essayer / s'il pourra tromper le corbeau » ; Marie de France, « Le Corbeau et le renard », *Fables, op. cit.*, Fable 13, p. 96.

² « louanges hypocrites » ; *ibid.*, p. 96.

³ « ce n'est pas faute de chanter qu'il perdrait la gloire » ; *ibid.*, p. 96.

esper¹». L'élitisme envers la classe paysanne s'explique ici par le dédain de leur croyance qui heurte la nature et la religion. Ce rejet de la croyance superstitieuse en la sorcellerie sera même interdite par Dieu dans *Le Voleur et la sorcière*². Autre élément de la vie spirituelle au XII^e siècle, mais qui peut surprendre dès lors que l'on constate la passion pour les Anciens et leur culture : on ne mentionne pas le nom des dieux de l'Antiquité. Alors que les fables latines de l'Antiquité mentionnent et mettent en scène les dieux du panthéon romain, cet aspect des fables ésopiques disparaît complètement du texte de Marie de France au Moyen Âge. Dans *Le Mariage du soleil*, « les creatures s'assemblerent ; / a la destinee en alerent ³ », alors que « dans le texte latin, et particulièrement dans le *Romulus Nilantii*, il est question de Jupiter ⁴ ». Même transformation des dieux dans *Les Grenouilles qui demandent un roi*, quand ces dernières « a lur destinee crierent, / souventefeis li demenderent / que rei lur deüst enveier ⁵ », tandis que les grenouilles de Phèdre « *clamore magno regem petiere ab Jove* ⁶ ». Toujours dans le même esprit, le paon de Phèdre se plaint à Junon, celui de Marie de France se plaint à la « Destinee ⁷ ». En contrepartie, des réalités propres à

¹ « La foule stupide est si naïve / qu'elle place sa confiance et son espoir / dans les choses trompeuses et contraires à la vérité » ; Marie de France, « Le Paysan et l'escarbot », *Fables, op. cit.*, Fable 43, p. 192.

² Marie de France, « Le Voleur et la sorcière », *Fables, op. cit.*, Fable 48, p. 210.

³ « Les créatures se réunirent : elles s'en allèrent auprès du Destin » ; Marie de France, « Le Mariage du soleil », *Fables, op. cit.*, Fable 6, p. 70.

⁴ Charles Brucker, dans Marie de France, « Le Mariage du soleil », *ibid.*, p. 72 ; Note 2.

⁵ « elles protestèrent auprès de leur Destin ; / souvent elles lui demandèrent / de leur envoyer un roi » ; Marie de France, « Les Grenouilles qui demandent un roi », *Fables, op. cit.*, Fable 18, p. 112.

⁶ « demandèrent à grands cris à Jupiter un roi » : Phèdre, « *Rane regem petierunt* », *Fables*, p. 2 ; trad. Brenot.

⁷ Marie de France, « Le Paon », *Fables, op. cit.*, Fable 31, p. 158. Voir Phèdre : « *Pavo ad Junonem de voce sua* », *Fables, op. cit.*, p. 50.

l'imaginaire religieux du Moyen Âge se rencontrent en plusieurs endroits du recueil. La fable *Encore la femme et son amant* se termine par cette morale : « femmes seivent enginner ; / les veziez e li nunverrable / unt un art plus ke li deable ¹ ». Dans *Le Loup et le mouton*, celui-ci fait la promesse de ne plus manger de chair pendant «les quarante jurs de quareme ² ». Nous y retrouvons aussi des créatures fantastiques dont la fortune au Moyen Âge est bien documentée, comme le dragon³, la sorcière⁴ et le lutin⁵. Non seulement nous retrouvons dans les fables de Marie de France des traces propres à l'imaginaire médiéval, mais nous assistons à un rejet général de toutes celles appartenant à l'Antiquité païenne.

Chez Marie de France, la fable ésoopique change aussi de contexte de production et de diffusion, en passant d'un enseignement oral ou d'un libelle pamphlétaire à un texte écrit qui sera lu à haute voix pour les convives présents à la cour ou sur la place publique. Dans ce contexte de récréation et de divertissement, la fable devra paraître animée d'un souci de plaire à l'auditoire en plus de l'instruire. Même si son recueil est une œuvre de commande, nous sentons le même plaisir de raconter qui se retrouve dans ses lais, comme elle l'affirme dans *Milun* : « e jeo, ki

¹ « les femmes savent bien, par leurs ruses, tromper leur monde ; / les rusés et les menteurs / possèdent une habileté supérieure à celle du diable » ; Marie de France, « Encore la femme et son amant », *Fables, op. cit.*, Fable 45, p. 196.

² « pendant les quarante jours de Carême » ; Marie de France, « Le Loup et le mouton », *Fables, op. cit.*, Fable 50, p. 216.

³ « Le dragon et l'homme », *Fables, op. cit.*, Fable 52, p. 220.

⁴ « Le voleur et la sorcière », *Fables, op. cit.*, Fable 48, p. 210.

⁵ « Le paysan et le lutin », *Fables, op. cit.*, Fable 57, p. 234.

l'ai mis en escrit / el recunter mult me delit ¹ ». De plus, l'auteur des fables termine son recueil d'une manière dont on ne soupçonnerait pas le Moyen Âge capable : « Al finement de cest escrit / que en romanz ai treité e dit, / me numerai pur remembrance : / Marie ai nun, si sui de France ² ». Premièrement, elle prend soin de se nommer, d'indiquer d'où elle vient, mais elle le fait pour la « remembrance », pour qu'on n'oublie pas son nom. Selon Ménard, « le désir de signer une œuvre de son nom, qui apparaît épisodiquement dans l'histoire littéraire du XII^e et du XIII^e siècle, est à mettre en rapport, fût-ce partiellement, avec la pratique du patronage littéraire³ ». Ce désir témoigne aussi d'une « conscience des responsabilités ⁴ » artistiques et d'un sentiment de fierté d'en être le créateur⁵. Elle révèle en plus une pratique pour le moins déloyale des clercs de son époque, qui « prendereient sur eus mun labor ⁶ ». Ce qu'elle indiquait au début du recueil comme étant une simple traduction versifiée de fables ésopiques se révèle d'une grande portée du point de vue artistique. Il est possible d'en tirer deux conclusions. D'une part, la relation qu'entretient l'auteur avec son texte prend son importance au sens où il en est l'artisan, la création d'une

¹ « et moi, qui l'ai mis par écrit, / j'ai grand plaisir à le raconter » ; Marie de France, « Milun », *Lais*, *op. cit.* p. 220.

² « À la fin de cet écrit, / que j'ai composé et présenté en français, / je me nommerai pour mémoire : / je porte le nom de Marie, et suis de France » ; Marie de France, « Épilogue », *Fables*, *op. cit.* p. 366.

³ Ménard, *Les lais de Marie de France*, *op. cit.*, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁵ Voir aussi Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, Paris, Librairie générale française, coll. « Livre de Poche, Lettres Gothiques », 1992, Vers 1-22, p. 28 ; édition critique d'après le manuscrit B. N. fr 1376, traduction présentation et notes de Jean-Marie Fritz.

⁶ « revendiquent pour eux mon travail » ; Marie de France, « Épilogue » à *Fables*, *op. cit.*, p. 366.

telle œuvre lui assurant gloire et renommée¹. D'autre part, en se réclamant de la tradition inaugurée par Ésope, « qu'il translata e fist escrire, / del griu en latin le turna² ; / li reis Alvrez, que mut l'ama, / le translata puis en engleis, / e jeo l'ai rimee en franceis, / si cum jeo poi plus proprement³ », Marie de France prend sa place dans la tradition des fables ésopiques, tradition vieille de plusieurs siècles et qui se poursuivra bien longtemps après elle. Elle a conscience de faire partie de l'évolution du genre, d'avoir apporté sa contribution à sa longue histoire : voilà sans doute un titre suffisant pour la désigner à notre « remembrance ».

Une morale fondée sur les valeurs de la cour médiévale et l'appartenance des personnages à la tradition des bestiaires montre que l'*inventio* de la fable chez Marie de France commande une écriture dont les principes sont étrangers à la société de Phèdre ou d'Ésope. Il est clair que le renard et le corbeau de la fable sont tout droit tirés d'un bestiaire et correspondent par leur comportement et leur attitude générale aux animaux qui y sont définis. La morale du *Corbeau et le renard*, comme toutes

¹ Comme le montre Ménard, le témoignage de Denis Piramus, dans *Vie de saint Edmund le roi*, fait connaître, avec une pointe de dépit, le succès des lais de Marie : « E dame Marie autresi, / Ki en rime fist et basti / E compassa les vers de lais / Ke ne sunt pas del tut verais ; / E si en est ele mult loee / E la rime par tut amee, / Kar mult l'aiment, si l'unt mult cher / Cunte, barun e chivaler ; / E si en aiment mult l'escrit / E lire le funt, si unt delit, / E si les funt sovent reitre » ; cité par Ménard, *Les lais de Marie de France*, *op. cit.*, p. 20.

² On l'a vu, les auteurs du Moyen Âge donnent le nom de Ésope à un « personnage fictif qui [...] représente la tradition ésopique dans son ensemble ; il ne s'agit pas d'Ésope, auteur grec des Fables, tel que nous l'entendons aujourd'hui » ; voir Brucker, dans le « Prologue » de Marie de France, *Fables*, *op. cit.*, p. 48 ; Note 6.

³ « Ésope le traduisit et le fit rédiger ; / du grec il le mit en latin. / Le roi Alfred, qui l'aimait beaucoup, / le traduisit ensuite en anglais, / et moi, je l'ai mis en vers français, / le plus exactement possible » ; Marie de France, « Épilogue », *Fables*, *op. cit.*, p. 366.

celles auxquelles nous nous sommes attardé, tient compte des réalités sociales et politiques propres à l'époque de la fabuliste. Il en va de même pour l'imaginaire religieux du Moyen Âge, qui se retrouve à plusieurs endroits dans le recueil, bien que la fable du *Corbeau et le renard* n'en révèle que très peu de choses.

Mais outre ces aspects relatifs à l'*inventio*, nous constatons certains changements dans le rendu et dans l'apparence générale de la fable. Le simple fait de développer les caractères de ses personnages et d'en montrer les réflexions comme les passions témoigne d'un souci de la narration inconnu chez Phèdre, où seule primait la brièveté. Ce souci semble participer d'une certaine évolution du genre vers un développement narratif, vers la formation d'un goût français pour les histoires racontées. La fable, genre moral par excellence de l'Antiquité avec la parabole, quitte la sphère du simple *exemplum* moral pour se doter de la même « poéticité » ou « littérarité » que le roman ou le poème lyrique. L'*inventio* semble ainsi témoigner d'un souci tout nouveau pour le divertissement de l'auditoire, ce qui n'importait guère aux fabulistes antiques : la fonction habituelle du *docere* dans les fables se pare d'un *delectare* habituellement réservé aux œuvres plus littéraires. Cette observation se trouve peut-être confirmée par le souci de l'auteur de laisser son nom pour la mémoire des générations futures. La fable en tant qu'*exemplum* quitte le domaine purement logique et argumentatif de l'enseignement moral pour s'étendre au domaine de la poétique où importe une fiction dont la fonction est d'enseigner, d'émouvoir et de plaire. Peut-on alors considérer les fables de Marie de France comme la charnière

entre la tradition ésopique des récits n'illustrant qu'une morale et la formation d'un goût français pour le conte et le divertissement littéraire ? Vérifions si le récit se pare du travail de l'*elocutio* propre à une œuvre littéraire. Nous verrons alors dans quelle mesure l'*elocutio* de Marie de France, c'est-à-dire son style, sa manière d'écrire, son usage de tours et de figures, participe de cette même évolution de la fable vers une poéticité, dans quelle mesure aussi la fable se rapprochera, avec le recueil de Marie de France, des autres genres dont le principal but est de divertir, comme le *lais*, le roman ou le *fabliau*.

B) La « fabrique d'une fable médiévale » : l'*elocutio*

Il existe dans la société courtoise un art de bien dire, ou *ars bene dicendi*, modèle oratoire assez homogène en vertu duquel chaque noble et tous les bons auteurs soucieux de plaire doivent s'exprimer. Voici les vers sur lesquels s'ouvre le *Prologue des Lais* : « Qui Deus ad duné esciënce / e de parler bone eloquence, / ne s'en deit taisir ne celer, / ainz se deit voluntiers mustrer ¹ ». Sans doute est-il possible d'en déduire que l'auteure des *Fables* et des *Lais* se considérait douée d'éloquence, souci qui, selon Auerbach, marquerait le développement du goût français pour une «coquetterie gracieuse, claire et souriante, pleine de fraîcheur et d'élégante naïveté²». En somme, « un souffle nouveau de galanterie et de courtoisie s'insinue irrésistiblement dans les lettres françaises ³ » : ce style pourrait être caractérisé par la fluidité de la narration et le brillant du style. À partir d'une mise en parallèle des styles de Marie de France et de Chrétien de Troyes, de Pierre de Saint Cloud et d'autres auteurs de l'époque qui ont fortement influencé les milieux courtois, nous devrions pouvoir mettre en évidence quelques éléments communs à ce style courtois. Ces informations nous permettront de rendre compte de la naissance d'un style proprement français dans cette littérature en langue vernaculaire en émergence.

¹ « Quand Dieu vous a donné la science / et un talent de conteur, / il ne faut pas se taire ni se cacher / mais se montrer sans hésitation » ; Marie de France, « Prologue » des *Lais*, *op. cit.*, p. 22.

² Erich Auerbach, *Mimésis*, *op. cit.*, p. 141.

³ Ménard, *Les lais de Marie de France*, *op. cit.*, p. 32.

Le choix de la langue commande l'*elocutio* d'un texte, surtout au Moyen Âge. Pour Marie de France, choisir de versifier son recueil de fables en français n'est pas sans impliquer un débat. Écrire en français témoigne d'un désir de rendre accessible une culture latine et savante aux nobles formant la société courtoise. La fable ésopique en latin, matière cléricale et scolaire par excellence, n'était habituellement qu'un divertissement de moines ou d'écoliers. Traduire ces fables en français montre un désir d'écrire des fables non pas pour les clercs et les gens d'Église, mais bien pour la cour. Il faut rappeler que le monde des clercs, à la fin du XII^e siècle, constitue une société bilingue qui parle aussi bien latin que français. La vraie langue d'échange entre les clercs et les ecclésiastiques de l'époque est le latin. Par contre, hommes et femmes de la classe noble utilisent le français comme langue de tous les jours, en particulier à la cour de Henri II Plantagenêt, qui fait la promotion de la langue vernaculaire anglo-normande et surtout de l'écriture de textes littéraires dans cette langue. Pour l'écriture de ses lais comme de ses fables, Marie de France s'est servie de la langue française, qu'elle a versifiée en octosyllabes dans un souci de littéarité mais aussi de diffusion auprès d'un public laïc.

L'élocution des fables dans l'Antiquité est habituellement sobre, laconique, succincte. « Le fabuliste latin < Phèdre > est un écrivain élégant (à peu près au sens où on parle de l'élégance mathématique), chez qui la brièveté et la justesse sont

savoureuses, qui ravit continûment par l'originalité d'une certaine grâce sobre¹». Phèdre, poète « amer et chagrin ² », souvent qualifié d'« ombrageux ³ » à qui reprochent, « ceux-ci, sa concision, ceux-là, son obscurité ⁴ », n'a jamais été considéré l'égal d'Horace ou d'Ovide. Il n'a pas ce qui rend Ovide recommandable,

[...] la grâce, le charme, la variété des récits, la couleur des descriptions, l'habileté des discours ; là se déploient à l'aise toutes les ressources de son talent aimable et fécond; on y a partout cette agréable impression que donne l'extrême facilité jointe à beaucoup d'esprit naturel ⁵.

Le style des fables de Phèdre est loin du ton élégiaque des *Amours* d'Ovide, « qualifié de *teneri* (III, 1, 69), un adjectif affectif qui évoque des notations de jeunesse, de délicatesse, de tendresse ⁶ ». De plus, la fable ésopique n'est que rarement versifiée, la plupart des fabulistes se contentant d'une prose brève et expéditive. Le texte de Phèdre offre une rare exception de fables latines versifiées. Mais le vers sénnaire iambique qu'utilise Phèdre n'approche en rien la souplesse et la grâce du distique élégiaque d'Ovide⁷. Il est donc impossible, en ce qui concerne l'*elocutio* et le style des fables antiques, de considérer le genre comme un genre poétique soucieux de recherches stylistiques.

¹ Louis Havet, « Notice sur Phèdre », dans Phèdre, *Fables ésopiques*, *op. cit.*, p. VIII.

² Alice Brenot, « Introduction » à Phèdre, *Fables*, *op. cit.*, p. X.

³ Louis Havet, « Notice sur Phèdre », dans Phèdre, *Fables ésopiques*, *op. cit.*, p. XI.

⁴ J. P. Charpentier, « Étude sur Phèdre », dans *Fables de Phèdres*, Paris, Librairie Garnier, [s. d.], p. XIII.

⁵ Georges Lafaye, « Introduction » à Ovide, *Métamorphoses*, Paris, Les Belles Lettres, 1966, p. VIII.

⁶ Jean-Pierre Néraudeau, « Introduction », à Ovide, *Les Amours*, Paris, Belles Lettres, coll. « Classiques en poche », 1997, p. XIII.

⁷ Voir Jean-Pierre Néraudeau, « Introduction », à Ovide, *Les Amours*, *op. cit.*

Il n'en va pas de même pour le style des fables de Marie de France. Toutes ses fables sont plus amples, plus développées et plus détaillées que celles de Phèdre, comme si l'exercice d'amplification oratoire faisait partie intégrante de son processus de réécriture. Chez Marie de France, l'*imitatio* se double de l'*amplificatio*. Elle ajoute des détails, évoque les réflexions de ses personnages, développe les dialogues et explique sa morale par quelques périphrases. En consultant les deux versions de la fable du *Corbeau et le renard*, un simple regard sur le nombre de vers (14 pour la fable de Phèdre, 34 pour celle de Marie de France), signale cette tendance qui se poursuit tout au long du recueil. Il est vrai que la langue latine peut être plus concise que la langue française, mais jamais le vers de Phèdre : « *Cum de fenestra coruus raptum caseum* ¹ », ne peut équivaloir, dans son souci du détail et de la mise en situation dramatique, à ceux de Marie de France : « Issi avient, e bien pot estre, / que par devant une fenestre / quë en une despense fu / vola un corf, si ad veü / fourmages que dedenz esteient, / e desur une cleie giseient ; / un en ad pris, od tut s'en va ² ». Phèdre réduit à un minimum de détails la scène où le corbeau prend le fromage. Il s'agit d'un événement qui est rapporté de manière brève et générale, comme si l'auteur n'avait pas à s'attarder sur ce détail de l'histoire. C'est tout le contraire dans les vers de Marie de France, qui rend la scène avec le plus de vraisemblance et de détail possible, afin de permettre à l'auditoire de bien se la représenter. Ce souci du

¹ « Le corbeau avait enlevé sur une fenêtre un fromage » ; Phèdre, *Fables, op. cit.*, p. 10.

² « Il est arrivé – et c'est fort possible – / que par devant une fenêtre / d'un cellier / passa un corbeau ; il a aperçu / des fromages qui se trouvaient à l'intérieur / et étaient placés sur une claie. / Il en a pris un, et le voilà qui s'envole avec le tout » ; Marie de France, *Fables, op. cit.*, Fable 13, p. 96.

détail¹ semble aller de pair avec la figure rhétorique de l'hypotypose, qui « peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante² ». La vivacité des descriptions ne semblait guère préoccuper Phèdre, tandis que la règle de brièveté est inconnue de Marie de France.

Elle est aussi inconnue des auteurs et traducteurs de fables du Moyen Âge. On y retrouve une tendance au développement narratif, au souci du détail et à l'élaboration d'une mise en scène vivante dans laquelle se meuvent et conversent les personnages. Cette élaboration d'un espace vivant opère une distinction entre le souci du détail de Marie de France et la brièveté didactique de Phèdre. Par contre, ce souci du détail ne doit pas être confondu avec une lourde abondance d'éléments descriptifs ou accessoires. « Plutôt que de se livrer à une description systématique, lourde, Marie préfère, d'un trait de pinceau, suggérer, par l'esquisse évocatrice d'une attitude, d'un geste, le caractère ou la pensée d'un personnage³ ». Évidemment, nous remarquons ces mêmes caractéristiques dans les descriptions des autres recueils de l'époque. Comme chez Marie de France, une place importante est accordée aux réflexions des bêtes, au rendu de leurs passions et de leurs états d'âme. Dans l'*Ysopet* publié par

¹ Ce récit se retrouve amplifié davantage dans la Branche II du *Roman de Renart*, écrite par le moine Pierre de Saint Cloud, contemporain de Marie de France, dans laquelle on retrouve l'épisode du corbeau et du renard, mais où le récit prend les proportions d'un chapitre de roman, avec 181 vers. Voir *Roman de Renart*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, pp. 207-214.

² Bernard Marie Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'édition, coll. «10/18», 1977, p. 240 ; d'après Fontanier.

³ Charles Brucker, « Introduction » à Marie de France, *Fables, op. cit.*, p. 15.

Albert Pauphilet¹, la fable *Du renart et du corbel* fait 40 vers, incluant la morale. Bien que l'introduction où le corbeau vole son fromage sur le rebord d'une fenêtre soit éliminée, le lecteur apprend dès l'*incipit* qu'il « cuide estre avenant et biau », et qu'il « tenoit en son bech un fromaige ² ». Comme dans la fable de Marie de France, l'intention du renard est aussi connue dès les premiers vers : « le fromaige li vit tenir ; / bien scet qu'il n'i puet avenir / se n'est par art et par engin ³ ». Ce même *Ysopet* est versifié en octosyllabes rimés comme le recueil de Marie de France, participant d'un abandon général du décasyllabe, vers par excellence de la chanson de geste, indice certain d'une évolution de la littérature. Il ne faut pas croire, pourtant, que les versions postérieures à Marie de France commencent à s'éloigner du texte de Phèdre, puisque le corbeau, ayant perdu son fromage, « mout en fu dolent [...], et de honte li croist son diau ⁴ », sentiment que partage le corbeau de Phèdre⁵ mais qui ne se retrouve pas chez celui de Marie de France. Il est dès lors possible d'avancer et de soutenir l'appartenance du recueil de Marie de France à une manière de dire commune à d'autres recueils du Moyen Âge.

¹ « *Ysopet* », dans *Jeux et Sapience du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1951, p. 449 sq. ; texte établi et annoté par Albert Pauphilet.

² « qui se pense beau et agréable à regarder et tenait en son bec un fromage » ; « *Du renart et du corbel* », *Jeux et Sapience du Moyen Âge*, op. cit., p. 471 ; nous traduisons.

³ « Il le voit tenir le fromage ; il sait bien qu'il ne peut l'avoir si ce n'est par artifice et par tromperie » ; *ibid.*, p. 471 ; nous traduisons.

⁴ « le Corbeau en fut très peiné et il se croît mourir de honte » ; *ibid.*, p. 471 ; nous traduisons.

⁵ « *Tum demum ingemuit corui deceptus stupor* » ; Phèdre, « *Vulpis et coruus* », *Fables*, op. cit., p. 10.

En ce qui concerne la définition d'un style propre à la littérature courtoise, nous tenterons de distinguer ce style de celui appartenant à la littérature qui la précède, la chanson de geste. La construction parataxique est généralement employée par la chanson de geste, ce qui donne pour effet une juxtaposition de scènes qui évoluent lentement et se transforment peu à peu, un style haché, rigide et saccadé, mais peu construit du point de vue du récit et peu cohérent du point de vue de la disposition des éléments de l'histoire. En revanche, le roman courtois utilise le procédé d'hypotaxe qui consiste en la subordination et en la coordination des passages visant à former la trame organisée et évolutive d'un récit, ce qui contribue à mieux structurer ce dernier et à mieux agencer les propositions entre elles. Il en résulte que l'écriture courtoise se livre, dans l'élocution, à de petits tableaux juxtaposés pour former un tout réaliste et souvent humoristique. Auerbach en fait l'observation dans *Mimésis* :

[...] tous les aspects de la société féodale sont évoqués avec des moyens et sur un ton analogues. La société chevaleresque s'offre à nos yeux à travers le prisme d'innombrables vers aux touches délicates, gracieux et limpides à la fois ; des milliers de petites scènes et de tableautins nous dépeignent ses usages, ses opinions ainsi que le ton des relations sociales. Ces tableaux ont beaucoup d'éclat, il y a beaucoup de réalisme savoureux, de finesse psychologique et aussi d'humour¹.

L'écriture de Marie de France tire parti de cette même utilisation de tableaux descriptifs pour donner une vigueur réaliste à ses fables. En montrant des animaux, elle montre des hommes, comme dans la fable *La Souris et la grenouille* où celle-ci «un jur s'asist desur le suil < du moulin, sa maison > ; / ses gernunez apparailla / e de

¹ Auerbach, *Mimésis*, *op. cit.*, p. 141.

ses piez les peluscha ¹ ». Plus tard, en invitant son amie grenouille à partager son logis pour la nuit, elle lui vante les commodités de la place : « n'i avez rien que vus despleise, / asez avez ferine e greins / del blé que remeint as vileins ² ». Il s'agit d'une description assez fidèle des commodités des moulins du Moyen Âge, les fables se font ainsi le témoignage de la réalité quotidienne des hommes et femmes du temps.

Ce n'est pas là le seul élément que Marie de France partage avec ses contemporains courtois. Comme le *Roman de Troie* et tous les romans de Chrétien de Troyes, elle utilise l'octosyllabe rimé, davantage à la mode, et l'alternance entre dialogues et descriptions précises met avec vivacité la scène sous les yeux des lecteurs. Le vocabulaire des deux auteurs reste toujours épuré des grossièretés fréquentes dans le *Roman de Renart* du genre : « Fil a putein, ovre ta gole ! ³ », « Fi ! merde, con tu es cuart ! ⁴ », ou encore « Vos i mentés, pute sorcere. / Tesiez vos que je ne vos fiere ! ⁵ ». Chez Marie de France, « nulle familiarité ou vulgarité dans les mots ou dans les situations ⁶ ». À cet égard, plusieurs tournures familières à l'élocution courtoise reviennent chez Marie de France et Chrétien de Troyes, comme

¹ « un jour, elle était assise sur le seuil ; / elle apprêtait ses moustaches / et les lissait avec ses pattes » ; Marie de France, « La Souris et la grenouille », *Fables, op. cit.*, Fable 3, p. 56.

² « vous n'aurez rien qui puisse vous déplaire ; / vous aurez beaucoup de farine et de grains / de blé qui reste aux paysans » ; *ibid.*, p. 58.

³ « Fils de pute, ouvre ta gueule ! » ; *Roman de Renart, op. cit.*, p. 85 ; nous traduisons.

⁴ « Fi ! merde, comme tu es peureux ! » ; *Roman de Renart, op. cit.*, p. 93 ; nous traduisons.

⁵ « Vous mentez, pute sorcière. / Taisez-vous, sinon je vous frappe ! » ; *Roman de Renart, op. cit.*, p. 171 ; traduction de Jean Dufournet.

⁶ Ménard, *Les lais de Marie de France, op. cit.*, p. 30.

par exemple la formule « il avint ¹ » qui se retrouve, entre autres, dans *Le chevalier au lion* et dans la fable *Le Corbeau et le renard*. Les deux auteurs emploient également les mêmes adjectifs lorsqu'il s'agit de louer quelqu'un. On voudra bien comparer, par exemple, « Li boins roy Artus de Bretagne, / La qui proeche nous ensengne / Que nous soions preus et courtois ² » ; avec « Li egles est des oiseus reis, / pur ceo qu'il est pruz e curteis ³ ». D'autres adjectifs fréquents sont « gentil » et « beau », et ceux-ci reviennent si régulièrement, le plus souvent par paire, qu'il nous est impossible d'y voir autre chose qu'un lieu commun de la langue courtoise assimilé par la littérature.

Tous ces aspects se trouvent résumés dans la flatterie déployée par le renard pour convaincre le corbeau de chanter. Marie de France y multiplie des traits où s'imprime le caractère propre de la société courtoise et de la vie intellectuelle du Moyen Âge, mais elle le fait selon une manière de dire, dans un style riche et soutenu, témoignant du parler châtié de la société chevaleresque et courtoise de la fin du XII^e siècle. D'abord, on y retrouve la présence de l'imaginaire religieux par le « A, Deusire ! ⁴ » du vers XIII, en même temps que l'on remarque l'adjectif « gentilz », qui

¹ « Il arriva » ; Chrétien de Troyes, *Le chevalier au lion*, *op. cit.*, p. 60. Cette formule pourrait équivaloir au « il était une fois » en français moderne.

² « Le noble roi Arthur de Bretagne, dont la prouesse nous enseigne à être vaillants et courtois » ; Chrétien de Troyes, *Le chevalier au lion*, *op. cit.*, p. 50.

³ « L'aigle est le roi des oiseaux, parce qu'il est courageux et noble » ; Marie de France, « L'Aigle, l'autour et les colombes », *Fables*, *op. cit.*, Fable 62, p. 246.

⁴ « Ah ! Seigneur Dieu ! » ; Marie de France, « Le Corbeau et le renard », *op. cit.*, p. 96.

prend ici le sens « de bonne race, noble ¹ », en même temps qu'il signifie la vaillance et de la générosité, adjectifs indissociables de la société féodale chevaleresque dans laquelle vit Marie de France. En plus de montrer des marques d'une *inventio* propre au XII^e siècle, le style qu'elle prête au renard participe de cette manière de bien dire qui est commune à toutes les sociétés de cour. Le terme « unc » n'est pas très fréquent, même dans les romans de Chrétien de Troyes ou dans les chansons de geste, ce qu'il faut interpréter comme la marque d'un vocabulaire recherché, ainsi qu'il serait légitime de considérer le verbe « fust », au passé simple, comme témoignant d'un effort de s'exprimer d'une manière soutenue et éloignée du parler des paysans : le renard ne s'exprime pas dans un langage familier de tous les jours, mais bien dans la langue soignée de la poésie courtoise. De plus, si son chant est aussi beau que son corps, « il vaudrait meuz que nul fin ors ² ». Pour rendre compte de la valeur de l'or dans l'esprit des hommes et des femmes de ce temps, on dirait « l'or est le roi des métaux », ou bien, dans le prolongement de nos réflexions, « l'or est le lion des métaux ». Notons que cette comparaison avec l'or le plus fin, dans la version de Marie de France, ne se retrouve pas dans Phèdre, où seule importe la supériorité sur ses semblables³.

¹ A. J. Greimas, *Dictionnaire de l'ancien français jusqu'au milieu du XIV^e siècle*, Paris, Larousse, 1980, p. 312.

² « Il vaudrait mieux que n'importe quelle pièce en or fin » ; Marie de France, « Le Corbeau et le renard », *Fables*, *op. cit.*, p. 96.

³ « *nulla prior ales foret* » ; Phèdre, « *Vulpis et coruus* », *Fables*, *op. cit.*, p. 10.

Les fables de Marie de France participent également au renouvellement du genre antique par un souci tout nouveau du *delectare*, du souci de plaire à un auditoire en racontant une histoire fictive où la leçon de morale ne se dit qu'à travers le divertissement. Considérée comme un genre exclusivement moral dans l'Antiquité, l'apologue participe, avec Marie de France et ses contemporains, de la naissance du goût français pour la littérature contée, et la sécheresse narrative de Phèdre fait place à une finesse du récit, des personnages et du style. À cet égard, il faut considérer les fables de Marie de France comme un moment essentiel marquant la transition entre les goûts antiques et modernes, en ce sens qu'elle assimile une poéticité naissante, la littérature courtoise, à un genre antique et moral, l'apologue. En ce qui concerne la tradition de la fable ésoopique, il ne faut donc pas considérer le Moyen Âge comme une période creuse ou sombre, mais plutôt charnière « qui constitue justement le trait d'union entre le monde antique décadent et notre monde occidental qui prend forme si lentement », comme le rappelait déjà Curtius¹. De ce fait, le Moyen Âge a opéré la première *translatio studiorum* de l'Antiquité vers le monde européen moderne, du latin vers le parler populaire français. À ce titre, les fables de Marie de France incarnent bien cette redécouverte de l'Antiquité dans un souci d'adaptation en fonction de sa propre littérature, de sa propre époque, de ses propres valeurs.

¹ Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, op. cit., p. 14.

On pourrait tenter d'expliquer ce renouvellement de l'apologue en invoquant deux hypothèses qui, à notre sens, s'équivalent toutes deux. La première prend en considération que la réappropriation de la matière ésopique s'est faite de pair, au Moyen Âge, avec la réappropriation de la matière antique en général, incluant le style et les récits dans un même temps, dans une sorte de confusion heureuse. Il est vrai que les fables de Marie de France procèdent, on l'a vu, de cette double source antique des fables ésopiques héritées d'Ésope et de Phèdre, mais dans un style et une manière de raconter davantage associée à la *voluptas* d'Ovide, au ton enjoué qui incorpore l'humour et le charme, la légèreté lascive (*lascivus*). Pour formuler cette équation de façon plus systématique, nous dirions que Marie de France fait la somme de la fable de Phèdre et de l'élegie d'Ovide. Mais l'amplification narrative des fables de Marie de France n'est pas étrangère à l'assimilation de la notion de figure au Moyen Âge, comme le mentionne Auerbach dans *Figura*. La fable appelle naturellement l'interprétation figurative, qui « établit un rapport entre deux événements ou deux personnes ¹ ». Établissant un rapport entre un récit fictif animalier et une anecdote humaine potentielle,

la prophétie figurative suppose l'interprétation d'un phénomène terrestre par l'entremise d'un second autre ; le premier désigne le second et le second accomplit le premier. [...] Envisagés de la sorte, tous deux comportent toutefois quelque chose de provisoire et d'inachevé. Il se font signe l'un l'autre et tous deux indiquent quelque chose dans l'avenir, quelque chose qui est encore à venir et qui sera l'événement consistant, réel et décisif ².

¹ Auerbach, *Figura*, *op. cit.*, p. 60.

² *Ibid.*, p. 66.

La réalité allégorique mise en scène dans la fable devient ainsi la figure d'une réalité humaine possible. Le fabuliste se sert des animaux tirés des bestiaires pour créer une fiction qui mettra en parallèle un événement animalier, la fable, et un événement humain et terrestre, la réalisation d'une telle fable. Il s'agit dès lors de comprendre la fable au Moyen Âge comme une figure prophétique d'un phénomène terrestre qui pourrait se réaliser si l'on ne tenait pas compte de l'enseignement contenu dans la morale.

Troisième partie :
Et Jean de La Fontaine

De la fabrique de la fable chez Marie de France, passons maintenant à la question de la réécriture des fables ésoques au XVII^e siècle par Jean de La Fontaine. En nous basant sur les mêmes éléments significatifs, qu'ils soient sociaux ou politiques, intellectuels ou rhétoriques, nous verrons dans quelle mesure les fables de La Fontaine sont indissociables de la société de cour et des salons du XVII^e siècle français. Dans un premier temps, nous étudierons quelques éléments relatifs à la vie sociale, politique et intellectuelle dans le but d'en relever la portée dans l'*inventio* du texte. Nous interrogerons par la suite la question de l'art de dire et le ton général de la littérature de salon afin d'en retracer l'influence dans l'*elocutio* des fables. Sans négliger les autres fables du recueil, on réservera une attention particulière à la fable du *Corbeau et le renard*¹, de manière à mieux soutenir le parallèle entre nos deux fabulistes. La version par Jean de La Fontaine de cette fable ésoque se lit comme suit :

LE CORBEAU ET LE RENARD

Maître Corbeau, sur un arbre perché,
 Tenait en son bec un fromage.
 Maître Renard, par l'odeur alléché,
 Lui tint à peu près ce langage :
 « Et bonjour, Monsieur du Corbeau.
 Que vous êtes joli ! que vous me semblez beau !
 Sans mentir, si votre ramage
 Se rapporte à votre plumage,
 Vous êtes le Phénix des hôtes de ces bois. »
 À ces mots, le corbeau ne se sent pas de joie ;
 Et pour montrer sa belle voix,

¹ Jean de La Fontaine, « Le Corbeau et le renard », *Fables, op. cit.*, Livre 1, Fable 2, p. 31.

Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie.
 Le renard s'en saisit, et dit : « Mon bon Monsieur,
 Apprenez que tout flatteur
 Vit aux dépens de celui qui l'écoute.
 Cette leçon vaut bien un fromage, sans doute. »
 Le corbeau honteux et confus
 Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendrait plus.

De toute évidence, le texte de La Fontaine poursuit cette même tradition à laquelle appartiennent aussi les fables de Phèdre et de Marie de France. Commun à toutes ces fables est un récit au cours duquel le corbeau possède un fromage que le renard lui soutire par l'usage de paroles élogieuses destinées à le flatter. L'enseignement que l'on tire de cette histoire porte soit sur la fourberie du renard, soit sur la stupidité du corbeau. On s'aperçoit également que l'écriture d'une fable procède toujours, au XVII^e siècle, de l'*imitatio* d'un ou plusieurs textes antérieurs, bien qu'il soit impossible d'avancer quel texte a influencé La Fontaine. Nous verrons dans cette partie comment l'*imitatio*, qui devient un exercice oratoire dans l'enseignement rhétorique des jésuites, sort de son contexte proprement scolaire pour féconder une littérature mondaine, où s'allient le savant et le galant, deux pôles essentiels de la vie des salons au XVII^e siècle.

Contrairement à Marie de France, qui traduisait des fables de l'anglais au français, La Fontaine semble tirer ses sources de divers recueils de fables ésopiques. Il était cultivé et avait lu les principaux auteurs de l'Antiquité¹, ce qui porte à croire

¹ Nommons simplement, en guise de rappel, Ovide, Properce, Horace, Virgile, Catulle, Martial, etc. Voir Roger Duchêne, *Jean de La Fontaine, op. cit.*

qu'il connaissait la version de la fable de Phèdre qu'en a donnée Pierre Pithou en 1596 ou, plus probablement, celle donnée par Louis-Isaac Le Maistre de Sacy avec traduction en regard, en 1647. Il aurait pu consulter aussi des fables d'Avianus ou des « Modernes » français du Moyen Âge et de la Renaissance, dont « la langue était si différente de ce qu'elle est, qu'on ne les doit considérer que comme étrangers ¹ ». À la lecture d'un vers tel que : « tenoit en son bech un fromaige ² » dans un *Ysopet* rédigé pour la première fois au XIII^e siècle, nous pourrions croire volontiers que La Fontaine aurait même lu et emprunté à des auteurs du Moyen Âge, ce qui contrarierait l'hypothèse de Marc Fumaroli, qui n'y verrait que des « auteurs du XV^e et du XVI^e siècle, néo-latins, italiens ou français ³ ». Puisque le poète ne semble pas avoir repris un texte en particulier mais plutôt emprunté ici et là la matière de sa propre version, nous ne nous attarderons pas à retracer le réseau intertextuel d'influences permettant de rétablir les diverses sources auxquelles La Fontaine a pu puiser pour la rédaction de sa fable. Nous favoriserons plutôt une analyse large et multidisciplinaire capable de mettre en évidence les processus à l'œuvre dans le travail d'*imitatio*.

En ce qui concerne la place des fables de La Fontaine dans la tradition ésopeque, notons que l'ampleur de sa version du *Corbeau et le renard* rappelle davantage celle du texte de Phèdre que celle de Marie de France. Entre les 14 vers de

¹ La Fontaine, « Préface » à *Fables*, *op. cit.*, p. 6.

² « qui se pense beau et agréable à regarder et tenait en son bec un fromage » ; *Du renart et du corbel*, *Jeux et Sapience du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 471; nous traduisons.

³ Fumaroli, dans la « Préface » des *Fables*, *op. cit.*, p. 812 ; Note 5.

la fable de Phèdre et les 34 de celle de Marie de France, le texte de La Fontaine n'en compte que 18, ce qui témoigne d'un souci qui n'est pas étranger à la brièveté chère à Phèdre et à toute l'Antiquité tardive. « La notion de brièveté est centrale pour la poétique de la fable, telle que la conçoit La Fontaine ¹ », observe à juste titre Marc Fumaroli. Plus encore qu'une simple règle, le poète considère la brièveté comme « l'âme du conte, puisque sans elle il faut nécessairement qu'il languisse ² ». Nous remarquons aussi la disparition de la mise en situation avec l'épisode du vol du fromage sur le rebord d'une fenêtre, ce qui témoigne du désintérêt de La Fontaine pour un détail incident contraire au souci de brièveté et de son ambition à éliminer tout ce qui n'est pas essentiel à la cohérence du récit. En revanche, il lui importe peut-être davantage d'orienter la morale vers le rôle social du flatteur qui vit de la générosité de ceux qu'il loue, sans s'attarder sur la provenance du bien qu'il reçoit d'eux. Par ailleurs, nous constatons l'apparition de plusieurs traits propres à La Fontaine ou à son époque. Remarquons pour le moment la référence ironique et savante au phénix dans l'éloge que le renard fait du corbeau et la prise en charge de la morale par le dialogue entre les deux personnages, particularités absentes des autres versions de cette même fable.

¹ Fumaroli, dans la « Préface » des *Fables*, *op. cit.*, p. 810 ; Note 3.

² La Fontaine, « Préface » à *Fables*, *op. cit.*, p. 5.

A) La « fabrique d'une fable au XVII^e siècle » : l'*inventio*

Encore davantage que la société courtoise du XII^e siècle, la société mondaine du XVII^e siècle offre un terrain exemplaire pour le développement des civilités et des belles manières. Directement inspirées des doctrines italiennes sur l'art de se comporter et de se soutenir à la cour¹ ou dans la société des grands, les relations évoluent vers un idéal d'« honnêteté » qui entend instaurer un mode de vie et de communication poli et civilisé :

Le plaisir, pour une large part, est rendu possible par la suppression concertée, par le refus conventionnel de l'éventualité agressive dont tous les rapports humains sont naturellement chargés : ainsi s'ouvre un espace protégé, un espace de jeu, un champ clos où, d'un commun accord, les partenaires renoncent à se nuire et à s'attaquer, tant dans le commerce ordinaire que dans ce qui touche à l'amour².

À cet abandon de la violence s'ajoute un intérêt renouvelé pour l'esthétique, les manières agréables, un art de plaire. Non seulement importent la naissance et les belles qualités, mais aussi les belles manières : « celui qui sait « plaire » se rend aussitôt « aimable »³ ». Voilà donc les nouveaux critères qui régissent la société mondaine : « belles manières » et « beau langage » dans le but de faire bonne impression, c'est-à-dire de plaire, voire de séduire.

¹ « Le *Courtisan*, [...] a servi de modèle à la multitude des traités qui, jusqu'à la fin de l'Ancien Régime au moins, ont codifié les « manières de cour », les bons usages, l'art de la civilité, celui de la « conversation », ce mot désignant l'ensemble des rapports entre les hommes » ; Alain Pons, « Présentation » à Baldassar Castiglione, *Le livre du courtisan*, op. cit., p. II.

² Jean Starobinski, *Le remède dans le mal*, op. cit., p. 61.

³ *Ibid.*, p. 64.

Il en va de même pour la poésie de l'époque, où semble s'opérer un glissement du « plaire pour instruire ¹ », où « ce n'est même que pour être utile que la poésie doit être agréable : et le plaisir n'est qu'un moyen dont elle se sert pour profiter ² », vers le plaisir pur du texte et de la poésie, où l'œuvre du *docere* s'accomplit dans le *delectare*. La poésie de La Fontaine tend davantage vers ce second principe et il paraît en accord avec l'opinion de La Motte :

On voit seulement que son unique fin est de plaire. Le nombre et la cadence chatouillent l'oreille, la fiction flatte l'imagination, et les passions sont excitées par les figures [...] que le but de tous ces ouvrages n'a été que de plaire par l'imitation³.

La Fontaine semble avoir assimilé ce précepte autant social que littéraire, alors qu'il observe qu'« on ne considère en France que ce qui plaît : c'est la grande règle, et pour ainsi dire la seule ⁴ ». Or, en poésie, « le secret de plaire ne consiste pas toujours en l'ajustement, ni même en la régularité ; il faut du piquant et de l'agréable, si l'on veut toucher ⁵ ». Il s'ensuit un climat social où les mœurs civilisées règlent les rapports entre les individus, où l'art de plaire devient un mode de vie où la littérature joue un rôle de premier plan.

¹ Kibédi Varga, *Les poétiques du classicisme*, op. cit., p. 31.

² René Rapin, *Les réflexions sur la poétique de ce temps*, op. cit., Chap. X, p. 23.

³ Houdar de La Motte, *Discours sur la poésie en général*, dans *Paradoxes*, p. 81 ; cité par Kibédi Varga dans *Poétiques du classicisme*, op. cit., p. 166.

⁴ La Fontaine, « Préface » aux *Fables*, op. cit., p. 9.

⁵ La Fontaine, « Préface » de la *Deuxième Partie*, des *Contes et nouvelles*, Paris, Garnier Frères, coll. « Selecta Garnier », 1958, p. 49 ; texte établi, présenté et annoté par Edmond Pilon et Fernand Dauphin. À elle seule, cette phrase de La Fontaine remet en question tout le classicisme institutionnel présumé du XVII^e siècle.

Dans ce contexte social où le délectable prend le pas sur l'utilitaire, on se plaît à louer les autres et, surtout, à recevoir des louanges à son tour, puisqu'« on ne loue d'ordinaire que pour être loué ¹ ». L'amour-propre de chacun s'en trouve satisfait à l'occasion de cet exercice où règne la réciprocité. Par contre, ces flatteries ne supposent pas toujours réciprocité et sensibilité à l'amour-propre de chacun, mais favorisent plutôt une situation basée sur l'échange de faveurs entre un « prince » et un « courtisan ».

Ce dernier a perdu peu à peu sa relative indépendance politique et économique, et il a été contraint de se mettre au service de « princes » plus ou moins importants, de la faveur desquels il attend charges, récompenses, honneurs et donations de titres et de terres².

Alors, « la dissymétrie s'installe, l'égalité disparaît, et la loi de « l'intérêt » se substitue ou se surajoute à celle du plaisir ³ ». La Fontaine résume bien cette relation de parasitisme dans *Les Obsèques de la lionne*, où il prescrit : « Amusez les rois par des songes, / Flattez-les, payez-les d'agréables mensonges : / Quelque indignation dont leur cœur soit rempli, / Ils goberont l'appât, vous serez leur ami ⁴ ». Dans une société monarchique comme celle de Louis XIV, la stricte hiérarchisation des rapports d'autorité incite davantage les relations dissymétriques, ce qui entraîne une situation où la flatterie devient

¹ La Rochefoucauld, *Réflexions ou sentences et Maximes morales, Réflexions diverses*, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1967, Maxime 146, p. 60 ; présentées avec leurs variantes par Dominique Secretan.

² Alain Pons, « Présentation » à Baldassar Castiglione, *Le livre du courtisan*, *op. cit.*, p. V.

³ Jean Starobinski, *Le remède dans le mal*, *op. cit.*, p. 72.

⁴ La Fontaine, « Les Obsèques de la lionne », dans *Fables*, *op. cit.*, Livre VIII, Fable 14, p. 475.

le mode fondamental d'échange et la forme de « culture » essentielle par lesquels le pouvoir politique vise à s'accomplir en monarque absolu dans la célébration de son nom par le courtisan et la conscience noble, à acquérir par cette manipulation de langage, la richesse¹.

Nulla surprise non plus à ce que la fable du *Corbeau et le renard* soit prise en exemple pour illustrer ce principe social chez Starobinski :

Tout est d'une rare justesse dans cette fable : qu'il s'agisse de la hauteur où se trouve perché le corbeau, du nom même de l'oiseau, destiné à une rime riche avec *beau* (rime pour l'oreille, ironie au niveau du sens) ; qu'il s'agisse, dans le discours du renard, de la progression calculée – de *joli* à *beau*, de la familiarité de l'apostrophe (« Et bonjour ») à la préciosité hyperbolique de la « pointe » (« le phénix des hôtes de ces bois ») : tout est merveilleusement articulé².

Laissons également Louis Marin conclure :

Le corbeau, en instance de ramage, fromage dans le bec en réserve, en désir de nom, en désir d'absolu, est bien figure de l'origine de tout pouvoir, et le renard affamé, mais parleuse rusé, celle de la violence du discours de flatterie³.

Pour ajouter à ces judicieuses remarques, notons aussi la présence de la particule nobiliaire dans l'apostrophe : « Et bonjour, Monsieur du Corbeau », où la noblesse du corbeau s'ajoute à sa hauteur pour illustrer les mécanismes de la flatterie. La fable illustre ce principe social accepté selon lequel il faut plaire à son roi pour se « soutenir dans ce monde ». En peignant sous les traits du renard la ruse et les tours de tous les courtisans, La Fontaine met en scène peut-être le fait le plus caractéristique de toute la société mondaine du XVII^e siècle⁴.

¹ Louis Marin, « Les tactiques du renard », dans *Le portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «Le Sens Commun », 1981, p. 117.

² Jean Starobinski, *Le remède dans le mal*, *op. cit.*, p. 79.

³ Louis Marin, « Les tactiques du renard », dans *Le portrait du roi*, *op. cit.*, p. 127.

⁴ À cet effet, il sera intéressant d'étudier les représentations iconographiques qu'en ont fait les illustrateurs de fables jusqu'à nos jours. Non seulement le renard est au pied de l'arbre, comme pour montrer sa situation sociale inférieure, mais il courbe l'échine et baisse la tête comme le ferait tout bon courtisan en face d'un plus puissant que lui. Voir plus particulièrement celle de Jean Baptiste Oudry (1783), représentée en annexe.

Cependant, à la différence de Jean Starobinski et de Louis Marin, notre lecture de la fable du *Corbeau et le renard* ne s'en tiendra pas là, puisqu'à l'image du reste du recueil, d'autres éléments mettant en cause savoirs et réalités idéologiques propres à la société française du XVII^e siècle peuvent avoir laissé leurs traces dans la rédaction du fabuliste, particulièrement dans le cas des savoirs qui concernent les animaux. Nous passerons d'abord en revue le débat sur la question de l'âme des bêtes, auquel a pris part La Fontaine et ceux qui fréquentaient les salons entre 1670 et 1680. Nous étudierons aussi les savoirs qu'implique la physiognomonie, cette science qui permet de connaître les caractères d'une personne par le déchiffrement de sa physionomie. Science pour les intellectuels et les savants, elle devient dans le milieu des salons mondains un jeu d'analogies dont on se délecte entre convives. Ces deux questions pratiques étaient assimilées aux usages des salons de l'époque, c'est-à-dire avec un tour enjoué et badin où s'allient le savant et le galant. Nous aborderons ces éléments en fonction des traces qu'ils impriment dans l'*inventio* des fables.

La querelle philosophique de l'âme des bêtes impliquait d'abord Descartes et Gassendi dans les années 1640, mais le débat a resurgi quelques années plus tard, renouvelé par leurs disciples, auxquels se joignent les familiers des salons, parmi lesquels nous comptons La Fontaine et Mme de La Sablière. Considérons d'abord la position cartésienne dans ce litige : Descartes n'admet ni âme ni raison pour les bêtes, privilège que seuls les humains reçoivent à la naissance :

Ce qui ne semblera nullement étrange à ceux qui, sachant combien de divers *automates*, ou machines mouvantes, l'industrie des hommes peut faire, sans y employer que fort peu de pièces, à comparaison de la grande multitude des os, des muscles, des nerfs, des artères, des veines, et de toutes les autres parties qui sont dans le corps de chaque animal, considéreront ce corps comme une machine, qui, ayant été faite des mains de Dieu, est incomparablement mieux ordonnée, et a en soi des mouvements plus admirables, qu'aucune de celles qui peuvent être inventées par les hommes¹.

Selon lui et ses disciples, les bêtes ne seraient que matière étendue et non-pensante, ne seraient qu'une machine parfaite créée par Dieu.

La matière et la conscience sont incompatibles < écrit Spink à propos de Descartes > ; les bêtes sont purement matérielles ; donc les bêtes sont parfaitement inconscientes. La différence entre une horloge et un chien est celle qui existe entre un mécanisme simple et un mécanisme compliqué².

Seul l'homme possède une âme immatérielle et immortelle, qui participe de l'essence divine que Dieu lui-même lui a donné. Cette âme et la faculté de raisonner qui en découle est ce qui le distingue des animaux. Chez l'homme, l'esprit « meut tous nos ressorts ³ » ; chez l'animal, raison et volonté n'interviennent guère, tout est corps et mécanisme. Une impression extérieure passe par les sens vers la mémoire physique qui distribue ensuite les esprits animaux dans les membres et les muscles dans le but de le nourrir, de procréer ou de se sauver. À l'objection que les animaux usent de tours et d'astuces pour fuir le chasseur ou pour se trouver de la nourriture, les cartésiens rétorquent qu'ils ne raisonnent pas, mais qu'un mouvement de la nature agit en eux. Ce même mouvement de la nature pourra sembler témoigner de l'existence de passions chez les bêtes, « mouvements que le vulgaire appelle /

¹ René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, GF Flammarion, 1966, p. 78 ; chronologie et préface par Geneviève Rodis-Lewis.

² J. S. Spink, *La libre pensée française, de Gassendi à Voltaire*, Paris, Éditions Sociales, 1966, p. 265 ; traduit de l'anglais par Paul Meier.

³ La Fontaine, « Discours à Madame de La Sablière », *Fables, op. cit.*, Livre IX, p. 583.

Tristesse, joie, amour, plaisir, douleur cruelle ¹ ». Il ne peut s'agir de véritables passions de l'âme, puisque ces machines n'ont pas d'âme.

La Fontaine s'insurge contre le projet de mécanisation des bêtes dans son *Discours à Madame de La Sablière*. Spink fournit une raison fondamentale à cette prise de position :

L'attitude cartésienne à l'égard des bêtes enlevait tout sens à son œuvre. Comment pouvait-il demander à ses lecteurs de s'intéresser aux gambades de jouets mécaniques ? Le fossé était trop profond entre l'humain et le mécanique, et l'essence de la fable résidait dans la fusion des règnes humain et animal².

Le fabuliste attaque ainsi la notion d'animal-machine en montrant le ridicule que comporte l'idée de réduire l'animal à une montre faite de roues et de ressorts. Il donne l'exemple du cerf qui se sauve du chasseur en usant de nombreux raisonnements pour conserver ses jours, celui de la supercherie employée par la perdrix pour éloigner le chasseur de sa progéniture et de l'ingéniosité du castor qui bâtit des digues pour contrer le courant et des ponts pour passer la rivière à sec : « Et nos pareils ont beau le voir, / Jusqu'à présent tout leur savoir / Est de passer l'onde à la nage ³ ». Tous ces exemples montrent que les animaux font preuve de bon sens et savent se servir de leurs expériences antérieures pour se tirer de situations embarrassantes. La Nature ne pourrait accomplir tout ceci par le simple recours aux ressorts et aux roues, sans l'implication d'un raisonnement et d'une volonté de la part

¹ *Ibid.*, p. 579.

² J. S. Spink, *La libre pensée française, op. cit.*, p. 268.

³ La Fontaine, « Discours à Madame de La Sablière », *Fables, op. cit.*, Livre IX, p. 581.

de la bête. Sans pour autant, il est vrai, prêter l'intelligence et la spiritualité d'un homme aux animaux, La Fontaine « leur en donnerait aussi bien qu'aux enfants ¹ ». Si les enfants raisonnent et partant, ont une âme, il s'ensuit que les animaux en ont une également. Bien que cette âme ne soit pas aussi parfaite que celle des hommes, les bêtes en ont tout de même une. C'est là une question de distinction des types d'âmes.

La Fontaine reprend alors « la conception proposée par Gassendi et par Maignan, celle d'une âme matérielle composée de particules ignées, répandues dans tout le corps et capable de sensibilité et d'une forme rudimentaire de pensée ² ». Elle participe de cette attitude suivant laquelle tous les êtres vivants participeraient de l'essence divine. Gassendi, comme on sait, avait emprunté cette idée à Épicure et à Lucrèce³. Cette idée se trouvait aussi dans les *Géorgiques* de Virgile, où celui-ci dit que « les abeilles avaient en elles une parcelle de l'intelligence divine et des émanations de l'empyrée ; en effet Dieu se répandrait partout, [...] chaque être emprunterait en naissant les subtils éléments de la vie ⁴ ». Tous les êtres vivants auraient une âme dès la naissance, mais tous n'auraient pas une âme de même nature. Il faudrait, selon la pensée défendue par Gassendi et les libres penseurs, distinguer les types d'âmes en trois catégories. Une âme végétative habite les végétaux, qui stimule

¹ La Fontaine, « Les Deux rats, le renard et l'œuf », *Fables, op. cit.*, Livre IX, p. 584.

² Spink, *La libre pensée française, op. cit.*, p. 268.

³ Voir Lucrèce, *De la nature*, Paris, Les Belles Lettres, 1990 ; texte établi et traduit par Alfred Ernout.

⁴ Virgile, *Les Géorgiques*, Paris, Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1963, Livre IV, 219-227, p. 65 ; texte établi et traduit par E. de Saint-Denis.

la nutrition, la croissance et la reproduction. L'âme sensitive, partagée entre les enfants, les sots et les animaux, sert en plus à se mouvoir, à prononcer des jugements simples et à faire des raisonnements particuliers, c'est-à-dire des raisonnements concrets dont la fin sera toujours immédiate. Un troisième type d'âme servira à distinguer la bête sensible de l'homme sensé. Commune aux hommes et aux anges, l'âme intellectuelle permet de faire des raisonnements abstraits sur la nature du monde, de l'homme et de Dieu lui-même. Cette tripartition des âmes implique une conscience chez les bêtes, qui ont une âme sensitive, qui ont aussi la capacité de raisonner et, par conséquent, peuvent avoir des passions, puisqu'une fois que l'on réfléchit sur un objet, « on sent dans la volonté des mouvements d'estime ou de mépris, d'amour ou de haine, de colère, d'envie, de jalousie, ce qu'on nomme *passion*¹ ». Selon Bernard Lamy, la perception, le jugement, le raisonnement et la passion sont des « opérations de l'esprit » qui forment un tout logique et indissociable. Les bêtes sont ainsi dotées de toutes ces facultés.

Mais pour les tenants de la philosophie cartésienne, craindre le danger, désirer de la nourriture ou espérer se reproduire ne procède en rien d'un raisonnement de l'âme. Tout ne serait qu'instinct et mouvement mécanique de la nature, rien de plus qu'un « aveugle ressort ». S'il ne s'agit pas d'une entreprise de la raison de l'âme, on

¹ Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, Brighton, University of Sussex Library, coll. «Sussex Reprints », 1969 ; d'après la quatrième édition, revue et augmentée d'un tiers, Amsterdam, Paul Marret, 1699.

ne peut considérer ces facultés comme des passions : chez eux, le désir et la répulsion ne sont pas des passions, mais des réactions subites et irréfléchies à des *stimuli* extérieurs. L'impression extérieure enclenche un processus mécanique où « La première roue y meut la seconde, / Une troisième suit, elle sonne à la fin ¹ ». Non seulement ne peuvent-elles pas raisonner, mais elles ne peuvent pas non plus ressentir des passions.

Le recours au *Traité de la connaissance des animaux* de Marin Cureau de La Chambre² nous permettra de mieux comprendre comment s'articule la position des gassendistes sur la question de l'âme des bêtes et comment elle permet de renouveler la lecture des fables ésopiques. L'auteur accorde une faculté différente à l'âme sensitive et à l'âme intellectuelle. L'imagination est « une faculté generale qui comprend toutes les puissances de l'Ame sensitive qui servent à la Connoissance ³ ». L'entendement, faculté plus sublime de l'âme intellectuelle, donne à l'homme la connaissance des matières abstraites et vertueuses. Pour l'animal, l'imagination permet de juger si les choses sont bonnes ou mauvaises, s'il doit les poursuivre ou les fuir. Cette faculté fonctionne par l'utilisation d'images conservées dans la mémoire – images qui s'acquièrent par l'expérience – afin de produire des associations entre les

¹ La Fontaine, « Discours à Madame de La Sablière », *Fables, op. cit.*, Livre IX, p. 579.

² Marin Cureau de La Chambre, *Traité de la connaissance des animaux, où tout ce qui a esté dit Pour, & Contre Le Raisonnement des bestes est examiné*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1989 ; d'après l'édition de 1648.

³ Marin Cureau de La Chambre, « Avant-Propos », *Traité de la connaissance des animaux, op. cit.*, p. 26.

images emmagasinées et celles du présent ou du futur dans le but de formuler des jugements.

Un tel raisonnement se retrouve dans la fable des *Deux rats, le renard et l'œuf*¹. Alors que les deux rats transportent un œuf jusqu'à leur logis, ils aperçoivent Maître Renard, « rencontre incommode et fâcheuse ». Ce premier jugement implique une association des images passées conservées dans la mémoire des rats (connaissance de la tromperie du renard) et d'une image présente à leurs sens (un renard s'en vient). Cette réflexion se double d'une nouvelle association entre le renard et la perte potentielle de l'œuf, ce qu'ils désirent éviter à tout prix. Grâce à ces raisonnements par jugements simples et progressifs, les rats en viennent à craindre un danger imminent,

et partant nous pouvons seurement conclure, que puisque les Animaux Craignent et Desirent, [...] il est necessaire qu'ils connoissent le bien et le mal à venir : Et que s'ils connoissent les choses dans cette difference de temps qui est la plus difficile à connoistre, on doit inferer de là qu'ils les peuvent connoistre dans celle du passé et du present².

La crainte, comme l'espérance ou le désir, qui suppose la connaissance du bien ou du mal à venir, n'aurait pu être ressentie sans une conception temporelle de la réalité, possible chez les bêtes grâce à la faculté de l'imagination³.

¹ La Fontaine, « Les deux rats, le renard et l'œuf », *Fables, op. cit.*, Livre IX, p. 584.

² Cureau de La Chambre, *Traité de la connaissance des animaux, op. cit.*, p. 156.

³ Voir, sur la question de l'imagination en rapport avec la connaissance du temps, Cureau de La Chambre, *Traité de la connaissance des animaux, op. cit.*, Troisième partie, chap. IV, p. 145 sq.

La fable du *Loup et le renard* offre une brillante synthèse entre un raisonnement, impliquant la connaissance du bien et du mal à venir, et la passion qu'elle provoque. En apercevant « La lune au fond d'un puits ¹ » semblable à un fromage, le renard associe cette image à une nourriture possible (réflexion), qu'il désire obtenir sur le champ (passion). Il descend dans le puits pour assouvir sa faim, mais se rend vite compte du tour que lui a joué sa perception. Seul au fond du puit et « voyant sa perte prochaine », il est pris d'une crainte de devoir demeurer dans le trou, à moins que « [...] quelque autre affamé, / De la même image charmé, / Et succédant à sa misère, / Par le même chemin ne le tirait d'affaire ». Imaginant ce bien à venir qui le sortirait de sa fâcheuse situation, il se prend à espérer. Mais voilà que deux jours passent et la surface de la lune diminue. Son espérance se change en désespoir. Vient alors le loup. Usant de sa tromperie légendaire, le renard excite le désir du loup pour le fromage exquis, mets que n'aurait pas même dédaigné Jupiter et le loup se précipite dans le puit, sortant le renard par la même occasion. Voilà donc une fable où les animaux ressentent des passions et où ces passions sont indissociables d'une conception temporelle de la réalité, d'une connaissance du bien et du mal à venir.

¹ La Fontaine, « Loup et du renard », *Fables, op. cit.*, Livre XI, Fable 6, p. 655.

« Nous nous laissons séduire / Sur aussi peu de fondement ; / Et chacun croit fort aisément / Ce qu'il craint et ce qu'il désire ¹ ». La morale d'une telle fable serait anodine si les animaux n'expérimentaient pas de passions au cours du récit. Ce sont leurs désirs et leurs craintes qui les poussent dans ces mésaventures. La fable en tant qu'exemple moral est renforcée d'un poids argumentatif supplémentaire du moment où la passion des animaux se communique aux lecteurs. La disposition de l'auditoire devient donc un second moyen de persuader et d'assurer l'efficacité de la leçon de morale, puisque, selon Aristote, les passions excitées par le discours de l'orateur persuadent autant que les syllogismes². Ce sentiment est encore partagé par les contemporains de La Fontaine, comme nous l'indique la huitième maxime de La Rochefoucauld.

Les passions sont les seuls orateurs qui persuadent toujours. Elles sont comme un art de la nature dont les règles sont infaillibles ; et l'homme le plus simple qui a de la passion persuade mieux que le plus éloquent qui n'en n'a point³.

Le débat sur l'âme des bêtes ne prend pas simplement la place d'un essai au cours de l'épître à Madame de La Sablière, mais va jusqu'à lui permettre de doter ses personnages de passions afin que celles-ci deviennent un nouveau moteur de l'exemplarité des fables. Les fables ésopiques sont ainsi renouvelées au XVII^e siècle par l'influence d'un débat philosophique d'actualité.

¹ La Fontaine, « Le Loup et le renard », *Fables, op. cit.*, p. 654.

² « La persuasion est produite par la disposition des auditeurs, quand le discours les amène à éprouver une passion ; car l'on ne rend pas les jugements de la même façon selon que l'on ressent peine ou plaisir, amitié ou haine » ; Aristote, *Rhétorique*, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1932, Tome premier, Livre I, Chap. 2, p. 77 ; texte établi et traduit par Médéric Dufour.

³ La Rochefoucauld, *Réflexions ou sentences et Maximes morales, Réflexions diverses, op. cit.*, Maxime VIII, p. 9.

Bien que l'âme des bêtes et la capacité de ressentir des passions qui en découle permettent au poète d'émouvoir et de toucher le lecteur, la rhétorique des fables ne saurait se concevoir sans un rapport analogique entre les personnages animaux et les lecteurs humains. Ces derniers doivent se reconnaître à travers les actions et les caractères des premiers. Or, c'est le propre de la méthode *zoologique* d'établir « un parallèle entre l'homme et les différents types du genre animal ¹ ». Giambattista Della Porta, auteur d'un traité de physiognomonie du XVI^e siècle, associe les caractères des bêtes avec ceux des hommes, prolongeant une tradition datant de l'Antiquité grecque².

Car n'est-il pas vray que l'homme est hardy comme un lion, qu'il est craintif comme le lièvre, qu'on peut le comparer au cocq pour la libéralité, au chien pour l'avarice, qu'il est semblable au corbeau en rudesse & en austérité, en piété à la tourterelle, que sa malice le rend comparable à la lionne, qu'il est domestique comme la colombe, que ses finesses le font ressembler au renard, sa mansuetude à l'agneau, estant leger comme le cheureuil, humble comme le leopard, paresseux comme l'ours, affectionné comme l'éléphant, vil et lourd comme l'asne : obeissant comme le paon, babillard comme le moyneau, profitable comme l'abeille, vagabond comme le cheurotin, indomptable comme le taureau, rebours comme le mulet, muet comme le poisson, que la raison dont il est doué le fait comparer à l'Ange, estant chaud & addonné à la lubricité comme le pou, méchant comme le hibou, utile comme le cheval, dommageable comme le rat. Et pour tout dire il n'y a végétaux, ni autre substance, ni rien qui soit en la nature, qui n'ait quelque propriété ou vertu particulière conuenable avec l'homme?³

¹ Jacques André, « Introduction », à Anonyme Latin, *Traité de physiognomonie*, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1981, p. 14.

² Pour un historique de cette tradition, voir ces deux articles de Patrick Dandrey, « Un tardif blason du corps animal : résurgences de la physiognomonie comparée au XVII^e siècle », *loc. cit.*, p. 351 ; « La physiognomonie comparée à l'âge classique », *Revue de synthèse*, n° 109, janvier-mars 1984, p. 5-27 ; voir aussi Jacques André, « Introduction », à Anonyme Latin, *Traité de physiognomonie*, *op. cit.*

³ Giambattista della Porta, *De Humana physiognomonia*, Paris, Aux Amateurs de Livres, [1586], 1990, p. 14 ; cité par Dandrey dans *La fabrique des fables*, *op. cit.*, p. 178.

Sous la plume d'un moraliste, cette communauté de caractères entre les hommes et les bêtes sert à condamner les rapports parfois violents entre les hommes. Il s'agit, on l'aura deviné, de la *Réflexion du rapport des hommes avec les animaux* de La Rochefoucauld.

Il y a autant de diverses espèces d'hommes qu'il y a de diverses espèces d'animaux, et les hommes sont, à l'égard des autres hommes, ce que les différentes espèces d'animaux sont entre elles et à l'égard les unes des autres¹.

Ce mode de pensée se fonde sur la conception que les caractères des bêtes sont stables et permanents, « car le monde animal forme une collection d'ensembles bien distincts et unifiés, celui des *espèces*, dont les membres sont supposés ne présenter jamais d'exceptions ni de singularités de marques ni de mœurs ² », tandis que les hommes font preuve de tout un éventail de caractères, de sorte que « nous sommes l'abrégé des créatures irraisonnables ³ ». En puisant dans ce fond de correspondances entre caractères des bêtes et des hommes, le fabuliste « se réfère en effet à une tradition millénaire de signes et de qualités répartis entre les espèces zoologiques et mis en relation d'équivalence visuelle et morale avec ceux de la nature humaine ⁴ ».

Nous entendons aborder, comme l'ont fait ces auteurs, cet aspect de la physiognomonie qui propose la découverte des caractères humains « en considérant

¹ La Rochefoucauld, *Réflexions ou sentences et Maximes morales, Réflexions diverses, op. cit.*, Réflexion XI, p. 226.

² Dandrey, *La fabrique des fables, op. cit.*, p. 193. Selon Jacques André, « Tandis que le caractère de l'homme peut être modifié, [...] celui de l'animal est fixé une fois pour toutes comme un type unique et permanent » ; « Introduction », à *Traité de physiognomonie, op. cit.*, p. 14.

³ La Fontaine, «Préface», *Fables, op. cit.*, p. 9.

⁴ Dandrey, *La fabrique des fables, op. cit.*, p. 124.

les parties du corps < d'une personne > les plus petites comme les plus importantes », en rapportant « les particularités de tous les autres animaux aux types des caractères humains, selon l'animal avec lequel chacun a le plus d'analogie ¹ » : la physiognomonie zoologique². Selon les termes de Dandrey, la physiognomonie comparée « est l'analyse des ressemblances entre les traits physiques et les mœurs dominantes des espèces animales d'une part, le caractère et la physionomie des différents types humains d'autre part ³ ». Les tenants de l'application de ce savoir suivent le raisonnement selon lequel une bête ayant tel trait de caractère montrerait tel trait physique parce que ce trait de caractère imprime sa marque distinctive sur le corps de l'animal. L'on déduira qu'une personne ayant développé ce même trait physique aura aussi le trait de caractère qui s'y rattache. La physionomie n'est-elle pas justement le « miroir de l'âme » ? Par exemple, lorsqu'un homme montre des traces physiques semblables à celles d'un lion, par exemple un front large et haut, on dira qu'il en a la force et le courage. Dans un autre cas, l'on conclura, en voyant la prunelle menue du renard dans le regard de quelqu'un, qu'il en a la ruse. Aux yeux ternes de la chèvre, on associera la stupidité, et ainsi de suite pour les autres animaux et les autres traits de caractère⁴. La physiognomonie est à la fois ce savoir portant sur

¹ Anonyme Latin, *Traité de physiognomonie*, *op. cit.*, p. 139.

² Certains la nomment aussi physiognomonie animale, ou comparée.

³ Dandrey, *La fabrique des fables*, *op. cit.*, p. 177.

⁴ À ce sujet, on pourra se référer à Johann Kasper Lavater, *La physiognomonie, ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie, leurs rapports avec les divers animaux, leurs penchants, etc.*, Renens/Lausanne (Suisse), Delphica-L'âge d'homme, 1979 ; en plus des extraits tirés de Della Porta cités par Jurgis Baltrusaitis, dans *Aberrations, Essai sur la légende des formes*, Paris, Flammarion, 1983 ; ainsi qu'aux planches de Le Brun sur la physiognomonie.

les divers traits physiques appartenant à chacune des espèces animales mis en relation avec les traits de caractère qui s'y rattachent, mais aussi une méthode permettant le décryptage des éléments significatifs de la physionomie des hommes. Selon Dandrey, cette méthode va « consister à appliquer le répertoire des espèces animales comme grille de déchiffrement des mystères intimes de chaque homme à partir des signes spécifiques de son visage sinon de tout son corps ¹ ».

La physiognomonie zoologique forme l'un de ces principes justificateurs du genre de la fable. En ce qui concerne La Fontaine, il nous apprend dans sa Préface que ses fables « ne sont pas seulement morales », qu'elles

[...] donnent encore d'autres connaissances. Les propriétés des animaux et leurs divers caractères y sont exprimés ; par conséquent les nôtres aussi, puisque nous sommes l'abrégé de ce qu'il y a de bon et de mauvais dans les créatures irraisonnables. [...] Ainsi ces fables sont un tableau où chacun de nous se trouve dépeint².

« Passant des bêtes aux gens », le poète annonce de quelle manière la lecture des fables amène le lecteur à se questionner jusque « dans le soubassement imaginaire de la relation entre le règne animal et la société des hommes, dont le parallèle et la partielle confusion fondent l'allégorisme poétique et moral de l'apologue ³ ». En ce sens, la fable ne décrit jamais tout à fait la réalité animale ni la réalité humaine, mais oscille sans cesse dans cette relation de parallèle et d'interférence entre un concret animal et un figuré humain, fécondant ainsi la poétique de la syllepse.

La syllepse, figure de l'ambiguïté s'il en est, puisque désignant le jeu subtil de recouvrement partiel de deux sens, l'un propre et l'autre figuré, qui par superposition et

¹ Patrick Dandrey, *La fabrique des fables*, op. cit., p. 192.

² La Fontaine, « Préface », *Fables*, op. cit., p. 9.

³ Patrick Dandrey, *La fabrique des fables*, op. cit., p. 169.

transparence s'imposent ensemble à l'esprit - la syllepse prend, selon la figure qu'elle gère, métaphorique ou métonymique, deux formes qui conviennent fort bien pour désigner les deux formes de relation nouées dans la fable comme dans la physiognomonie à l'âge classique entre bêtes et gens : celle du parallèle et celle de l'interférence¹.

Cette transposition des registres concrets vers les registres abstraits, d'un récit animalier vers une morale adaptée à la société des hommes qui en découle, correspond parfaitement à la stratégie de déguisement d'hommes en bêtes. D'une part, le récit se transforme en morale pour clarifier les préceptes et tirer un enseignement des actions des personnages, traduisant la dynamique de l'*exemplum*. Cette première transposition du concret vers l'abstrait porte sur la narration. D'autre part, les bêtes qui nous apparaissent dans le récit nous semblent de véritables bêtes, mais les masques qu'elles portent tombent peu à peu, laissant transparaître leur caractère humain dans un mouvement où les personnages bestiaux prennent la figure d'une humanité. Autre glissement, allégorique cette fois, d'un concret animal à une réalité humaine abstraite, articulé à partir des conventions développées par la physiognomonie. Il y a donc dans l'apologue un lien très étroit entre le sens propre du récit et le sens figuré contenu dans la morale. C'est de là que la fable tire toute son exemplarité et son potentiel didactique. Dans cette perspective, les animaux offrent à la fable son sens bas, littéral, tandis que le sens figuré apparaît dans la morale, même lorsqu'elle est sous-entendue. La fable est donc le terrain d'une double transposition entre le royaume animal et la société humaine et entre le sens propre et le sens figuré, ce qui constitue la poétique de la syllepse.

¹ *Ibid.*, p. 215.

En somme, non seulement La Fontaine met-il en scène un renard qui a une âme et qui ressent des passions, mais il s'agit d'un renard fidèle à sa fonction symbolique de représenter la tromperie, qu'il concrétise par le vol du fromage. De plus, il enlève son masque de renard après avoir dérobé le fromage au corbeau, où il lance une morale sur la relation de dépendance qui unit le « flatteur » à « celui qui l'écoute », ou plutôt la relation d'intérêt entre un « prince » et son « courtisan ». C'est à ce moment qu'il revêt sa perruque d'homme de cour bien au courant des manières qui prévalent entre ceux qui possèdent et ceux qui veulent. Nous y retrouvons tout à la fois un parallèle entre les registres humains et animaux, mais aussi de l'interférence.

B) La « fabrique d'une fable au XVII^e siècle » : l'*elocutio*

Tentons maintenant d'interroger la question de l'*elocutio* du moment où elle implique un savoir rhétorique indissociable de l'enseignement oratoire mais qui dépasse largement le cadre scolaire pour s'intégrer au milieu artistique et mondain des salons. Le beau langage est alors renouvelé et revisité par le souci de plaire qui donne naissance à une éloquence de salon fondée sur les arts de la conversation s'ouvrant volontiers au libertinage érudit, et où se mêle un désir d'instruire et de séduire. Dans ce contexte, prime surtout l'utilisation de la forme brève, mais une forme brève dont le rôle oratoire traditionnel se trouve renversé. De trait, de saillie et de flèche qu'on lance pour attaquer son interlocuteur, ruiner son argumentation et les preuves qu'il soumet, la pointe devient trait doux et délectable qui charme et enchante l'esprit comme l'entendement. Bien qu'elle garde toute sa vigueur et qu'elle n'ignore pas, à l'occasion, une allusion malicieuse, la pointe reste une figure de beauté qui plaît à l'esprit. La Fontaine montre sa filiation à ce genre d'éloquence dans *Phébus et Borée*, qui se termine par cette sentence très significative : « Plus fait douceur que violence ¹ ». En regard de la question de l'*elocutio*, cette phrase montre comment la douceur de l'élégie champêtre surpasse dans le goût du poète la rudesse de l'épopée ou du trait polémique. Nous tenterons ici de mettre en lumière cette double appartenance d'un art de bien dire au XVII^e siècle à l'œuvre dans l'*elocutio* des fables de La Fontaine.

¹ La Fontaine, *Fables, op. cit.*, Fable III, Livre VI, p. 361.

La pointe est d'abord un style en vogue à Rome au premier siècle de notre ère, alors que poètes et orateurs savouraient les pointes ou *sententiae*, « trait bref et brillant, [...] dont participent à divers degrés un Ovide, un Sénèque, un Lucain, un Martial, un Tacite ¹ ». Si « partisans et adversaires du nouveau style s'accordent pour souligner l'envahissement de tout le domaine littéraire par la *sententia* [...] qui devient le *nucleus*, la cellule stylistique des œuvres modernes ² », « cette reconnaissance de fait de la place de la *sententia* dans le discours » n'a pas, à l'époque, « entraîné un effort de théorisation ³ ». Cet effort ne sera entrepris qu'au début du XVII^e siècle à la suite de la remise en vogue de la *breuitas* (style concis caractérisé par l'usage de la *sententia*) en Espagne, en Italie et en France. Chez tous les auteurs d'ouvrages consacrés à l'art de la pointe, parmi lesquels on retrouve Peregrini, Gracián et Tesauro⁴, se dégage un souci commun d'isoler et de mettre en valeur le « concept d'*argutia* (argutezza, agudeza), inséparable de l'*ingenium* (ingegno, ingenio, wit), père de tous les traits d'esprits (concetti, conceptos, conceits)⁵», en plus de constituer la théorie de cette production oratoire, d'en « construire un système cohérent ⁶ ».

¹ Pierre Laurens, « *Ars Ingenii*: la théorie de la pointe au XVII^e siècle », *La Licorne*, n° 5, p. 185-186.

² *Ibid.*, p. 186.

³ *Ibid.*, p. 187.

⁴ Voir, pour une liste plus exhaustive et des références sur les textes, Pierre Laurens, « *Ars Ingenii*: la théorie de la pointe au XVII^e siècle », *loc. cit.*, p. 193.

⁵ *Ibid.*, p. 193.

⁶ *Ibid.*, p. 194.

L'effort le plus remarquable sera le traité de Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*¹. Sa théorie du conceptisme se fonde sur la distinction entre le jugement (*judicium*) et l'esprit (*ingenium*). Dans ce système, la pointe (ou l'acuité) est la réalisation ou la mise en œuvre de l'esprit (ou génie, *ingenio*) et ce génie est véritablement la « cause efficiente » de l'acuité. Ainsi, « seule l'analyse de l'acuité, du concept, forme verbale de cette matière qu'est l'esprit, peut nous informer des mécanismes qui le gouvernent ² ». Ici, pour connaître l'esprit, ou l'*ingenio*, il faut en étudier les réalisations matérielles et sensibles, c'est-à-dire les figures du discours. « Principe royal » de cette élocution, le *concepto* est « un acte de l'entendement qui exprime la correspondance qui se trouve entre les objets ³ » ou les termes. La correspondance entre des termes opposés⁴ sera d'autant appréciée qu'elle pourra provoquer la surprise et l'étonnement du lecteur, deux préoccupations au centre de la vie des salons.

Plusieurs traits de la sorte se retrouvent chez La Fontaine, comme dans la morale de la fable *Le statuaire et la statue de Jupiter*, où il lance : « L'homme est de glace aux vérités ; / Il est de feu pour les mensonges ⁵ ». Ces contraires forment les extrêmes d'un *concepto*, lequel les lie entre eux dans une formule brève et frappante

¹ Baltasar Gracián, *Art et figures de l'esprit*, [*Agudeza y arte de ingenio*, 1648], Paris, Seuil, 1983 ; traduction de l'espagnol, introduction et notes de Benito Pelegrin.

² Benito Pelegrin, « Introduction », à Gracián, *Art et figures de l'esprit*, *op. cit.*, p. 15.

³ Gracián, *Art et figures de l'esprit*, *op. cit.*, Disc. II, p. 97.

⁴ « Plus grande est la *répugnance* entre les termes et plus ingénieuse sera l'improportion » ; Gracián, *Art et figures de l'esprit*, *op. cit.*, Disc. V, p. 112.

⁵ La Fontaine, « Le Statuaire et la statue de Jupiter », *Fables*, *op. cit.*, p. 536.

où s'unissent la « pensée » et le « tour de la pensée ¹ ». Cette morale de La Fontaine s'accorde avec les idées oratoires de Gracián selon lesquelles « pas une phrase qui n'entre dans l'entendement du lecteur sans être passée sous l'arc de triomphe du sourcil admirateur ! ² » Cependant l'acuité ne sert pas uniquement à surprendre et à épater : « encore faut-il que l'expression de cette correspondance soit belle, harmonieuse et satisfaisante pour l'entendement ³ ». Dans le *Corbeau et le renard*, l'art de la pointe entre dans la conversation au moment où le renard loue la belle apparence du corbeau : « Vous êtes le Phénix des hôtes de ces bois ⁴ ». En plus de rapprocher deux termes opposés, le corbeau avec le Phénix, cette pointe témoigne de la passion de La Fontaine et de ses contemporains pour la mythologie antique et les *Métamorphoses* d'Ovide. Par cet exemple tiré de la flatterie du renard, nous remarquons comment le conceptisme est fécondé par l'art de la conversation, la société de cour et le souci de plaire qui s'en dégage. D'après des critères du beau et du délectable, Gracián décrit l'acuité en ces termes : « ce qu'est la beauté pour les yeux, l'harmonie pour les oreilles, le concept l'est pour l'entendement ⁵ ».

¹ Voir la définition que donne Bailly de Messein de la *sententia* rapportée par Marc André Bernier dans « La conquête de l'éloquence au Québec. *La Rhetorica in Seminario Quebecensi* (1774), de Charles-François Bailly de Messein », *Voix et images*, vol. XXII, n° 3, printemps 1997, p. 596.

² Emanuele Tesauo, *Panegiri sacri* ; cité par Michèle Gendreau-Massaloux et Pierre Laurens, « Introduction », à Baltasar Gracián, *La pointe ou l'art du génie*, Paris, L'âge d'homme, coll. « Idea », 1983, p. 19 ; traduction intégrale, introduction et notes par Michèle Gendreau-Massaloux et Pierre Laurens, préface par Marc Fumaroli.

³ Pelegrin, « Glossaire », dans Gracián, *Art et figures de l'esprit*, op. cit., p. 358.

⁴ La Fontaine, « Le Corbeau et le renard », *Fables*, op. cit., Livre I, Fable II, p. 31.

⁵ Gracián, *Art et figures de l'esprit*, op. cit., Disc. II, p. 95.

Mais la beauté et l'harmonie chez Gracián se payent souvent aux dépens du sens et du jugement. Comme l'observe Marc Fumaroli, « le goût, le bon goût de la cour de France [...] manque désespérément ici ¹ ». Introduceur du conceptisme espagnol en France, Dominique Bouhours tentera de « demesler un peu les bonnes & les mauvaises qualitez de ces jugemens ou de ces pensées sans prétendre néanmoins prescrire des regles, ni donner des loix qui gesnent personne ² ». Au fil d'une conversation entre Eudoxe et Philanthe, il tempère les observations de Gracián sur l'acuité, en fait l'examen, voire la critique. Il rejette la pensée qui « n'a par malheur qu'une belle apparence [...] & quand on vient à l'aprofondir, on n'y trouve pas de bon sens ³ ». Il ne s'agit plus seulement d'associer des termes opposés pour concevoir des pensées brillantes : il faut aussi avoir du jugement pour orienter son génie, car «on ne peut parler ni écrire correctement, à moins qu'on ne pense juste ⁴ ». Bouhours prône la pensée juste, mais ne délaisse pas pour autant le fabuleux ou le fictif, « sur tout quant la fiction est vray-semblable, & qu'elle cache quelque vérité ⁵ ». La justesse de la pensée n'enlève rien au vif et au brillant du *concepto*, lui conférant « ce je ne sçay quoy d'ingénieux ⁶ ». Inscrite dans la mouvance de ces deux théoriciens du concept et de la pointe, de l'éloquence « ingénieuse » et des arts de la conversation,

¹ Marc Fumaroli, « Préface », à Gracián, *La pointe ou l'art du génie*, *op. cit.*, p. 15.

² Dominique Bouhours, « Avertissement » à *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit. Dialogues. Nouvelle édition*, Paris, Florentin Delaulne, 1705, p. B ; Paris, Aux Amateurs de Livres, 1988 ; introduction et notes de Suzanne Guellouz.

³ Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, *op. cit.*, p. 5.

⁴ *Ibid.*, p. 3.

⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁶ Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, *op. cit.*, p. 22.

l'œuvre de La Fontaine saura puiser à ces auteurs le génie de son *elocutio*, saura en faire « la matière sur laquelle il jette l'émail de son artifice ¹ ».

Une mise en parallèle entre l'*elocutio* des fables de La Fontaine et le conceptisme théorisé par Gracián et Bouhours nous permettra de comprendre les mécanismes qui sous-tendent une pratique d'écriture, la rhétorique de la pointe, pratique au cœur des fables de La Fontaine. Cette pratique élevée à un art du trait ingénieux se révèle dès la première fable du Livre I : *La cigale et la fourmi*, où se trouve insérée une répartie de la fourmi sous la forme d'une rétorsion² brève et concise, qui termine de manière abrupte les plaintes de la quémandeuse : « Vous chantiez ? j'en suis fort aise. / Eh bien ! dansez maintenant ³ ». Cette rétorsion frappe d'autant plus qu'elle prend sa force dans la parité⁴ (ou proportion) alliant les termes chanter et danser, deux termes participant de cette action générale d'une humanité en liesse, radicalement opposée à l'attitude de la fourmi, travailleuse acharnée. Cette répartie vive s'enrobe d'une certaine malice, d'un refus d'aider son prochain. Gracián favorise ce type de pointes dans la conversation, servie lors d'« une belle riposte qu'on lui ressert avec une malicieuse allusion ⁵ ». Dans la bouche de la fourmi, cette allusion prend la forme d'une raillerie envers ceux qui ne travaillent pas pour gagner

¹ Gracián, « Des exagérations conceptueuses », *Art et figures de l'esprit*, *op. cit.*, Disc. XX, p. 171.

² Gracián, « Des prompts rétorsions », *Art et figures de l'esprit*, *op. cit.*, Disc. XVIII, p. 164.

³ La Fontaine, « La Cigale et la fourmi », *Fables*, *op. cit.*, Livre I, Fable 1, p. 29

⁴ Voir Gracián, « De la première sorte de figures, par correspondance et proportion », *Art et figures de l'esprit*, *op. cit.*, Disc. IV, p. 103.

⁵ *Ibid.*, Disc. XVIII, p. 165.

leur pain, d'une froide indifférence envers celle qui a choisi la voie de l'*otium* plutôt que la voie consciencieuse du travail quotidien.

On ne s'étonnera pas si le recours à la forme brève se retrouve surtout dans la morale, endroit par excellence où doit se déployer une argumentation qui saura convaincre le lecteur de la leçon morale à tirer de l'exemple. C'est cet aspect plus pragmatique que Bernard Lamy met en évidence dans l'*Art de parler*¹, où il traite du langage dans sa fonction persuasive :

on n'emploie l'Art que pour aller à ses fins : nous ne parlons que pour faire entrer dans nos sentimens ceux qui nous écoutent ; c'est pourquoi quand on dit l'*Art de Parler*, on fait connoître que la fin de cet Art est de Persuader, puisque c'est l'intention qu'ont tous ceux qui s'appliquent à bien parler².

Bien qu'une telle conception du langage ne s'applique pas à tous les textes de La Fontaine, nous nous y référons ici pour mettre en lumière l'importance de l'argumentation dans les fables, dans la mécanique même de l'*exemplum* oratoire. Dans un tel contexte, la rhétorique de la pointe saura enrichir la persuasion à l'œuvre dans la morale grâce à un beau langage qui délecte le lecteur et le touche à la fois. L'enseignement moral prend la forme d'un trait enjoué, de manière à éviter la sécheresse d'une leçon scolaire et à y introduire un peu de joie de vivre convenant au décor enchanteur des fables. Au lieu de livrer la morale de la fable de manière descriptive et explicite, La Fontaine condense toute la leçon dans une pensée vive, une sorte de maxime qui s'énonce en quelques vers. La morale se dévoile dans une

¹ C'est le titre de son ouvrage : Bernard Lamy, *La rhétorique, ou l'art de parler*, op. cit.

² Bernard Lamy, « Préface », *La rhétorique, ou l'art de parler*, op. cit., [s. p.].

sentence gnomique, un proverbe facile à comprendre et à retenir. Ainsi, comme la chute d'un sonnet ou la finale d'une nouvelle, la morale de La Fontaine clôt la fable avec un tour qui frappe par son brillant et son éclat.

Les traits d'esprit parsèment l'ouvrage du fabuliste, témoin vivant des conversations vives et « piquantes » des salons mondains de l'époque. Il s'agit d'une pratique si courante qu'il serait vain d'en tirer des exemples puisque toutes les fables illustrent cet aspect chez La Fontaine. Mais, le plus souvent, on remarque cette force de la sentence brillante intégrée à la conversation des animaux, comme dans le *Corbeau et le renard* : « Mon bon Monsieur, / Apprenez que tout flatteur / Vit aux dépens de celui qui l'écoute ¹ ». Il s'agit là d'une pratique récurrente observable dans *La Cigale et la fourmi*, comme nous l'avons déjà souligné, mais aussi dans *Le Rat de ville et le rat des champs*, où le rustique lance : « fi du plaisir que la crainte peut corrompre ² ». Dans sa fable, il insère sa morale ou sa leçon dans le dialogue et prête au renard les paroles sages qui serviront la morale. Le dialogue, cet « entretien libre, familier, naturel, semé partout des jeux de la gaieté, et de la civilité des honnêtes gens ³ », où se mêlent érudition et galanterie ⁴, permet au fabuliste d'insérer une

¹ La Fontaine, « Le Corbeau et le renard », *Fables, op. cit.*, Livre I, Fable II, p. 31.

² La Fontaine, « Le Rat de ville et le rat des champs », *Fables, op. cit.*, Livre I, Fable, IX, p. 49. Citons aussi *Les Deux mulets* (Livre I, Fable IV, p. 35) et *Le Cheval et le loup* (Livre V, Fable VIII, p. 283) pour ne donner que quelques exemples.

³ Pellisson, cité par Fumaroli, « Introduction », à La Fontaine, *Fables, op. cit.*, p. XXXIII.

⁴ Voir Fontenelle, *Les entretiens du nouveau monde*, dans *Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Fayard, coll. « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 1991, p. 7 ; texte revu par Alain Niderst.

morale qui aurait pu, autrement, gêner la « gaieté » du récit. La rhétorique de la pointe n'est donc pas étrangère aux préoccupations de La Fontaine, toujours soucieux de renouveler le genre de l'apologue « par quelques traits qui en relevassent le goût¹».

Il réussit à en relever le goût grâce à ce concept de *gaieté*, qu'il qualifie lui-même comme « un certain charme, un air agréable qu'on peut donner à toutes sortes de sujets, même les plus sérieux ² ». Cette gaieté du ton se répand dans tous les types d'écrits mondains au XVII^e siècle, des *Provinciales* de Pascal aux *Contes* de La Fontaine, du *Discours de la méthode* de Descartes aux *Correspondances* de Voiture ou de Madame de Sévigné. Caractéristique principale du langage des salons, la gaieté pare ces textes d'une légèreté savante et de négligence mesurée³, dont les sources se retrouvent chez Marot. Cette gaieté frôle la familiarité lorsqu'elle est intégrée à la conversation entre les animaux des fables, comme en témoigne l'apostrophe du renard vers le corbeau : « Et bonjour, Monsieur du Corbeau. / Que vous êtes joli ! que vous me semblez beau ! ⁴ » La gaieté imprime sa marque dans le texte de La Fontaine, reconnaissable par cet air de légèreté amicale qui rappelle les promenades en campagne du dimanche après-midi. Il s'agit donc d'un style mondain, très prisé pendant tout le XVII^e siècle par la bonne société de salon, les honnêtes hommes et les intellectuels. À l'image de son siècle, La Fontaine traite des sujets les plus graves ou

¹ La Fontaine, « Préface », *Fables*, *op. cit.*, p. 7.

² *Ibid.*, p. 7.

³ En rhétorique, on nommait ce ton le *genus humile*, ou *neglegentia diligens*.

⁴ La Fontaine, « Le Corbeau et le renard », *Fables*, *op. cit.*, Livre I, Fable II, p. 31.

sérieux sur le même ton qu'il décrirait les aventures amoureuses d'une bergère. C'est le cas pour ce trait tiré de *L'ivrogne et sa femme*, où cette dernière avait imaginé un subterfuge pour guérir la mauvaise habitude de son mari : à son réveil, il se croit en enfer et voit sa femme déguisée qui lui offre à manger et il « repart sans songer : / Tu ne leur portes point à boire ? ¹ » Pointe amusante basée sur cette proportion entre manger et boire, et sur l'ambiguïté du mot boire. Triste réalité sur les vices et les défauts des hommes, que La Fontaine a su raconter avec une pointe de négligence humoristique afin de plaire plutôt que d'ennuyer.

Ce que la gaieté fait pour les sujets sérieux, elle le peut faire aussi pour les sujets scabreux ou libertins, comme en témoignent les contes de La Fontaine. À ce sujet, Roger Duchêne parle en ces termes de Bussy-Rabutin, qu'il compare à notre fabuliste du point de vue du style : « unir à la polissonnerie des sujets une parfaite honnêteté du vocabulaire. Il appartient à la même veine, gauloise de fond et mondaine de forme ² ». La Fontaine baigne toujours dans cette gaieté qui lui permet de traiter des sujets sérieux sur un ton agréable, même lorsque les circonstances appellent un ton plus solennel. C'est le cas d'une lettre datée du 22 août 1661 adressée à son ami Maucroix relatant les événements qui se sont déroulés lors d'une fête donnée à Vaux par Fouquet et où le roi était présent avec sa suite. Après avoir passé en revue les

¹ La Fontaine, « L'Ivrogne et sa femme », *Fables, op. cit.*, Livre III, Fable VII, p. 165.

² Jacqueline et Roger Duchêne, « Préface » à Bussy-Rabutin, *Histoire amoureuse des Gaules*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 21 ; édition présentée établie et annotée par Roger Duchêne avec la collaboration de Jacqueline Duchêne.

grandeurs du dîner, des convives et de l'aménagement des salons et des jardins, il termine sa lettre par une anecdote cocasse de la soirée, alors que les feux d'artifices apeurent les chevaux attelés au carrosse de la reine, qui tombent dans le fossé.

Ces chevaux, qui jadis un carrosse tirèrent,
Et tirent maintenant la barque de Caron,
Dans les fossés de Vaux tombèrent,
Et puis de là dans l'Achéron¹.

Le poète semble incapable de garder son sérieux très longtemps, il revient toujours dans la badinerie, habitude qu'il a développée en fréquentant le cercle de l'Intendant Foucquet, où la pointe est à la base d'un art de bien dire.

Ainsi, la réécriture d'une fable ésopique au XVII^e siècle est fécondée par l'appropriation originale de la matière antique, participant à l'évolution d'un genre et au renouvellement de cette même matière. Comme nous avons pu le constater par l'étude de la fable du *Corbeau et le renard* de Jean de La Fontaine, l'époque imprime sa marque bien particulière sur l'*inventio* et l'*elocutio*, deux aspects rhétoriques qui se trouvent dans tout type de textes. Les marques propres au XVII^e siècle qui ponctuent le recueil de fables sont celles observées dans les débats philosophiques sur l'âme des animaux entre Descartes et Gassendi, débat assimilé et repris par les milieux mondains des salons auxquels La Fontaine s'associe, quelques décennies plus tard. Les milieux mondains s'approprient de plus les savoirs sur la physiognomonie animale, présents dans les fables dans la mesure où l'on retire un avantage de cette

¹ La Fontaine, « Lettre à M. de Maucroix, Relation d'une fête donnée à Vaux », *Œuvres diverses*, op. cit., p. 527.

connaissance pour fortifier la compréhension de la morale qui fonde son enseignement sur la similitude entre les bêtes et les hommes. Ces savoirs en vogue au siècle de La Fontaine participent de l'invention d'une fable, jusqu'au mode d'existence du courtisan qui vit de louanges et de flatteries et à sa manière bien particulière de s'exprimer, ce beau langage vif et brillant enseigné dans les collèges jésuites dont la pratique a été théorisée par Gracián et Bouhours, entre autres. Jean de La Fontaine a su, par son talent de conteur et sa manière d'écrire qui lui est propre, mais qui témoigne des préoccupations philosophiques, sociales et rhétoriques en vogue à son époque. Comme le faisait remarquer Patrick Dandrey, « on ne saurait comprendre la révolution opérée par La Fontaine « mettant en vers » des fables ésopiques sans la replacer immédiatement dans le cadre plus large de l'esthétique du conte : c'est là que le fabuliste apprend conjointement l'art de mener vivement un propos à son terme, soucieux de brièveté, et celui de l'ornementation aimable qui le fait musarder au gré des traits plaisants qu'il rencontre, soucieux de gaieté ¹ ». L'enseignement moral perd de son importance devant la littérarité de l'apologue, alors que l'œuvre du *docere* est prise en charge par le *delectare*.

¹ Dandrey, *La Fabrique des fables*, *op. cit.*, p. 37.

Conclusion

Nous constatons dans quelle mesure le souci du *delectare*, de plaire à un auditoire, participe de la reprise de la même matière ancienne à deux époques distinctes. Au XIII^e comme au XVII^e siècle, l'imitation des fables ésopiques passe par une poétisation de l'apologue, où le genre quitte peu à peu la sphère de la parabole ou du conte moral pour se rapprocher du fabliau ou de la nouvelle. Nous remarquons, chez nos deux auteurs, la fonction habituelle du *docere* prise en charge par le plaisir de raconter et d'entendre une histoire fictive impliquant des animaux parlants et des créatures fantastiques. On apprend non seulement en s'amusant, puisque la didactique de l'apologue passe par le déguisement d'une vérité en fable qui divertit le lecteur et facilite l'assimilation de l'enseignement, mais on s'amuse encore sans nécessairement apprendre, puisque la morale est parfois oubliée ou tissée à même le récit, délaissant ainsi la leçon explicite *extra fabula*.

C'est le cas de la fable de Marie de France *Le Cerf qui buvait à une source*¹, où le cerf qui se louait d'avoir les plus beaux bois de la forêt se prend dans un buisson lorsqu'il se sauvait des chiens et du chasseur. Il lance : « Veirs est, [...] que vileins dit / par essamplë e par respit : / li plusur veulent ceo loër / qu'il devreient suvent blamer, / e blamer ceo que il devreient / forment loër s'il saveient ² ». « L'originalité du texte de Marie de France est d'avoir inséré dans ce style direct la moralité ³ ». Ce

¹ Marie de France, « Le Cerf qui buvait à une source », *Fables, op. cit.*, Fable 24, p. 132.

² « C'est vrai, [...] ce que l'homme affirme / dans ses exemples et ses proverbes : / la plupart veulent louer / ce qu'ils devraient souvent blâmer, / et blâmer ce qu'ils devraient / couvrir d'éloges, s'ils étaient clairvoyants » ; Marie de France, *ibid.*, p. 133-135.

³ Brucker, dans « Le Cerf qui buvait à une source », *Fables, op. cit.*, Fable 24, p. 135 ; Note 7.

qui ne se retrouve qu'une seule fois chez Marie de France devient très fréquent dans le recueil de La Fontaine. Il explique cet abandon de la morale en certaines occasions et cette distanciation par rapport aux Anciens dans sa Préface :

s'il m'est arrivé de le faire, ce n'a été que dans les endroits où elle n'a pu entrer avec grâce, et où il est aisé au lecteur de la suppléer. [...] Je n'ai donc pas cru que ce fût un crime de passer par-dessus les anciennes coutumes lorsque je ne pouvais les mettre en usage sans leur faire tort¹.

Les fables de nos deux auteurs assimilent des notions rhétoriques, philosophiques, mais le but n'est pas tant de se conformer à un genre moral que d'inventer un genre littéraire véhiculant une morale, au même titre que certains contes, nouvelles ou romans. Les textes qui en découlent procèdent des goûts et des préoccupations en vogue à chaque époque et, en retour, ces goûts et préoccupations impriment leur marque bien particulière sur les textes.

Au premier regard, la réécriture d'une fable est fécondée par certains aspects de la production littéraire d'une époque, où l'on constate que les auteurs empruntent les critères d'une bonne littérature propres au milieu dans lequel ils vivent. Ainsi, les fables de Marie de France prennent l'allure de petits fabliaux peuplés d'animaux où la brièveté et la sécheresse de Phèdre sont remplacées par une amplification narrative des détails du récit. Elle se soumet aux modes de son époque et de son milieu, la société anglo-normande courtoise. Ses fables sont, en apparence et dans la forme en général, davantage semblables aux romans de Chrétien de Troyes ou à ses propres

¹ La Fontaine, « Préface », *Fables*, *op. cit.*, p. 9.

Lais, qu'elles ne le sont des versions écrites par Phèdre au I^{er} siècle. L'apologue animalier témoigne d'une évolution des goûts au temps de La Fontaine. Ce dernier, à l'image de ses contemporains, suit les Anciens à la lettre, ce qui entraîne la réhabilitation de la brièveté dans la fable. Brièveté du récit, mais non sécheresse du style, grâce aux idées oratoires de Gracián, où « l'art du génie est de faire briller d'un éclat neuf et inattendu ce qui est déjà là, déjà connu ¹ ». Comme le dit le poète, « 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 ² ». Il s'ensuit le renouvellement du genre dans un style propre aux salons mondains que fréquente La Fontaine, ce ton badin et négligé à la Marot ou à la Voiture qui fait son charme et rajoute au délectable de la lecture. Ainsi, les fables de La Fontaine se rapprochent de la poésie de circonstance en vogue dans les milieux mondains, des épîtres versifiés destinés à un cercle d'amis, voire même des contes et nouvelles quelque peu licencieux.

L'étude de Marie de France et de Jean de La Fontaine permet de deviner l'ébauche d'une certaine tendance diachronique entre le Moyen Âge et le XVII^e siècle, mais ces deux auteurs ne représentent pas tous les aspects de la poétique du genre à leur époque. Pour en arriver à de telles conclusions, la démarche aurait nécessité un corpus beaucoup plus élargi, tenant compte non seulement de la littérature française, mais de la production latine entre la fin de l'Antiquité et le XVII^e

¹ Fumaroli, « Préface » à Gracián, *La pointe ou l'art du génie*, *op. cit.*, p. 14.

² La Fontaine, « Préface », *Fables*, *op. cit.*, p. 7.

siècle. Il est tout de même intéressant de relever les traits les plus pertinents, à notre sens, de cette tendance qui marque l'évolution du genre de la fable entre Phèdre, Marie de France et Jean de La Fontaine. Nous nous efforcerons de mettre en parallèle les différents aspects rhétoriques que nous avons étudiés dans la fable du *Corbeau et le renard*, de manière à comparer quelle est l'*inventio* d'une fable au Moyen Âge par rapport à ce qu'elle est au XVII^e siècle. Nous procéderons à la même analyse comparative pour l'*elocutio* des deux auteurs.

La fable de nos deux auteurs témoigne des intérêts sociaux et politiques dominants de leur époque. Pour Marie de France, la vie de cour est affaire de loyauté et de stabilité entre le roi et ses vassaux. La valeur d'une personne se mesure à ses prouesses dans les combats, les tournois et les aventures, ce qui procure les honneurs de son roi et les faveurs des dames. La gloire ne s'acquière jamais par la tricherie, le vice ou le mensonge. C'est le cas du corbeau orgueilleux, qui « de grant pris <est> desirus ¹ » par les fausses louanges d'un trompeur notoire comme le renard. Non seulement n'y trouvera-t-il pas sa gloire, mais « le lur despendent folement / pur faus losenge de la gent ² ». Il s'agit là « d'idées personnelles de type social » qui témoignent des relations interpersonnelles dans la société féodale imprimées dans le texte et marquent, encore une fois, « l'originalité de la fable ³ ». De plus, l'absence de

¹ « qui recherche une grande gloire » ; Marie de France, « Le Corbeau et le renard », *Fables, op. cit.*, Fable 13, p. 96.

² « ils dépensent stupidement leur bien / à cause des louanges hypocrites des gens » ; Marie de France, *ibid.*, p. 96.

³ Brucker, dans Marie de France, « Le Corbeau et le renard », *ibid.*, p. 97 ; Note 10.

référence à la hauteur du corbeau pourrait renvoyer à l'égalité des vassaux en face de leur roi. Ce n'est pas le cas de La Fontaine, où la relation entre le corbeau tenant « en son bec un fromage ¹ » et le renard « par l'odeur alléché ² » se déroule sur une scène à deux paliers, l'un haut et l'autre bas. Le renard devient, au XVII^e siècle, un courtisan qui vit de sa flatterie, par nécessité et pour son propre gain. Ici, l'animal joue le rôle du courtisan dont il adopte la langue, l'attitude et même la posture, comme le suggère l'iconographie. Son dessein est clair et réfléchi, il fait preuve de jugement et d'esprit, ce qui lui aurait été impossible dans le cas où l'on aurait accepté la théorie de l'animal-machine. On peut dès lors affirmer que les auteurs de notre étude pensent leurs personnages en fonction des rôles qu'ils remplissent sur la scène du monde.

Outre le rôle social qu'ils occupent et représentent, les personnages de Marie de France et de La Fontaine montrent quelques similitudes. D'abord, tous les animaux font corps avec cette même somme de connaissances compilée dans les traités de physiognomonie de l'Antiquité, tradition qui s'est poursuivie du Moyen Âge jusqu'au XVII^e siècle sans trop de modifications. Le renard est toujours trompeur et le corbeau cherche les gloires de ce monde. Il ne faut pas se surprendre d'une telle fidélité puisque la tradition des fables ésoques puise à même ce savoir et le prolonge dans des récits animaliers, de sorte qu'il aurait été impossible d'imiter la fable du *Corbeau et le renard* sans la présence d'un renard trompeur et d'un corbeau

¹ La Fontaine, « Le Corbeau et le renard », *Fables, op. cit.*, Livre I, Fable II, p. 31.

² *Ibid.*, p. 31.

orgueilleux. En s'appropriant une fable ésopique, les auteurs prolongent les savoirs physiognomoniques, à moins que l'imitation n'aille à l'encontre du récit de base et de tels écarts sont inconnus chez nos auteurs. Il en va de même pour les passions chez les animaux. La tradition ésopique représente toujours un renard désirant un fromage et un corbeau joyeux de se voir louer, honteux de se voir jouer. Indépendamment d'un contexte philosophique qui rejette ou accepte la raison ou les passions chez les bêtes, la fable du *Corbeau et le renard* met en scène des personnages en proie à des passions. La fidélité à la tradition détermine ici la réécriture, plutôt que le contexte propre à l'époque. À l'étude de l'*inventio* dans les fables de Marie de France et de Jean de La Fontaine, nous constatons que le processus d'*imitatio* d'une fable antique procède d'une reprise fidèle du noyau ésopique de base, mais auquel se greffent les marques d'une appartenance à un milieu bien déterminé, la société féodale courtoise dans le cas de Marie de France et la société mondaine des salons pour Jean de La Fontaine.

Nous avons déjà évoqué les principaux caractères de l'*elocutio* propre à la matière ésopique. La fable, dans l'Antiquité, demeure davantage un genre moral que poétique, et pour cette raison ne suscite pas l'effort d'une mise en forme verbale et un rendu éloquent ou gracieux. La prise en charge de cette matière ésopique par le *delectare* oblige l'*elocutio* à prendre un tour nouveau, dans la mesure où un rendu bref, sec et dépourvu du fard de la versification ne permet pas l'intégration de la fable à une pratique textuelle déjà bien instituée. Un tel renouveau stylistique de l'apologue

s'observe chez nos deux auteurs, alors que le langage avec lequel ils parent leurs fables est le même que celui qui est employé dans d'autres genres à la mode de leur temps. Ainsi, Marie de France orne la matière ésoopique d'un parler médiéval soutenu et soigné, identique à celui de ses lais, identique à celui des romans de Chrétien de Troyes. Chez elle, le *delectare* se concrétise par l'amplification du récit antique de base afin de développer l'anecdote animalière pour en faire une véritable aventure au sens où l'entend Auerbach¹. Quant à La Fontaine, ses fables se livrent vêtues de l'élocution en vogue dans les salons, caractérisée par la galanterie, la badinerie savante et la gaieté, ce même ton qui se retrouve dans ses contes ou dans les œuvres de Voiture. Non seulement le milieu social imprime-t-il sa marque sur l'*elocutio* des fables, mais il s'avère que le milieu intellectuel et scolaire influence aussi cet aspect, comme en témoigne la pratique de la pointe chez La Fontaine.

On l'a vu, les animaux des deux fabulistes ressentent des passions, signe qu'ils partagent avec les humains l'âme et la faculté de réfléchir qui en découle. Alors que cette caractéristique n'a aucune incidence sur l'*elocutio* de Marie de France, puisque les notions d'esprit et de pointe lui semblent étrangères, il n'en va pas de même pour La Fontaine, où l'esprit est indissociable de l'acuité, où la pointe est le signe concret et verbal de l'*ingenium*. Chez le renard, l'esprit permet de mener à bien

¹ Voir Auerbach, *Mimésis*, *op. cit.*, chap. VI ; pour un exemple dans les fables d'amplification d'une anecdote en une aventure complète, voir Marie de France, « La Souris et la grenouille », *Fables*, *op. cit.*, Fable 3, p. 56.

son entreprise et de ravir le fromage en lançant la pointe : « Sans mentir, si votre ramage / Se rapporte à votre plumage / Vous êtes le Phénix des hôtes de ces bois ¹ ». Ce trait d'esprit participe de la théorie gracianesque de la *breuitas* en illustrant à merveille la pratique du *concepto* par ce rapprochement de termes éloignés, corbeau et Phénix. Il use de son jugement pour faire preuve de sagesse lors de la morale : « Mon bon Monsieur, / Apprenez que tout flatteur / Vit aux dépens de celui qui l'écoute ² ». Cette fois-ci, le fabuliste témoigne du même souci que celui qui animait Dominique Bouhours, quoique ce dernier, dans la *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, considérait qu'il fallait allier un « je ne sçay quoy d'ingénieux » à une « pensée juste ³ ».

Nous pouvons donc considérer l'*elocutio* des fables au XII^e siècle et au XVII^e siècle comme procédant d'une assimilation de la matière ésopique en faveur d'un style et d'un ton déjà en vogue à l'époque et que l'auteur a déjà développé dans des œuvres précédentes. Marie de France a écrit des fables sur le même ton que celui avec lequel elle avait écrit des lais, La Fontaine a écrit des fables sur le même ton que celui avec lequel il avait écrit des contes. Ces deux auteurs sont d'abord conteurs avant d'être fabulistes. Pour Marie de France, la poétique du conteur se traduit par l'amplification d'une anecdote de base et par l'agencement des parties du récit pour

¹ *Ibid.*, p. 31.

² *Ibid.*, p. 31.

³ Dominique Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, op. cit., p. 22.

en faire un tout cohérent. À la différence de Marie de France, La Fontaine expurge son récit de tout détail non essentiel pour garder la brièveté de Phèdre et agencer les éléments restants afin de préparer la chute brillante du récit, qui se termine d'ordinaire par une pointe d'esprit. C'est justement cette poéticité du conteur chez ces deux fabulistes qui permet le glissement d'un genre moral vers le littéraire et, du coup, vient expliquer la présence si marquante du souci de plaire, de sorte que cet aspect central chez eux ne se retrouverait pas nécessairement chez des auteurs n'ayant pas ce souci du récit.

Selon les critères sur lesquels a porté notre étude, nous avons pu constater que les savoirs philosophiques, le climat social et le statut de la rhétorique occupaient une place prépondérante dans la pratique de la réécriture. Il nous a été possible de découvrir comment l'*imitatio* ne dépend pas seulement du talent de l'auteur et de ses visées, mais bien d'un système socio-épistémologique complexe. De plus, les différences entre les versions consultées suggèrent que l'*imitation* procède d'une réappropriation inventive de la matière antique et féconde ainsi une pratique contemporaine d'écriture. L'*imitatio* s'articule donc autour de trois concepts fondamentaux qui le constituent : la fidélité au texte imité, l'inscription des savoirs et des manières de dire propres à son époque, en plus du génie propre à chaque auteur. D'une part, la comparaison entre un texte imité et la nouvelle version permet de départager au premier coup d'œil la part de plagiat, de reprise à sa manière et d'invention dans le processus de réécriture. D'autre part, il serait intéressant de porter

un regard critique sur l'inscription dans le texte du milieu social et scientifique, philosophique ou rhétorique, à savoir comment ces éléments du contexte impriment directement leurs marques sur l'*inventio* et l'*elocutio* des fables. Enfin, et cet aspect demeure le plus difficile à mettre en lumière aujourd'hui à cause de l'absence de témoignages, bien que le contexte imprime sa marque dans le texte, il ne faut pas négliger l'apport personnel de l'auteur, dont le génie propre déterminera la qualité et l'originalité de la réécriture. L'imitation au sens français est peut-être une pratique malhonnête, mais l'*imitatio* en tant qu'exercice rhétorique fondé sur la reprise originale d'un texte ancien peut s'avérer un ressort essentiel de la création littéraire, indépendamment de l'époque, comme nous avons pu le constater à l'étude des fables de Marie de France et de Jean de La Fontaine.

Bibliographie

Corpus étudié

Ésope, *Fables*, Paris, Les Belles-Lettres, 1927 ; texte établi et traduit par Émile Chambry.

Marie de France, *Les Fables*, Louvain, Peeters, 1991 ; édition critique accompagnée d'une introduction, d'une traduction, de notes et d'un glossaire, par Charles Brucker.

Marie de France, *Lais*, Paris, Livre de Poche, coll « Lettres gothiques », 1990 ; traduits, présentés et annotés par Laurence Harf-Lancner, texte édité par Karl Warnke.

Marie de France, *Les Lais*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1978 ; publiés par Jean Rychner.

La Fontaine, Jean de, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991 ; tome I, *Fables et Contes*; édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Collinet.

La Fontaine, Jean de, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958 ; texte établi et annoté par Pierre Clarac.

La Fontaine, Jean de, *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958 ; texte établi et annoté par Pierre Clarac.

La Fontaine, Jean de, *Fables*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1985 ; édition établie, présentée et annotée par Marc Fumaroli.

La Fontaine, Jean, *Contes et nouvelles*, Paris, Garnier Frères, coll. « Selecta Garnier », 1958 ; texte établi, présenté et annoté par Edmond Pilon et Fernand Dauphin

La Fontaine, Jean de, *Œuvres complètes*, Paris, Paul Daffis, 1863, tome I ; *Fables*, publiées d'après les textes originaux, accompagnées de notes suivies d'un lexique par Ch. Marty-Laveaux.

Phèdre, *Fables*, Paris, Les Belles-Lettres, 1969 ; texte établi et traduit par Alice Brenot.

Phèdre, *Fables ésopiques*, Paris, Classiques Hachette, 1955 ; texte latin publié avec des notices et des notes et avec les imitations de La Fontaine par Louis Havet.

Phèdre, *Fables*, Paris, Librairie Garnier, [s.d.] ; traduites en français par M-E Panckouke suivies des œuvres d'Avianus, de Denys Caton, de Publius Syrus traduites par Levasseur et J. Chenu, nouvelle édition revue avec le plus grand soin par M.E. Personneaux, et précédé d'une étude sur Phèdre par M. Charpentier.

Corpus de référence

Roman de Renart, Paris, Garnier-Flammarion, 1970 ; chronologie, préface, bibliographie, notes et lexique par Jean Dufournet.

Jeux et Sapience du Moyen Âge, Paris, Gallimard, 1951 ; texte établi et annoté par Albert Pauphilet.

Anonyme Latin, *Traité de physiognomonie*, Paris, Les Belles-Lettres, « Collection des Universités de France », 1981 ; texte établi, traduit et commenté par Jacques André.

Adam, Antoine, *Les libertins au XVII^e siècle*, Paris, Buchet / Chastel, coll. « Le vrai savoir », 1964.

Aristote, *Rhétorique*, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », Tome premier, 1932 ; texte établi et traduit par Médéric Dufour.

Aristote, *Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1965 ; texte établi et traduit par J. Hardy.

Auerbach, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968 ; traduit de l'allemand par Cornélius Heim.

Auerbach, Erich, *Figura*, Tours, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1993 ; traduit et préfacé par Marc André Bernier.

Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970 ; traduit du russe par André Robel.

Baltrusaitis, Jurgis, *Aberrations, Essai sur la légende des formes*, Paris, Flammarion, 1983.

- Barthes, Roland, « Ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *L'aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.
- Bassan, Fernande, « La Fontaine héritier d'Ésope et de Pilpay », *Comparative Literature Studies*, n° 7, 1970, p. 161-178.
- Beauvais, Pierre de, *Bestiaires du Moyen Âge*, éd. Gabriel Bianciotto, Paris, Stock, 1992.
- Bernier, Marc-André, « La conquête de l'éloquence au Québec. La *Rhetorica in Seminario Quebecensi* (1774), de Charles-François Bailly de Messein », *Voix et images*, vol. XXII, n° 3, printemps 1997, p. 582-598.
- Boileau, Nicolas, « L'art poétique », *Œuvres 2*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 85-115.
- Bouhours, Dominique, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit. Dialogues. Nouvelle édition*, Paris, Florentin Delaulne, 1705 ; Paris, Aux Amateurs de Livres, 1988 ; introduction et notes de Suzanne Guellouz.
- Boulangier, Nicolas Antoine, *Dissertation sur Elie et Enoch, et sur Ésope le fabuliste*, [1760], manuscrit qui se trouve au Laboratoire sur les écritures intimes, Département de Français, U.Q.T.R.
- Boutet, Dominique et Armand Strubel, *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Âge*, Paris, P.U.F., 1979.
- Brody, Jules « Pour une lecture philologique d'une fable de La Fontaine : *Les Vautours et les Pigeons* », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mars-avril 1989, p. 179-194.
- Brunot, Ferdinand, *Histoire de la langue française*, Paris, Éditions du Centre de Recherche Scientifique, 1985.
- Bury, Emmanuel, *L'esthétique de La Fontaine*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1996.
- Bussy-Rabutin, *Histoire amoureuse des Gaules*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993 ; édition présentée établie et annotée par Roger Duchêne avec la collaboration de Jacqueline Duchêne.

- Castiglione, Baldassar, *Le livre du courtisan*, Paris, Flammarion, 1991 ; présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis (1580) par Alain Pons.
- Cerquiglini, B. *La naissance du français*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », n°2576, 1991.
- Cicéron, *Brutus*, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1960 ; texte établi et traduit par Jules Martha.
- Cicéron, *De oratore, Liber I*, Paris, Les Belles Lettres, 1962 ; texte établi et traduit par Edmond Courbaud.
- Collinet, Jean-Pierre, *Le monde littéraire de La Fontaine*, Paris, P.U.F., 1970.
- Collinet, Jean-Pierre, *La Fontaine en amont et en aval*, Pise, Goliardica, coll. « Histoire et critique des idées », n° 11, 1988.
- Collinet, Jean-Pierre, « La Fontaine et l'art de la réécriture », *Cahiers de littérature du XVII^e siècle*, n° 10, janvier 1988, p. 219-237.
- Compagnon, Alain, « Avant-Propos », *Critique*, août-septembre 1998, n° 615-616, p. 417-419.
- Courtine, Jean Jacques et Claudine Haroche, *Histoire du visage, XVI^e au début du XIX^e siècle*, Paris, Rivages/Histoire, 1988.
- Cureau de La Chambre, Marin, *Traité de la connaissance des animaux, où tout ce qui a été dit Pour, & Contre Le Raisonnement des bestes est examiné*, Paris, Librairie Arthème Fayard, coll. « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 1989 ; d'après l'édition de 1648.
- Curtius, Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, P.U.F., 1956 ; traduit de l'allemand par Jean Bréjoux.
- D'Harnoncourt, Geneviève, *La vie au Moyen Âge*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je? », n° 132, 1961.
- Dainville, François de, « L'évolution de l'enseignement de la rhétorique », *XVII^e siècle*, n° 80-81, 1968, p. 19-43.

- Dandrey, Patrick, *La fabrique des fables. Essai sur la poétique de La Fontaine*, Paris, Klincksieck, coll. « Théorie et critique de l'âge classique », n° 6, 1991.
- Dandrey, Patrick, « Jean de La Fontaine, Bibliographie décennale (1980-1989) », *Le Fablier*, n° 3, 1991, p. 9-13.
- Dandrey, Patrick, « La physiognomonie comparée à l'âge classique », *Revue de synthèse*, n° 109, janvier-mars 1984, p. 5-27.
- Dandrey, Patrick, « Quelques mots-clefs de l'écriture de fable : Les « confidences » de La Fontaine dans deux apologues du livre XII (fables 5 et 9) », *Cahiers de littérature du XVII^e siècle*, n° 10, janvier 1988, p. 239-261.
- Dandrey, Patrick, « Un tardif blason du corps animal : résurgences de la physiognomonie comparée au XVII^e siècle », *XVII^e siècle*, n° 153, oct.-déc. 1983, p. 351-370.
- Della Porta, Giambatista, *De Humana physiognomonia*, Paris, Aux Amateurs de Livres, [1586], 1990.
- Descartes, René, *Discours de la méthode, suivi d'extraits de la Dioptrique, des Météores, de la Vie de Descartes par Baillet, du Monde, de l'Homme et de Lettres*, Paris, GF Flammarion, 1966 ; chronologie et préface par Geneviève Rodis-Lewis.
- Duché, Jean, *Les mémoires de Madame la Langue Française*, Paris, Olivier Orban, 1985.
- Duchêne, Roger, *Jean de La Fontaine*, France, Fayard, 1990.
- Dupriez, Bernard Marie, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'édition, coll. « 10/18 », 1977.
- Élias, Norbert, *La société de cour*, Paris, Calmann-Lévy, 1974.
- Fontenelle, *Les entretiens du nouveau monde*, dans *Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Fayard, coll. « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 1991 ; texte revu par Alain Niderst
- Fumaroli, Marc, « Hiéroglyphes et lettres: " la sagesse mystérieuse des Anciens " au XVII^e siècle », *XVII^e siècle*, n° 158, janvier-mars 1988, p. 7-20.

- Fumaroli, Marc, *L'âge de l'éloquence, rhétorique et « res litteraria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Librairie Droz, 1980.
- Gaillard, Gabriel Henri, *Rhétorique française, à l'usage des jeunes demoiselles...*, Lyon, Amable Leroy, [1745], 1810.
- Genette, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 1979.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- Gracián, Baltasar, *Art et figures de l'esprit*, [*Agudeza y arte de ingenio*, 1648], Paris, Seuil, 1983 ; traduction de l'espagnol, introduction et notes de Benito Pelegrin.
- Gracián, Baltasar, *La pointe ou l'art du génie*, [*Agudeza y arte de ingenio*, 1648], Paris, L'âge d'homme, coll. « Idea », 1983 ; traduction intégrale, introduction et notes par Michèle Gendreau-Massaloux et Pierre Laurens, préface de Marc Fumaroli.
- Greimas, A. J., *Dictionnaire de l'ancien français jusqu'au milieu du XIV^e siècle*, Paris, Larousse, 1980.
- Grimm, Jürgen, « " Diversité est ma devise! " L'art de persuader dans les *Fables* de La Fontaine », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, mars-avril 1992, p. 178-197.
- Grimm, Jürgen, « " Quel Louvre! Un vrai charnier! " La représentation de la société de cour dans les *Fables* de La Fontaine », *Littératures classiques*, n° 11, janvier 1989, p. 221-231.
- Groult, P., Edmond, V. et G. Muraille, *La littérature française au Moyen Âge*, Belgique, Éditions J. Duculot, 1967 ; tome I et II.
- Havet, Louis, « La fable du loup et le chien », *Revue des Études anciennes*, avril-juin 1921, Tome XXIII, p. 95-102
- Heers, Jacques, *Précis d'histoire du Moyen Âge*, Paris, P.U.F., 1973.
- Heers, Jacques, *Le Moyen Âge, une imposture*, Paris, Perrin, coll. « Vérités et Légendes », 1992.

- Hésiode, *Les travaux et les jours*, Paris, Les Belles Lettres, 1962 ; éd. Paul Mazon.
- Jouvancy, Joseph, *Candidatus Rhetoricae*, Paris, Frères Barbou, [1711], 1725.
- Kibédi Varga, Aron, *Les poétiques du classicisme*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990.
- La Rochefoucauld, *Réflexions ou sentences et Maximes morales, Réflexions diverses*, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1967 ; présentées avec leurs variantes par Dominique Secretan.
- Lamy, Bernard, *La rhétorique ou l'art de parler*, Brighton, University of Sussex Library, coll. « Sussex Reprints », 1969 ; d'après la quatrième édition, revue et augmentée d'un tiers, Amsterdam, Paul Marret, 1699.
- Laurens, Pierre, « Martial ou l'épigramme grecque et latine de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance », *L'Information littéraire*, n° 5, novembre-décembre 1980, p. 201-206.
- Laurens, Pierre, « *Ars Ingenii*: la théorie de la pointe au XVII^e siècle », *La Licorne*, n°5, p. 185-213.
- Lavater, Johann Kasper, *La physiognomonie, ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie, leurs rapports avec les divers animaux, leurs penchants, etc.*, Renens/Lausanne (Suisse), Delphica - L'âge d'homme, 1979.
- Le Goff, Jacques, *La civilisation de l'occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1967.
- Lemaire, J., *Anticléricalisme et esprit laïque dans la littérature française du Moyen Âge*, Bruxelles, Presses universitaires de Bruxelles, 1982-1983.
- Lucrèce, *De la nature*, Paris, Les Belles Lettres, 1990 ; texte établi et traduit par Alfred Ernout.
- Marcellesi, Jean Baptiste, « L'histoire sociolinguistique de la France: sens et contre-sens », *Actes du symposium franco-algérien de Corti*, 9-10-août 1993, Bastia, Corse, Studii Corsi Éditions, 1993.
- Marchello-Nizia, C., *Histoire de la langue française aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Dunod, 1992.

- Marin, Louis, « Les tactiques du Renard », *Le Portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens Commun », 1981, p.117-129.
- Martial, *Épigrammes*, Paris, Les Belles-Lettres, 1961 ; tome I, texte établi et traduit par H. J. Izaac.
- Mayer, C. A., *Clément Marot*, Paris, Éditions Pierre Seghers, coll. « Écrivains d'hier et d'aujourd'hui », 1964.
- Mazaleyrat, Jean, « Les vers de La Fontaine », *L'Information grammaticale*, n° 5, mars 1980, p. 23-29.
- Ménard, Philippe, *Les lais de Marie de France*, Paris, P.U.F., coll. « Littératures modernes », 1979.
- Mickel, Emanuel J., *Marie de France*, New York, Twaine, 1974.
- Muratova, Xénia et Daniel Poirion, *Le Bestiaire*, Paris, P. Lebaud, 1988 ; texte intégral traduit en français moderne par Marie-France Dupuis et Sylvain Louis; présentation et commentaires de Xénia Muratova et Daniel Poirion.
- Ovide, *Métamorphoses*, Paris, Les Belles Lettres, 1966 ; texte établi et traduit par Georges Lafaye.
- Ovide, *Les Amours*, Paris, Belles Lettres, coll. « Classiques en poche », 1997 ; texte établi par Henri Bornecque, revu par Jean-Pierre Néraudau, Introduction et notes par Jean-Pierre Néraudau.
- Rapin, René, *Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, [1671], Genève, Librairie Droz, 1970.
- Ripa, Cæsar, *Iconologia or, Moral Emblems*, Londres, Éditions P. Tempest, 1709, dans une réédition de Garland Publishing, 1976.
- Saucier-Chateau, Anne, *Introduction à la langue du XVII^e siècle*, vol. 1-2, Paris, Nathan, 1993.
- Séran de la Tour, *L'art de sentir et de juger en matière de goût*, [1762], Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- Spink, J. S., *La libre pensée française: de Gassendi à Voltaire*, Paris, Éditions Sociales, 1966 ; traduit de l'anglais par Paul Meier.

- Starobinski, Jean, *Le remède dans le mal, Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989.
- Chrétien de Troyes, *Le chevalier de la charrette*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les classiques français du Moyen Âge », 1967 ; édités d'après la copie de Guiot, publié par Mario Roques.
- Chrétien de Troyes, *Le chevalier au lion ou le roman d'Yvain*, Paris, Librairie générale française, coll. « Livre de poche, Lettres gothiques », 1994 ; édition critique d'après le manuscrit B. N. fr. 1433, traduction, présentation et notes de David F. Hult.
- Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, Paris, Librairie générale française, coll. « Livre de Poche, Lettres Gothiques », 1992 ; édition critique d'après le manuscrit B. N. fr 1376, traduction présentation et notes de Jean-Marie Fritz
- Vincent Voiture, *Œuvres de Voiture, Lettres et poésies*, Genève, Slatkine Reprints, 1967 ; réimpression de l'édition de Paris, 1855.
- Virgile, *Les Géorgiques*, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1963 ; texte établi et traduit par E. de Saint-Denis.
- Viala, Alain, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1985.
- Zuber, Roger, *Les « belles infidèles » et la formation du goût classique: Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, Paris, A. Collin, 1968.
- Zumthor, Paul, *Histoire littéraire de la France médiévale*, Paris, P.U.F., 1954.

Annexe

Illustration de la fable *Le Corbeau et le renard* par Jean-Baptiste Oudry, de

1783.

