



www.comptoirlitteraire.com

André Durand présente

Jean de LA FONTAINE

(France)

(1621-1695)



**Au fil de sa biographie s'inscrivent ses œuvres
qui sont résumées et commentées
(surtout ses "*Fables*").**

Bonne lecture !

Fils d'un maître des eaux et forêts et d'une Françoise Pidoux de très bonne famille, il passa à Château-Thierry, ville somnolente de Champagne, une jeunesse insouciant. À l'âge de vingt ans, il entra, à Paris, dans une des plus sévères congrégations religieuses, l'Oratoire. Cependant, au lieu de la Bible, il y lut "*L'astrée*" d'Honoré d'Urfé, roman pastoral peuplé de bergers amoureux qui était le best-seller de l'époque. À Paris, il découvrit les jolies femmes, le bonheur de la parole et de l'écriture, fréquentant un groupe de rimailleurs qui portaient un culte à Malherbe. Pour ne pas chagriner son père, il épousa une jeune fille de quatorze ans, Marie Héricart, de La Ferté-Milon ; mais, aimant trop l'indépendance, il l'oublia vite non sans dépenser la dot qu'elle lui avait apportée. La mort de son père lui permit d'hériter de sa charge de maître des eaux et forêts, qui lui laissait assez de loisirs pour fréquenter les salons ou lire, surtout les Anciens qu'il prendra pour modèles selon une «*imitation originale*».

Il composa :

"Adonis"
(1658)

Poème héroïque

Commentaire

Le poème était inspiré d'Ovide.

Valéry, dans "*À propos d'Adonis*", montra que, même si l'aventure racontée est banale et la psychologie conventionnelle, «*les principaux personnages d'un poème, ce sont toujours la douceur et la vigueur des vers*».

Ce poème assura à La Fontaine la protection du surintendant des finances, Nicolas Fouquet, qui était prodigue, somptueux, avait besoin, pour son château de Vaux, d'architectes, de jardiniers et... d'un poète qui produisit :

"Aux nymphes de Vaux"
(1661)

Élégie

La Fontaine resta fidèle au surintendant des finances Fouquet au-delà de sa chute, ce que Louis XIV ne lui pardonna jamais tandis que le poète fut un opposant discret à l'absolutisme. Accueilli dès lors par la duchesse d'Orléans (1664-1672), il publia :

"Contes et nouvelles"
(1665)

Commentaire

Dans ces récits licencieux et satiriques en vers irréguliers, La Fontaine imitait l'Arioste, l'Arétin et Boccace, renouait avec l'esprit des fabliaux ou des récits rabelaisiens, raillait avec gaieté l'inconstance des femmes, l'inutilité de la jalousie et contait les ruses triomphantes de l'amour.

Ils furent publiés en cinq livres et connurent un succès éclatant.

“Comment l'esprit vient aux filles”

Poème de 134 vers

Il est un jeu qui donne de l'esprit aux filles. Or, Lise n'en ayant pas, on l'envoie auprès du père Bonaventure qui lui fait l'amour plusieurs fois. Cela lui inspire le songe et le mensonge. Elle se confie cependant à Nanette qui lui apprend qu'elle a acquis de l'esprit auprès de son frère qui, pour Lise, n'en a pas : «*Vivent les sots pour donner de l'esprit*».

Commentaire

Le poème parut aussi dans “*Les trente meilleures nouvelles de la littérature française*”.

“Fables”

Pour plus de commodité, les fables commentées sont classées par ordre alphabétique

“Les animaux malades de la peste”

*Un mal qui répand la terreur,
Mal que le Ciel en sa fureur
Inventa pour punir les crimes de la terre,
La peste (puisqu'il faut l'appeler par son nom),
Capable d'enrichir en un jour l'Achéron,
Faisait aux animaux la guerre.
Ils ne mouraient pas tous mais tous étaient frappés :
On n'en voyait point d'occupés
À chercher le soutien d'une mourante vie ;
Nul mets n'excitait leur envie ;
Ni loups ni renards n'épiaient
La douce et l'innocente proie ;
Les tourterelles se fuyaient :
Plus d'amour, partant plus de joie.*

*Le Lion tint conseil et dit : « Mes chers amis,
Je crois que le Ciel a permis
Pour nos péchés cette infortune.
Que le plus coupable de nous
Se sacrifie aux traits du céleste courroux ;
Peut-être il obtiendra la guérison commune.
L'histoire nous apprend qu'en de tels accidents
On fait de pareils dévouements.
Ne nous flattons donc point ; voyons sans indulgence
L'état de notre conscience.
Pour moi, satisfaisant mes appétits gloutons,
J'ai dévoré force moutons.
Que m'avaient-ils fait? Nulle offense ;
Même il m'est arrivé quelquefois de manger
Le berger.*

*Je me dévouerai donc, s'il le faut : mais je pense
 Qu'il est bon que chacun s'accuse ainsi que moi :
 Car on doit souhaiter, selon toute justice,
 Que le plus coupable périsse.
 - Sire, dit le Renard, vous êtes trop bon roi ;
 Vos scrupules font voir trop de délicatesse.
 Eh bien ! manger moutons, canaille, sottè espèce,
 Est-ce un péché ? Non, non. Vous leur fîtes, Seigneur,
 En les croquant, beaucoup d'honneur ;
 Et quant au berger, l'on peut dire
 Qu'il était digne de tous maux,
 Étant de ces gens-là qui, sur les animaux,
 Se font un chimérique empire.»
 Ainsi dit le Renard et flatteurs d'applaudir.
 On n'osa trop approfondir
 Du Tigre, ni de l'Ours, ni des autres puissances,
 Les moins pardonnables offenses.
 Tous gens querelleurs, jusqu'aux plus simples mâtins,
 Au dire de chacun, étaient de petits saints.
 L'Âne vint à son tour et dit : «J'ai souvenance
 Qu'en un pré de moines passant
 La faim, l'occasion, l'herbe tendre et, je pense,
 Quelque diable aussi me poussant,
 Je tondis de ce pré la largeur de ma langue.
 Je n'en avais nul droit puisqu'il faut parler net.»
 À ces mots, on cria haro sur le Baudet.
 Un Loup, quelque peu clerc, prouva par sa harangue
 Qu'il fallait dévouer ce maudit animal,
 Ce pelé, ce galeux, d'où venait tout leur mal.
 Sa peccadille fut jugée un cas pendable.
 Manger l'herbe d'autrui ! quel crime abominable !
 Rien que la mort n'était capable
 D'expier son forfait : on le lui fit bien voir.

 Selon que vous serez puissant ou misérable,
 Les jugements de cour vous rendront blanc ou noir.*

Commentaire

Pour traiter les thèmes de la culpabilité et de la justice qui concernent l'être humain de tous les temps et qui sont incompatibles avec le monde animal, La Fontaine, s'il conserve encore cette apparence, a en fait, comme Molière et La Bruyère, observé la société de son temps qui était fortement organisée selon une hiérarchie.

La fable illustre le fonctionnement de cette société en faisant intervenir des animaux qui ont une signification symbolique très nette. Le lion, le roi des animaux, représente le roi. Il est orgueilleux de son autorité quasi divine, exerce majestueusement son «métier», aime étaler sa puissance dans de pompeuses cérémonies, méprise ses sujets qui redoutent sa colère terrible et sa cruauté impulsive, se conduit en despote, abuse de sa force au service de ses appétits.

Il est entouré d'une cour où les principaux courtisans sont le renard et le loup et que La Fontaine présente, avant La Bruyère, comme un pays de parasites «machinateurs d'impostures», où règnent la servilité et l'hypocrisie, où les rivalités entraînent des dénonciations, des calomnies, des vengeances implacables.

On assiste à un grand conseil politique dont dépend le sort du royaume dans une circonstance grave. C'est l'heure où les âmes se dévoilent. Le roi «fait un beau discours sur le bien public mais ne songe qu'au sien» (Taine). Cynisme ou naïveté? il adopte une noble attitude, mais il sait qu'il ne risque rien. Les courtisans trouvent mille arguments juridiques en sa faveur et s'entendent comme larrons pour accabler le pauvre hère sans défense qu'est l'âne. C'est la loi générale du monde : la raison du plus fort.

C'est bien des humains qu'il s'agit, et pourtant la fiction animale reste présente à nos esprits, tant le choix des personnages s'accorde avec le rôle et le langage que leur prête le poète dans cette petite pièce de théâtre en plusieurs actes où alternent récit et paroles :

- premier acte : les ravages de la peste (vers 1-14) ;
- deuxième acte : le raisonnement du lion et sa confession (vers 15-33) ;
- troisième acte : le plaidoyer du renard et la disculpation de tous les puissants (vers 34-48) ;
- quatrième acte : la confession de l'âne (vers 49-55) ;
- cinquième acte : sa condamnation et son exécution (vers 56-62).

Il se déroule, comme toujours chez La Fontaine, à travers des vers de longueurs variées, coupés avec une grande liberté et marqués d'enjambements hardis, qui rendent la forme très expressive.

Un préambule qui, par son ton, son allure mystérieuse, son ambiance pesante, attire l'attention sur les ravages de la peste avant d'oser la désigner. Elle imposa sa terreur au Moyen Âge, mais sévissait encore au XVIIe siècle. L'esprit religieux en faisait un fléau que la divinité ferait subir aux humains pour les punir. « *Terreur* » rime de façon significative avec « *fureur* ». Aussi, dans les premiers vers, est-elle désignée avec réticence, tant elle inspire un effroi dont l'auteur a créé l'impression par le ton, les mots mis en valeur. Le lecteur est intrigué par le mot « *mal* » qui est répété avant qu'il ne soit clairement identifié, et, quand il l'est, la parenthèse du vers 4 est empreinte de crainte superstitieuse (nommer le mal, c'est risquer de le faire apparaître : ainsi, on ne parlait qu'indirectement du diable). Le vers 5 marque le grand accroissement du nombre des morts par cet enrichissement de l'Achéron (à prononcer « Akéron »), qui était le fleuve qu'il fallait traverser pour atteindre les enfers, le séjour des morts. La structure de cette phrase, riche en propositions incises qui l'allongent, qui retardent la révélation essentielle, permet de mettre en valeur le mot « *guerre* » qui est rejeté à la fin et à la rime, qui fait de la peste une puissance ennemie, qui menace toute la « *terre* », qui est dotée d'une personnalité et qu'on peut combattre.

Puis, dans ce vers 7 qui est construit en chiasme et qui est devenu une sorte d'adage qu'on utilise en maintes occasions, la répétition de « *tous* » (renforcée ensuite par « *ne [...] point* », « *nul* », « *ni [...] ni* », « *plus* ») rend bien l'idée du fléau auquel nul n'échappe. Le poète ménage une progression dans son tableau de ces ravages : la mort, mais pire qu'elle, le dégoût de la vie chez les survivants : l'abandon au mal, le dépérissement volontaire, l'absence d'activité, le renoncement à l'amour, cette carence étant pour le libertin auteur des « *Contes* », la carence la plus grave. Ce que la situation a de dramatique est mis en relief par l'enjambement du vers 8 au vers 9, le passage d'un octosyllabe énergique à un alexandrin dont le rythme alangui rend, au contraire, la résignation qu'entraîne l'absence d'appétit qui est rendue habilement par la périphrase, « *le soutien d'une mourante vie* » qui éloigne le plus possible ce dernier mot qui est le plus important. Le sens de ce vers est développé dans le morceau des octosyllabes que sont les vers 10 à 15 : ils évoquent une vie normale qui est justement ici contredite. La perte par les « *loups* » et les « *renards* » de leur instinct de prédateurs est mise en valeur par l'enjambement expressif du vers 11 au vers 12. À la faim, le poète se plaît à joindre un autre instinct fondamental : l'amour. Si les tourterelles, oiseaux amoureux par excellence, y renoncent, tous les êtres le font, et cette absence a, pour lui, cette conséquence (c'est le sens de « *partant* », du latin « *per tantum* », « à cause de ») : la perte de la « *joie* », ce trait valant plus qu'une longue description.

Le lion, c'est le roi qui, ici, tient conseil, la fiction animale s'estompant devant le tableau des mœurs contemporaines. Habitué à se prêter à ces comédies de justice où les faibles sont écrasés, il se sert d'une langue recherchée, adopte un ton ému, attristé, qui sied dans les circonstances pénibles (bien

que le fléau ne soit plus dans sa bouche qu'une «infortune»), marqué de bienveillance, d'onction religieuse pour invoquer, afin de trouver une parade au fléau, la notion théologique de la réversibilité des fautes comme de l'expiation. La faute commise par tous pourrait être rachetée, ce qui serait «*la guérison commune*», par un volontaire qui, jouant le rôle de bouc émissaire, s'offrirait aux projectiles (les «*traits*») lancés par un dieu en colère. Un glissement s'opère d'un «*nous*» généralisant à une troisième personne : «*le plus coupable*» - «*Peut-être il obtiendra*». Il se réfère à l'Histoire qui rapporte de tels événements malheureux (c'est le sens d'«*accidents*») et de tels «*dévouements*» (consécrations aux dieux pour les apaiser). Avec une grande habileté, se soumettant hypocritement à la volonté divine, se montrant soucieux de justice, il examine d'abord son propre cas, utilisant le pluriel de majesté («*nous*»), refusant de s'embellir («*Ne nous flattons donc point*»), de faire preuve d'«*indulgence*» à son égard (en fait, c'est à l'égard d'un autre, l'âne, faible et innocent, qu'il n'en aura pas). Mais il ne fait pas vraiment une confession humiliée et repentante, sa référence à ses «*appétits gloutons*», sur un ton d'évidence, étant l'imposition d'emblée de sa nature de prédateur, de la nécessité de sustenter sa corpulence, qui n'ont donc pas à être mises en question. Il tire ainsi avantage du fait de s'être accusé le premier, faisant accepter, dans cet aveu dédaigneux où il trouve même l'occasion de se vanter, d'exposer sans vergogne ses méfaits (dont la nature contraste avec l'air de solennité qu'il se donne), de dresser un orgueilleux tableau de chasse, l'élimination des moutons, puis, au détour d'un changement de mètre très accentué et, de ce fait, très surprenant, entre le vers 28 et le vers 29, donc avec quelque hésitation dans l'aveu, celle du berger. Aussi le lion doit-il accepter d'être châtié, mais le vers 30 qui s'allonge est fortement coupé par des restrictions («*s'il le faut*» - «*je pense*») qui lui permettent d'étudier les réactions de l'auditoire. Le voyant se récrier, il peut alors inviter à d'autres confessions, son ton se raidissant avec «*ainsi que moi*». À la fin de sa déclaration, entre le vers 33 et le vers 34, on peut imaginer un silence embarrassé.

La réplique du renard est celle du courtisan par excellence que cet animal est habituellement chez La Fontaine, possédant l'art de flatter le roi dans son faible, de prendre toujours son parti, en employant un vocabulaire élogieux. Avec habileté, il justifie les actes commis par le lion, en lui trouvant trop de «*scrupules*» ; en feignant la forte conviction par son exclamation : «*Eh bien !*» ; en s'empressant obséquieusement de rejeter l'idée de «*péché*» par la question et la réponse martelée : «*Non, non*» ; en manifestant sa condescendance pour ses victimes animales dont il fait une masse indistincte et anonyme, impersonnelle, par l'absence des articles ; en voyant les moutons (victimes désignées dans la chaîne alimentaire et dont il est lui-même un égorgueur) comme «*des magasins de côtelettes*» (Taine), sujets d'un roi dont la fonction même, dans une société aristocratique, est d'être croqués (délicatement donc, alors que le lion disait les avoir «*dévorés*») ; en marquant péjorativement, avec «*ces gens-là*», l'éloignement, la distance, qu'on a pour des étrangers, des gens avec lesquels on ne veut avoir rien à faire ; en accablant de son mépris le berger qui n'a, par rapport au lion, qu'un «*chimérique empire*», une illusion de pouvoir, sur les animaux et qui, par cet argument «*juridique*», mérite d'être condamné. Finalement, ayant montré beaucoup d'imagination pour se tirer de cette situation difficile, il a consacré son discours à un habile plaidoyer en faveur du lion, non sans prudence aussi, car il faut craindre la duplicité du prince et garder la mesure jusque dans la flatterie ; surtout, il a ainsi trouvé le moyen de ne pas se confesser, de faire oublier ses propres crimes. Le tour elliptique «*et flatteurs d'applaudir*», qui est vif, expressif, parce qu'il introduit un infinitif plus concis qu'un verbe conjugué, est demeuré dans la langue.

La rapidité des vers 44 à 48 permet d'escamoter des autres «*puissances*» les «*offenses*» (mots que le poète fait habilement rimer pour suggérer une relation de cause à effet), le terme «*puissances*», qui appartient à la langue de la politique, ayant le mérite de bien indiquer que les relations sociales sont des rapports de forces. Sont alors identifiés d'autres membres «*querelleurs*» de la pyramide sociale où figurent aussi les «*mâtins*», les chiens de garde (la police, en quelque sorte). L'auteur ne s'appesantit pas car ils ne sont que des répétitions en miniature de la méchanceté du lion, les courtisans se protégeant les uns les autres («*au dire de chacun*»).

L'Âne, qui est traditionnellement un faible, un naïf, apparaît au vers 49, un alexandrin dont les coupes nombreuses marquent sa lenteur prudente, ses hésitations craintives. Puis il rappelle le souvenir d'une vieille faute dans une phrase et des vers, dont la structure suit l'établissement minutieux des

circonstances qui traduit la franchise de l'aveu, dont chacune atténue sa faute non sans qu'il ait des scrupules, et, finalement, l'acte lui-même auquel il s'est laissé aller. Le larcin a été fait dans «*un pré de moines*», ce qui était, selon l'anticléricisme bon enfant du XVII^e siècle, une faute tout à fait acceptée car le clergé était riche et les moines censés être charitables (bien que La Fontaine se soit amusé à le mettre en doute dans «*Le rat qui s'est retiré du monde*» : «*Je suppose qu'un moine est toujours charitable*»). Souffrir de la faim est une justification que peut alléguer un voleur de nourriture, d'autant plus si l'herbe était «*tendre*», si le vol a été très limité, si le diable a suscité la tentation. Tout ceci devrait susciter l'indulgence. Mais il a évidemment le tort, utilisant cinq fois le pronom de la première personne qui donne un caractère très personnel à sa confession, de reconnaître son tort : «*Je n'en avais nul droit*». On ne tient donc pas compte de ces circonstances atténuantes parce qu'on a besoin d'une victime, que tout le monde s'accorde pour effacer sa culpabilité derrière celle que reconnaît un accusé innocent à tous les sens du mot. D'où, dans ce seul vers qui montre la rapidité du verdict, la servilité de l'assistance courbée devant le fort, s'acharnant sur le faible, ce cri : «*haro !*» qu'on poussait pour déférer un coupable à la justice. L'expression «*haro sur le Baudet*» est restée dans la langue. «*Baudet*» rime avec «*net*», et, aujourd'hui, cela peut passer pour une de ces rimes pour l'oeil qu'on pouvait se permettre ; mais cela devait être une véritable rime pour l'oreille, «*baudet*» se prononçant au XVII^e siècle «*baudette*» comme c'est le cas encore de nos jours au Québec.

Le loup «*quelque peu clerc*» (c'est-à-dire «*savant*») se fait procureur d'un procès intenté à l'âne, mais il ne peut vraiment prouver quelque chose puisqu'il s'était accusé de son propre chef d'un crime tout à fait imperceptible puisque l'herbe broutée avait depuis longtemps repoussé. Ce qu'il pouvait faire, c'était le grossir, l'amplifier, le rendre extraordinaire. C'est un discours indirect libre que fait entendre le vers 57 : «*Il fallait dévouer ce maudit animal*» (et non plus «*se dévouer*»). Si on le qualifie de «*pelé*», de «*galeux*», c'est qu'en effet, l'âne perd régulièrement son pelage par plaques, qu'il a donc l'aspect d'une personne atteinte de la gale. Ces qualificatifs sont restés des injures qu'on applique à une personne qu'on rejette. Par un effet de contraste, une antithèse et une hyperbole, la «*peccadille*», le petit péché, la faute sans gravité, devient un «*cas pendable*», un cas pour lequel on mérite d'être pendu. Le vers 60 pourrait être le cri que pousse une foule complice qui appelle à la peine de mort. L'expression «*on le le lui fit bien voir*» est une litote qui escamote, en un seul hémistiche, le dénouement grotesque, disproportionné, de ce drame, dénouement tragique cependant parce qu'il est la mort d'un innocent.

Dans le distique final, la fable se révèle bien un récit allégorique dont le sens ne peut être dévoilé que par une transposition. La Fontaine livre sa moralité avec la netteté froide d'un constat sans appel sur le manque d'objectivité de la justice qui soumet ses jugements à des conditions («*selon que*») qui servent les intérêts des puissants et condamnent les faibles. «*Blanc*» et «*noir*» sont des couleurs morales mises en parallèle avec «*puissant*» et «*misérable*».

«*Les animaux malades de la peste*» condamne l'injustice de la justice qui est ce qu'on appellerait aujourd'hui «*une justice de classe*», la puissance de la hiérarchie sociale, la cohésion du groupe contre le marginal. «*C'est presque l'histoire de toute société humaine*» a pu écrire Chamfort. Mais la fable vise aussi l'hypocrisie des ruses du double langage à travers les personnages du lion et de ses courtisans, les pouvoirs du langage qui peut dénaturer la réalité, enfin l'esprit grégaire. La Fontaine, sous le conformisme obligé de ses préfaces ou de ses écrits de circonstance, a été, en fait, un opposant à l'absolutisme de Louis XIV.

«*Le chat, la belette, et le petit lapin*»

*Du palais d'un jeune Lapin
Dame Belette un beau matin
S'empara ; c'est une rusée.
Le Maître étant absent, ce lui fut chose aisée.
Elle porta chez lui ses pénates un jour*

Qu'il était allé faire à l'Aurore sa cour,
 Parmi le thym et la rosée.
 Après qu'il eut brouté, trotté, fait tous ses tours,
 Janot Lapin retourne aux souterrains séjours.
 La Belette avait mis le nez à la fenêtre.
 Ô Dieux hospitaliers, que vois-je ici paraître?
 Dit l'animal chassé du paternel logis :
 Ô là, Madame la Belette,
 Que l'on déloge sans trompette,
 Ou je vais avertir tous les rats du pays.
 La Dame au nez pointu répondit que la terre
 Était au premier occupant.
 C'était un beau sujet de guerre
 Qu'un logis où lui-même il n'entraît qu'en rampant.
 Et quand ce serait un Royaume
 Je voudrais bien savoir, dit-elle, quelle loi
 En a pour toujours fait l'octroi
 À Jean fils ou neveu de Pierre ou de Guillaume,
 Plutôt qu'à Paul, plutôt qu'à moi.
 Jean Lapin alléguait la coutume et l'usage.
 Ce sont, dit-il, leurs lois qui m'ont de ce logis
 Rendu maître et seigneur, et qui de père en fils,
 L'ont de Pierre à Simon, puis à moi Jean, transmis.
 Le premier occupant est-ce une loi plus sage?
 - Or bien sans crier davantage,
 Rapportons-nous, dit-elle, à Raminagrobis.
 C'était un chat vivant comme un dévot ermite,
 Un chat faisant la chattemite,
 Un saint homme de chat, bien fourré, gros et gras,
 Arbitre expert sur tous les cas.
 Jean Lapin pour juge l'agréa.
 Les voilà tous deux arrivés
 Devant sa majesté fourrée.
 Grippeminaud leur dit : Mes enfants, approchez,
 Approchez, je suis sourd, les ans en sont la cause.
 L'un et l'autre approcha ne craignant nulle chose.
 Aussitôt qu'à portée il vit les contestants,
 Grippeminaud le bon apôtre
 Jetant des deux côtés la griffe en même temps,
 Mit les plaideurs d'accord en croquant l'un et l'autre.
 Ceci ressemble fort aux débats qu'ont parfois
 Les petits souverains se rapportant aux Rois.

Commentaire

Si La Fontaine invite l'Ambassadeur «à démêler [...] les débats du Lapin et de la Belette» dans "Le pouvoir des fables" (Livre VIII, fable IV), c'est, d'une part, parce que cela pose l'épineux problème du droit de conquête, et que, d'autre part, ses «grâces légères» lui offrent «un plaisir extrême» en l'amusant encore «comme un enfant». En effet, malgré l'ingrate belette, le perfide chat et le pauvre petit lapin, la fable XV du Livre VII divertit par sa gaieté et son ton enjoué. Elle se présente d'abord comme un conte peuplé d'animaux familiers mais pittoresques, ponctué de dialogues amusants mais réalistes, et teinté de quelque ironie fine mais narquoise. L'amusement du lecteur s'accroît à mesure que la verve de La Fontaine se fait satirique, raillant les courtisans, les dévots, les politiques. Enfin,

cette gaieté trouve sa réalisation poétique dans l'évocation du mouvement : les mouvements ludiques des animaux, le rythme des vers et le retournement de situation à la fin. Tous ces éléments font de la fable un conte charmant, un poème attrayant. Mais c'est aussi, du fait de la présence à la fin d'une morale explicite, un apologue, texte qui a pour fonction de transmettre un enseignement, de dénoncer les travers des hommes, par le biais d'une histoire.

Comment cette histoire est-elle racontée? Les personnages sont d'abord vus de l'extérieur, à travers le regard de l'auteur. Nous entrons dans l'action par le biais d'une période narrative comme dans un conte (on peut opposer ce procédé à celui qui est utilisé dans "*Le lion et le moucheron*", où les personnages entrent immédiatement en scène avec un dialogue).

Le premier personnage est la Belette. Elle apparaît à trois reprises dans les "*Fables*" : victime de sa gourmandise (Fable XVII, Livre III), et dans un combat contre les rats (Fable VI, Livre IV). Dans la fable XV du Livre VII, elle est un animal sournois et rusé, comme nous le voyons dans son discours à Jean Lapin. Cependant, elle ne surpasse point le chat dans l'art de la tromperie. Si elle est audacieuse dans la conquête, elle manque de méfiance et se confie naïvement au premier chat venu.

Le deuxième personnage est un lapin. Il n'apparaît que deux fois dans le recueil. C'est un animal qui intéresse peu La Fontaine, et qui est peu représenté dans la littérature. Le lapin, qui n'est guère associé à un vice ou à une qualité humaine, ne peut être exploité dans une œuvre morale. Il est de plus devancé par le lièvre estimé pour sa rapidité. Animal de basse-cour, il n'est guère symbolique comme le coq, dont le chant est tout à son honneur, ni comme le chien, fameux pour ses services de gardien. Il ne restait donc au lapin que d'être une victime, et il l'est doublement dans la fable : la belette lui confisque le « *paternel logis* » et le chat finit par le croquer. Il est d'abord associé à une caste dont La Fontaine aime à se moquer : les courtisans. Il se moque de leurs efforts pour être remarqués des grands de la cour. Pour un regard du roi, il faut « *broute[r], trotte[r], et [faire] tous ses tours* ». Ce vers pittoresque suggère bien le ridicule propre aux gens de cour ; La Bruyère blâma lui aussi ces tristes sires dans "*Les caractères*" ("*De la cour*") : « Il n'y a rien qui enlaidisse certains courtisans comme la présence du prince ; [...] leurs traits sont altérés et leur contenance est avilie ».

Le troisième animal de cette fable est le chat. C'est un des personnages clefs des "*Fables*" : il y apparaît onze fois, toujours hypocrite et rusé. Ici, il n'apparaît qu'à la fin, mais son importance n'en est pas pour autant diminuée. Dans le titre de la fable, il est cité en premier, et c'est lui qui a le dernier mot dans cette sombre histoire ! Sa présence contraste avec celle des deux autres. Il est en quelque sorte mis au premier plan par sa notoriété et son habileté à tromper. En effet, ce « *saint homme de chat* » est toute malice et toute ruse. Il n'hésite pas à jouer les vieux dévots, à feindre d'être malade, et on le plaindrait presque, eu égard à sa condition : « *je suis sourd, les ans en sont la cause.* » Grippeminaud trompe jusqu'au lecteur, tant son allure inspire la confiance.

Dans cette fable, les animaux font l'objet de jeux verbaux et poétiques. Il est question d'un « *jeune lapin* » ayant pour nom « *Janot Lapin* », qui fut chassé du « *paternel logis* » par « *la dame au nez pointu* », périphrase amusante pour désigner la belette. Le ton est léger, le vocabulaire piquant et amusant. Ainsi, le chat inspire au poète des tournures à la fois solennelles et drôles : les vers 32 à 35 le définissent tour à tour comme « *un dévot ermite* » mais « *faisant la chattemite* » ; « *un saint homme de chat* » : La Fontaine fait de « *saint homme* » une locution adjectivale figée qui produit un effet comique en mettant sur le même plan « *homme* » et « *chat* ». L'expression « *bien fourré* » est aussi un jeu de mots car elle évoque la fourrure du chat par le biais d'une expression figurée : « un chat fourré » désigne aussi un juge. Cette gaieté verbale amuse le lecteur dans ces descriptions animalières, mais aussi dans les dialogues qui composent cet apologue en le rendant plus vivant. L'auteur prête une attention constante à ses choix lexicaux et métriques.

L'efficacité d'une fable ne se limite pas à sa seule morale, encore faut-il que celle-ci se fasse bien entendre et sache attirer l'attention. Le style des dialogues traduit une volonté d'« *égayer l'ouvrage* » en lui donnant « *un certain charme, un air agréable* » (Préface) . Ce projet esthétique est sensible dans l'art de la conversation. Le lapin est d'abord un personnage ridicule, mais le ton change rapidement : « *Ô dieux hospitaliers, que vois-je ici paraître?* » . Cette exclamation semble émaner

d'un noble personnage, mais parce qu'elle est prononcée par Janot Lapin, elle crée un effet burlesque. Celui-ci reste grandiloquent : il est « *maître et seigneur* ».

La belette illustre son habileté dans son discours. Elle recherche une argumentation logique, et s'exprime par parallélismes :

«*À Jean fils / ou neveu // de Pierre / ou de Guillaume
Plutôt qu'à Paul / plutôt qu'à moi*».

Le lapin repartit par la même construction :

«*la coutume / et l'usage*
«*Rendu maître / et seigneur // et qui de père / en fils
L'ont de Pierre / à Simon // puis à moi transmis*»

Ces reprises de constructions syntaxiques donnent l'impression d'un dialogue surpris sur le vif, et il traduit quelque agacement du petit lapin. Quant à la belette, elle affirme sa supériorité et sa volonté en faisant rimer son « *moi* » avec « *loi* » et « *octroi* ». Le chat fait l'objet d'un jeu lexical sur trois vers où La Fontaine joue sur la répétition du mot « *chat* » en variant l'entourage. Raminagrobis parle sur un ton confiant, marqué par l'apostrophe familière « *mes enfants* » (qui le place comme figure une paternelle et protectrice) et par la répétition de « *approchez* » (vers 39 et 40). Il n'est pourtant pas un grand parleur, une phrase lui suffit car il préfère agir.

La gaîté de la fable ne tient pas seulement à la forme et à l'élaboration des personnages. Elle s'étend à une critique de la société, à une satire du temps. De ce point de vue, la fable est fort riche car elle embrasse la satire des courtisans, des politiques, des dévots et des magistrats. La Fontaine ne cesse de poursuivre leurs ridicules afin d'illustrer sa morale :

«*Nous ne trouvons que trop de mangeurs ici-bas :
Ceux-ci sont courtisans, ceux-là sont magistrats.*»

Le mot « *mangeurs* » qui s'emploie métaphoriquement lorsque nous parlons de la société est employé dans son sens propre dans les « *Fables* » : le chat devenu magistrat croque le lapin et la belette.

Dans les trois recueils, les courtisans apparaissent surtout sous les traits du renard qui réussit par ses ruses et ses flatteries. Ici, avec le lapin, La Fontaine peint encore la société des courtisans, montrant leurs habitudes : aller « *faire à l'aurore sa cour* » mais cela a de fâcheuses conséquences car, pour s'être trouvé dans la chambre du roi, Jean Lapin en a perdu la sienne (c'est bien connu, qui va à la chasse perd sa place !)

Nous pouvons voir dans la belette une satire du Roi qui avait lui-même un esprit de conquérant. La belette a d'ailleurs un langage légèrement politisé puisqu'elle réclame une « *loi* » et décide de traduire l'affaire en justice. Ses propos peuvent être comparés à ceux de Montesquieu qui écrit, dans « *De l'esprit des lois* », que « le bien public est toujours que chacun conserve invariablement la propriété que lui donnent les lois civiles ». La belette réclame des « *lois civiles* », mais le lapin allègue un autre argument : « *la coutume et l'usage* » : c'est ce qui fait la faiblesse de son argumentation. En effet, il aurait pu dire comme Montesquieu, un peu plus tard, que « le bien public n'est jamais que l'on prive un particulier de son bien ». Le petit lapin n'allait pas devancer les philosophes des Lumières, et la morale de cette fable rejoint celle la treizième du Livre I, « *Les voleurs et l'âne* » :

«*L'Âne c'est quelque fois une pauvre province.
Les voleurs sont tel ou tel prince,
Comme le Transylvain, le Turc, et le Hongrois.*»

Dans cette fable, la satire est autant cruelle que comique. En effet, le fabuliste cherche peut-être autant à dénoncer qu'à plaire.

La Fontaine se moque des faux dévots et des magistrats en mettant le chat en scène. Dans les « *Fables* », le chat est hypocrite ; c'est pourquoi il incarne les faux dévots (il en est de même dans d'autres fables : « *Comme tout dévot chat use les matins* », dans « *Le chat et le rat* ». Nous avons vu plus haut que cette satire est moins cruelle que comique. En effet, le but du fabuliste n'est pas seulement de dénoncer les mœurs du siècle. Cependant, ses propos ont plus de sel, sont bien plus comiques quand ils font allusion à la réalité. Il n'aurait pas été drôle pour ses contemporains qu'il dénonçât les vices du XVe ou du XVIe siècles. Les allusions politiques ont donc une fin comique mais

non polémique. Si La Fontaine avait voulu dénoncer les travers de son époque, et seulement cela, il ne l'aurait pas fait sur un mode aussi plaisant et gai.

La gaieté, ce «certain charme» des "*Fables*" est un trait poétique puisqu'il donne lieu à une recherche esthétique et métrique. Dans la fable XV, cette gaieté poétique prend forme, nous l'avons vu, dans l'élaboration des personnages et des dialogues, ces deux notions étant mises en valeur par un procédé plus général : le mouvement. Celui-ci figure d'abord une action. Il caractérise la fable dès son début, avec le rejet externe du vers trois : « *s'empara* ». Sémantiquement, ce verbe indique une action rapide, et elle est mise au premier plan par un effet d'attente sur trois vers, qui invite à une diction rapide (cela est renforcé par l'absence de ponctuation aux vers un et deux.) L'agitation est le propre du petit lapin qui « *était allé faire à l'Aurore sa Cour [...] après qu'il eut brouté, trotté, fait tous ses tours* ». L'absence de conjonction de coordination dans ce vers suggère la rapidité et la répétition des gestes du lapin. Après son départ au vers six, et son retour au vers sept, il se voit « *chassé du paternel logis* » et presse Madame la Belette de « *déloge[r] sans trompette* », et au vers dix-neuf « *il n'entraît qu'en rampant* ». Tous ces verbes de mouvement indiquent un va-et-vient perpétuel, rapide et cadencé, d'autant mieux mis en valeur qu'ils se succèdent sur quelques vers.

Cette idée prend forme également dans l'utilisation de la métrique : les enjambements, les rejets et les contres-rejets sont nombreux, et la ponctuation, rare. Dans la fable XV le mouvement est aussi détours et retournements. À partir du vers trente-deux le rythme ralentit, il est saccadé par la ponctuation : « *Un saint homme de chat, bien fourré, gros et gras* » - « *Grippeminaud leur dit : Mes enfants, approchez, approchez, je suis sourd, les ans en sont la cause* ». Le chat feint une grande faiblesse, par ruse : les voyelles nasales allongent le rythme : « *faisant* » (vers 33) « *jean* » (vers 36, au lieu de « *janot* » vers 9), « *Devant* » (vers 38), « *enfants* » (vers 39), etc. Cette absence de mouvement correspond à la vieillesse du chat qui aurait perdu sa vivacité, mais surtout cela crée un rythme presque funèbre qui annonce la fin de la belette et du lapin. Il y a donc un retournement de situation : au statisme des bêtes correspond un changement de perspective dans la fable.

Cette fable pleine de gaieté s'inscrit dans la tradition des conteurs antiques dont La Fontaine s'inspirait. Elle répond à ce que nous attendons d'une fable : elle nous divertit, nous amuse et nous instruit. Par la brièveté, les dialogues pittoresques, et son habileté picturale, l'auteur grave dans nos esprits une morale et une poésie charmante et joyeuse. Mais cette gaieté ne serait pas aussi efficace si La Fontaine ne jouait pas des ressources musicales et lexicales de la langue. Jeux de mots, jeux satiriques, jeux métriques et lexicaux : tout concourt à faire de cette fable un conte poétique

“La cigale et la fourmi”

On peut remarquer que La Fontaine ne connaissait à peu près rien à la zoologie et qu'est tout à fait improbable ce dialogue entre deux insectes dont l'un est six fois plus gros que l'autre et est mort en hiver tandis que l'autre dort. En fait, il n'observait pas ; la nature et ne daignait même pas lire de livres susceptibles de lui donner quelques notions sur les animaux. Ils n'étaient pour lui que des êtres humains travestis. Des connaissances d'histoire naturelle n'auraient rien apporté à ses fables.

“Les deux pigeons”

«*Deux pigeons s'aimaient d'amour tendre*» : La Fontaine, qui prit souvent des oiseaux pour modèles de constance amoureuse, n'avait pas tort. Bien des espèces d'oiseaux sont monogames et fidèles, parfois même au-delà de la mort du conjoint.

“La grenouille qui se veut faire aussi grosse que le boeuf”

Pour André Breton, pour qui il fallait lever les tabous qui entravent les désirs, «la grenouille qui voulait se faire plus grosse que le bœuf n'a éclaté que dans la courte mémoire du fabuliste».

“La jeune veuve”

*La perte d'un époux ne va point sans soupirs ;
On fait beaucoup de bruit ; et puis on se console :
Sur les ailes du Temps la tristesse s'envole,
Le Temps ramène les plaisirs.
Entre la veuve d'une année
Et la veuve d'une journée*

*La différence est grande ; on ne croirait jamais
Que ce fût la même personne :
L'une fait fuir les gens, et l'autre a mille attraits.
Aux soupirs vrais ou faux celle-là. s'abandonne :
C'est toujours même note et pareil entretien.
On dit qu'on est inconsolable ;
On le dit, mais il n'en est rien,
Comme on verra par cette fable,
Ou plutôt par la vérité.*

*L'époux d'une jeune beauté
Partait pour l'autre monde. À ses côtés, sa femme
Lui criait : «Attends-moi, je te suis ; et mon âme,
Aussi bien que la tienne, est prête à s'envoler.»
Le mari fait seul le voyage.
La belle avait un père, homme prudent et sage ;
Il laissa le torrent couler.
À la fin, pour la consoler :
«Ma fille, lui dit-il, c'est trop verser de larmes :
Qu'a besoin le défunt que vous noyiez vos charmes?
Puisqu'il est des vivants, ne songez plus aux morts.
Je ne dis pas que tout à l'heure
Une condition meilleure
Change en des noces ces transports ;
Mais, après certain temps, souffrez qu'on vous propose
Un époux beau, bien fait, jeune, et tout autre chose
Que le défunt. - Ah ! dit-elle aussitôt,
Un cloître est l'époux qu'il me faut.»
Le père lui laissa digérer sa disgrâce.
Un mois de la sorte se passe ;
L'autre mois, on l'emploie à changer tous les jours
Quelque chose à l'habit, au linge, à la coiffure :
Le deuil enfin sert de parure,
En attendant d'autres atours ;
Toute la bande des Amours
Revient au colombier ; les jeux, les ris, la danse,
Ont aussi leur tour à la fin :
On se plonge soir et matin
Dans la fontaine de Jouvence.*

*Le père ne craint plus ce défunt tant chéri ;
Mais comme il ne parlait de rien à notre belle :
«Où donc est le jeune mari
Que vous m'avez promis?» dit-elle.*

Commentaire

L'écrivain latin Pétrone avait, au I^{er} siècle, raconté l'histoire de "La matrone d'Éphèse", une jeune veuve «*inconsolable*», bien prompte à se laisser reprendre aux charmes de l'amour. L'Inconstance féminine fut un thème comique traditionnel que reprit La Fontaine avec un charme non dénué d'ironie. Cependant, dans cette fable où il abordait un problème de la vie privée, il procéda d'une manière inhabituelle en plaçant la moralité avant le récit, en insistant sur le rôle du temps, en donnant différentes valeurs au prénom «*on*».

Le rôle des quinze premiers vers : Ils se détachent visiblement du reste de la fable par la disposition typographique. Néanmoins, des points communs apparaissent avec la suite dans l'emploi de champs lexicaux semblables : celui du mariage, du veuvage, de la tristesse, du temps.

Malgré cette identité de thème, les quinze premiers vers se distinguent de l'ensemble parce qu'ils ne comportent aucun élément de dialogue et parce qu'ils sont constitués d'énoncés généraux caractérisés par l'emploi de l'indéfini «*on*» et de l'article défini à valeur généralisante : «*la*» dans «*la perte*», «*le*» dans «*Le Temps*», «*la*» dans «*la veuve*». Surtout, par opposition au temps du passé qui est employé dans les vers suivants, c'est le présent qui prédomine dans les quinze premiers vers : un présent de vérité générale.

Ces caractéristiques et ces oppositions permettent d'identifier le début de la fable comme la présentation générale du cas particulier qui va faire l'objet d'une narration dans les vers 16 à 48. Le vers 1 et le premier hémistiche du vers 2 annoncent le récit du deuil et du chagrin de la jeune veuve. Le deuxième hémistiche du vers 2 et les vers 3 et 4 correspondent à la guérison et au retour des plaisirs (du vers 35 à la fin).

Les deux phases du récit sont annoncées très précisément par une série d'oppositions fortement soulignées : «*On fait*» / «*et puis*» (v. 2) ; «*la veuve d'une année*» / «*la veuve d'une journée*» (v. 5, 6) ; «*L'une*» / «*l'autre*» (v. 9) ; «*On dit qu'on est inconsolable*» / «*mais*» (v. 12, 13). Ces deux attitudes contradictoires correspondent très précisément à ce qui est conté par la suite. Par exemple : l'hémistiche «*et l'autre a mille attraits*» est développé dans le récit dans les vers 36, 37, 38 ; «*On dit qu'on est inconsolable*» dans les vers 32, 33.

La comparaison des deux parties de la fable ouvre la réflexion sur le rôle de la moralité dans une fable de La Fontaine. Placée avant le récit et non après comme c'est souvent le cas, celle-ci joue le rôle d'ouverture, d'introduction à la narration. «*Comme on le verra par cette fable*» (v. 14) précise cette fonction de présentation. En annonçant le thème, elle a aussi pour originalité de résumer par avance les étapes du récit. Elle constitue elle-même un pré-récit que la suite précisera et amplifiera. Elle permet enfin le va-et-vient du général au particulier, essentiel à la fonction d'«enseignement». Le récit des vers 16 à 48, illustrant le propos des quinze premiers vers, prouve qu'ils disent vrai. Et les quinze premiers vers donnent valeur de loi à l'expérience racontée par la suite.

L'expression du temps : Les premiers vers de la fable invitent à une réflexion sur le pouvoir du temps, non pas destructeur mais, au contraire, consolateur. La comparaison entre deux états («*Entre la veuve d'une année*» / «*Et la veuve d'une journée*») attire l'attention sur les transformations qu'opère le Temps. Cette comparaison est amenée aussi par l'adverbe «[et] *puis*» du vers 2. Le temps lui-même est présenté de manière métaphorique et allégorique.

Quant au récit proprement dit, il est lui-même jalonné d'indicateurs temporels qui expriment la succession : «*tout à l'heure*» (v. 27 = tout de suite). «*après certain temps*» (v. 30), «*un mois (se passe)*» (v. 35), «*L'autre mois*» (v. 36), «*à la fin*» (v. 42). Ces marques délimitent les étapes d'une évolution dans la durée. L'observation des temps verbaux fait également apparaître l'existence d'une progression. L'imparfait des vers 16 à 21 sert à faire le constat d'une situation initiale : le douloureux

veuvage. Le passage au passé simple des vers 22, 24, 34 exprime les tentatives du père pour amener sa fille à changer cet état. On remarque ensuite l'emploi du présent (v. 35 à 45) qui souligne les modifications apportées à l'état initial. Ce retournement est aussi préparé par des indices lexicaux : «*en attendant*», «*revient*», «*ont aussi leur tour*».

Bâtie sur des marques temporelles indiquant la succession, la fable met en évidence une évolution, depuis une situation initiale jusqu'à une situation finale, en faisant apparaître une modification progressive des sentiments. L'expression du temps est l'élément essentiel du texte puisqu'elle doit servir d'une part à rendre une durée (le temps passe, l'oubli fait son œuvre), et d'autre part à souligner la rapidité des changements, sans laquelle l'inconstance féminine ne serait pas suffisamment prouvée. Le récit parvient à associer habilement ces deux rythmes.

Les valeurs du pronom «on» : Le pronom «on» figure dix fois dans la fable (v. 2, 7, 12, 13, 14, 30, 36, 43). Mais il ne renvoie pas toujours à la même personne. Dès les premiers vers, on s'aperçoit que «on» sert à désigner de façon générale toute jeune femme face au veuvage suivant ses attitudes successives (v. 2, 12, 13), mais qu'il désigne aussi un observateur invité à considérer ces transformations et à s'en étonner (v. 7, 14). Il a ici une valeur généralisante.

Dans le cours du récit des vers 16 à 48, le pronom est utilisé par le père pour se nommer lui-même (v. 30) (on = je), mais il représente aux vers 36 et 43 la jeune veuve dont on raconte l'histoire (on = elle). L'indéfini «on» est inhabituel pour présenter une personne déterminée. Employé avec cette valeur (on = la jeune femme du récit), il prend donc une connotation particulière. Il a pour effet d'intégrer le personnage à un ensemble plus vaste en faisant comprendre que, dans ses attitudes individuelles, la jeune veuve adopte, sans le savoir, un comportement habituel. En mettant à distance le personnage et la situation, le pronom «on» permet aussi au narraieur de porter sur eux un regard amusé. Cette distance confère au récit une tonalité ironique.

D'autres éléments concourent à cette tonalité. Dans l'évocation du retour à la joie (v. 36 à 44), on remarque des exagérations : «*tous les jours*», «*Toute la bande des amours*», «*On se plonge soir et matin*». Ces exagérations sont à rapprocher de figures semblables, des hyperboles, utilisées cette fois pour exprimer la tristesse de la veuve inconsolable : vers 17, 18 puis vers 32, 33. Le mot «*torrent*» désigne les larmes, vers 22. La jeune femme met autant d'ardeur à oublier son époux qu'elle en avait mis à le pleurer. À la fin de la fable, la précision «*ce défunt tant chéri*» apparaît dans son contexte comme une antiphrase ironique.

La variété dans la narration, les connotations et la tonalité ironique font de la fable autre chose qu'un récit simplement illustratif. L'auteur s'amuse et amuse son lecteur en établissant avec lui une relation de complicité.

Originalité du domaine abordé : Le domaine envisagé ici est celui de la vie privée et, plus particulièrement, le domaine des sentiments. La situation qui est racontée pose le problème de la fidélité à un époux défunt, et celui de la jeunesse qui réclame son droit à la joie et à l'amour.

S'intéressant à ce domaine, le fabuliste fait preuve de qualités de psychologue. L'évolution de la jeune femme est décrite avec finesse. Par ses interventions, le narrateur témoigne d'une bonne connaissance des comportements et des caractères : le vers 20 («*Le mari fait seul le voyage*») montre qu'il n'est pas dupe des serments pathétiques de la veuve : «*Attends-moi, je te suis*», de ses «*transports*» (v. 29 ; = vives émotions, ici de tristesse). Au vers 21, les qualificatifs appliqués au père, «*homme prudent et sage*» forment un contraste amusant avec les excès de la fille qui «*se plonge soir et matin / Dans la fontaine de Jouvence*» (dont l'eau, selon la légende, rajeunissait).

Le narrateur intervient aussi plus indirectement : les mots par lesquels il désigne la jeune veuve sont intéressants («*une jeune beauté*», v. 16 ; «*La belle*», v. 21 ; «*notre belle*», v. 46). Ils traduisent un jugement bienveillant. On remarque une progression dans ces termes, indiquant l'intérêt croissant du narrateur pour son personnage.

Face à un sujet qui a trait à la psychologie et à l'évolution des sentiments, l'auteur adopte le ton de la finesse, de la légèreté, de la complicité avec son personnage et son lecteur. L'effet obtenu est une impression de naturel ou plus précisément de vérité. Mais ce ton de vérité est une malice supplémentaire. Les vers 14 et 15, par leur opposition entre «*fable*» et «*vérité*», annonçaient avec

humour que, pour peindre l'inconstance des femmes, l'imagination n'est pas nécessaire ; il suffit de voir clair.

La fable montre l'originalité d'une moralité et d'un récit qui se renforcent l'un l'autre par un jeu de correspondances entre général et particulier. La progression du récit suit, en la soulignant, l'évolution d'un personnage et d'une situation. Le fabuliste a une présence directe et indirecte dans sa fable à travers la tonalité ironique, ses interventions, le regard qu'il porte sur ses personnages, sa complicité avec le lecteur.

'Le laboureur et ses enfants'

*Travaillez, prenez de la peine :
C'est le fonds qui manque le moins.*

*Un riche laboureur, sentant sa mort prochaine,
Fit venir ses enfants, leur parla sans témoins.
« Gardez-vous, leur dit-il, de vendre l'héritage
Que nous ont laissé nos parents :
Un trésor est caché dedans.
Je ne sais pas l'endroit ; mais un peu de courage
Vous le fera trouver, vous en viendrez à bout.
Remuez votre champ dès qu'on aura fait l'oût.
Creusez, fouillez, bêchez, ne laissez nulle place
Où la main ne passe et repasse. »
Le père mort, les fils vous retournent le champ.
Deçà, delà, partout : si bien qu'au bout de l'an
Il en rapporta davantage.
D'argent, point de caché. Mais le père fut sage
De leur montrer, avant sa mort,
Que le travail est un trésor.*

Commentaire

Par le jeu d'une méprise provisoire, la fable consiste à déposséder « *trésor* » de son sens propre en l'investissant de la dimension substitutive de « *travail* ».

Pour Jean Ricardou, qui vit une analogie entre la fable et la nouvelle de Poe, '*Le scarabée d'or*', le labourage, qui oblige à aller au bout du sillon pour avancer en sens inverse, désigne le boustrophédon, cette écriture dont les lignes s'inscrivent, alternativement, en un sens puis l'autre. À l'opposé de toute jouissance d'un capital, c'est à écrire, donc, au contraire, très précisément, que nous inviterait '*Le laboureur et ses enfants*'.

"Le lion et le moucheron"

*"Va-t'en, chétif insecte, excrément de la terre !"
C'est en ces mots que le Lion
Parlait un jour au Moucheron.
L'autre lui déclara la guerre.
"Penses-tu, lui dit-il, que ton titre de Roi
Me fasse peur ni me soucie ?
Un boeuf est plus puissant que toi :
Je le mène à ma fantaisie."
À peine il achevait ces mots*

Que lui-même il sonna la charge,
 Fut le trompette et le héros.
 Dans l'abord il se met au large ;
 Puis prend son temps, fond sur le cou
 Du Lion, qu'il rend presque fou.
 Le quadrupède écume, et son oeil étincelle ;
 Il rugit ; on se cache, on tremble à l'environ ;
 Et cette alarme universelle
 Est l'ouvrage d'un moucheron.
 Un avorton de mouche en cent lieux le harcèle :
 Tantôt pique l'échine, et tantôt le museau,
 Tantôt entre au fond du naseau.
 La rage alors se trouve à son faite montée.
 L'invisible ennemi triomphe, et rit de voir
 Qu'il n'est griffe ni dent en la bête irritée
 Qui de la mettre en sang ne fasse son devoir.
 Le malheureux Lion se déchire lui-même,
 Fait résonner sa queue à l'entour de ses flancs,
 Bat l'air, qui n'en peut mais ; et sa fureur extrême
 Le fatigue, l'abat : le voilà sur les dents.
 L'insecte du combat se retire avec gloire :
 Comme il sonna la charge, il sonne la victoire,
 Va partout l'annoncer, et rencontre en chemin
 L'embuscade d'une araignée ;
 Il y rencontre aussi sa fin.

Quelle chose par là nous peut être enseignée ?
 J'en vois deux, dont l'une est qu'entre nos ennemis
 Les plus à craindre sont souvent les plus petits ;
 L'autre, qu'aux grands périls tel a pu se soustraire,
 Qui périt pour la moindre affaire.

Commentaire

Ce récit vivant est conduit en plusieurs étapes, selon un crescendo de la violence et un decrescendo, selon une véritable technique cinématographique qui fait se succéder des plans larges, puis des plans plus rapprochés où se manifeste un souci du détail : «*dent*», «*naseaux*». Ce récit d'un combat à mort entre le minuscule et le géant, David et Goliath, commence par un échange verbal qui fait entrer directement dans l'action de ce qui est une véritable pièce de théâtre. Un défi est lancé auquel répond l'attaque du moucheron, acte de folle bravoure. Elle provoque la défaite du lion. Mais le moucheron rencontre lui-même la mort.

Ce texte est réaliste grâce à l'utilisation de verbes d'action et du lexique de la guerre : «*guerre*», «*sonna la charge*», «*l'invisible ennemi triomphe*», «*se retire avec gloire*», «*trompette*», «*embuscade*». Le moucheron, dont la faiblesse est soulignée («*chétif insecte, excrément de la terre*» ; «*avorton de mouche*» ; «*insecte*») suit une stratégie militaire : harcèlement, guérilla. Dans tout ce passage, le poète emploie des octosyllabes, ménage des enjambements significatifs aux vers 13-14 et 17-18. L'amplitude des vers 15-16 donne un ton épique. L'allitération en «*f*», «*fond*», «*fou*», insiste sur la brutalité de l'attaque. Les vers 20-21, marqués par l'anaphore de «*tantôt*» et l'allitération en «*t*», présentent un rythme ternaire qui s'oppose aux alexandrins. Ce changement de rythme illustre le rythme de l'assaut lent, puis en force. Les vers 24-25 sont dominés par une assonance en «*i*». Les alexandrins des vers 31-32 rendent le caractère épique du combat : on entre dans la légende.

Le lion, attaqué, n'a que trois vers qui le concernent. Il est une proie, et se contente de se défendre, impuissant. Mais il a finalement une meilleure image que le moucheron, La Fontaine semblant éprouver de la pitié pour lui : «malheureux», face à «l'odieux moucheron».

Et, pour le deuxième combat, qui est réglé en deux vers et demi, les vers 32 et 34, il semble satisfait de la mort du moucheron, avec la reprise ironique de «rencontre».

Le poète mêle les registres réaliste et épique, utilisant des hyperboles : «on tremble à l'universel» ; «cent lieux» ; «invisible ennemi triomphe» ; «mettre en sang» ; «faire résonner». Le burlesque naît du décalage entre ces deux registres.

Cette fable, comme la plupart de celles de La Fontaine, est allégorique, car les animaux représentent des êtres humains. Le lion symbolise la force, l'arrogance le mépris, alors que le moucheron est agressif, vantard, orgueilleux, sadique et bête, car il réussit à triompher du lion, mais il est victime de l'embuscade d'une araignée. Le lion est donc moins dévalorisé.

Dans la morale, qui est donnée sur un ton familier, «nous» représente le fabuliste ainsi que le lecteur. En fait, il y a deux morales qui correspondent chacune à chacun des épisodes. Pour la première morale, la construction en chiasme permet d'éloigner le plus possible «plus petits» et «plus à craindre». La deuxième morale est fondée sur un parallélisme.

“La Mort et le mourant”

*La Mort ne surprend point le sage ;
Il est toujours prêt à partir,
S'étant su lui-même avertir
Du temps où l'on se doit résoudre à ce passage.
Ce temps, hélas ! embrasse tous les temps :
Qu'on le partage en jours, en heures, en moments,
Il n'en est point qu'il ne comprenne
Dans le fatal tribut ; tous sont de son domaine ;
Et le premier instant où les enfants des rois
Ouvrent les yeux à la lumière
Est celui qui vient quelquefois
Fermer pour toujours leur paupière.
Défendez-vous par la grandeur,
Alléguez la beauté, la vertu, la jeunesse ;
La Mort ravit tout sans pudeur ;
Un jour le monde entier accroîtra sa richesse.
Il n'est rien de moins ignoré ;
Et puisqu'il faut que je le die,
Rien où l'on soit moins préparé.*

*Un mourant, qui comptait plus de cent ans de vie,
Se plaignait à la Mort que précipitamment
Elle le contraignait de partir tout à l'heure ,
Sans qu'il eût fait son testament,
Sans l'avertir au moins. «Est-il juste qu'on meure
Au pied levé? dit-il : attendez quelque peu ;
Ma femme ne veut pas que je parte sans elle
Il me reste à pourvoir un arrière-neveu ;
Souffrez qu'à mon logis j'ajoute encore une aile.
Que vous êtes pressante, ô Déesse cruelle !
- Vieillard, lui dit la Mort, je ne t'ai point surpris ;
Tu te plains sans raison de mon impatience :
Eh ! n'as-tu pas cent ans? Trouve-moi dans Paris*

*Deux mortels aussi vieux ; trouve-m'en dix en France.
 Je devais, ce dis-tu, te donner quelque avis
 Qui te disposât à la chose :
 J'aurais trouvé ton testament tout fait,
 Ton petit-fils pourvu, ton bâtiment parfait.
 Ne te donna-t-on pas des avis, quand la cause
 Du marcher et du mouvement,
 Quand les esprits, le sentiment,
 Quand tout faillit en toi? Plus de goût, plus d'ouïe ;
 Toute chose pour toi semble être évanouie ;
 Pour toi l'astre du jour prend des soins superflus ;
 Tu regrettes des biens qui ne te touchent plus.
 Je t'ai fait voir tes camarades
 Ou morts, ou mourants, ou malades :
 Qu'est-ce que tout cela qu'un avertissement?
 Allons, vieillard, et sans réplique.
 Il n'importe à la République
 Que tu fasses ton testament.»*

*La Mort avait raison. je voudrais qu'à cet âge
 On sortît de la vie ainsi que d'un banquet,
 Remerciant son hôte, et qu'on fît son paquet ;
 Car de combien peut-on retarder le voyage?
 Tu murmures, vieillard ! vois ces jeunes mourir,
 Vois-les marcher, vois-les courir
 À des morts, il est vrai, glorieuses et belles
 Mais sûres cependant, et quelquefois cruelles
 J'ai beau te le crier ; mon zèle est indiscret :
 Le plus semblable aux morts meurt le plus à regret.*

Commentaire

Cette fable est une dissertation morale où l'histoire vient, à titre d'exemple, s'insérer dans les graves réflexions de l'auteur. Elle reprend le lieu commun vieux comme le monde, que chaque siècle reprend à sa façon, de la mort inévitable. On y retrouve, çà et là, des souvenirs de Lucrèce et d'Horace, des échos de Montaigne, de Malherbe et de Bossuet.

Le préambule (1-19) : Pour La Fontaine, le sage n'est pas surpris par la mort, car il s'est préparé à son arrivée, sachant que :

- elle peut survenir à n'importe quel instant («*Ce temps embrasse tous les temps*» n'est pas qu'un jeu de mots ; le poète subdivise le temps selon une habile gradation ; «*Il n'en est point qu'il ne comprenne*» : il les englobe tous) ;
- elle n'est pas une fin mais un «*passage*» ;
- elle atteint tout le monde («*tous sont de son domaine*» : de son royaume), les enfants des rois pouvant mourir dès leur naissance (ce qui venait d'arriver, en 1672, au duc d'Anjou, fils de Louis XIV, qui n'avait vécu que quelques jours), les deux périphrases «*ouvrent leurs yeux à la lumière*» et «*fermer pour toujours leur paupière*» étant habilement à la fois opposées et unies (par les rimes) ; aucune qualité ne permettant de lui échapper, comme l'avait déjà fortement rappelé Bossuet dans son «*Sermon sur la mort*» (1662), car celle-ci n'a aucune honte (au sens de «*pudeur*»).

Mais le poète donne à ce lieu commun une forme personnelle par l'originalité de l'expression, par son lyrisme, par son éloquence et, surtout, en manifestant sa lassitude et son agacement : «*il faut que je le die*» (subjonctif archaïque).

L'histoire :

Dans un langage vindicatif, le vieillard se plaint d'avoir à «*partir tout à l'heure*» (c'est-à-dire «tout de suite»), «*au pied levé*» (expression familière mais qui le montre comme saisi dans un mouvement non terminé), sans qu'il ait fait son testament, sans que sa femme puisse partir avec lui (situation qu'on trouvait déjà dans «*La jeune veuve*» : «*Sa femme lui criait : "Attends-moi, je te suis..." Le mari fait seul le voyage.*»), sans qu'il ait assuré l'avenir d'un arrière-petit-fils ; sans qu'il ait pu ajouter une aile à sa maison.

Ce vieillard est donc encore plus ridicule que celui qu'on trouve dans «*Le vieillard et les trois jeunes hommes*», qui plante un arbre pour ses «*arrière-neveux*» qui lui «*devront cet ombrage*», qui sera tancé ainsi : «*Passe encore de bâtir ; mais planter à cet âge !*», mais qui n'est qu'un octogénaire. Les plaintes de ce vieillard-ci sont d'autant plus contestables, ses arguments d'autant moins solides qu'il est très âgé (comme Béranger, le personnage d'Ionesco dans «*Le roi se meurt*»).

Aussi la Mort (la majuscule marquant bien qu'elle est une «*Déesse*»), avec beaucoup de calme et de majesté, lui rappelle-t-elle justement son âge, tout à fait extraordinaire d'ailleurs à cette époque. Quant à l'«*avis*» qu'elle aurait dû lui donner, elle le lui a bien donné par la décrépitude croissante de son corps (la perte du «*marcher*», du mouvement [il ne peut donc être pris, comme il l'a prétendu, «*au pied levé*»], du goût, de l'ouïe, de la vue), «*les esprits*» étant «*les esprits animaux*» de Descartes, par les maladies, les agonies et les décès des gens de son âge. Et le testament n'a aucune importance pour l'État. Mais l'argument le plus fort est «*Tu regrettes des biens qui ne te touchent plus*» : à quoi bon vivre quand la vie n'est plus qu'une survie? .

Les réflexions finales (v. 51-60) : Elles revêtent une forme dramatique et vivante, à travers cette évocation du «*banquet*» qu'est la vie que La Fontaine replit aux stoïciens (quand on a joui du repas, il faut quitter la table : le stoïcisme est, au fond, un hédonisme), du «*voyage*» qu'il faut faire avec «*son paquet*» (puisque la mort n'est qu'un passage, il faut se préparer à aller voir ailleurs), mais surtout par l'opposition entre la mort des nombreux jeunes gens qui étaient alors victimes de la guerre de Hollande et la mort de ce centenaire décrépît qui est, en effet, dans une expression frappante par sa vérité et par sa vigueur, «*le plus semblable aux morts*» et pourtant «*meurt le plus à regret*».

Cette fable, par sa gravité, par l'élévation de sa pensée et par l'envol de son lyrisme, est la plus parfaite démonstration de l'art de La Fontaine qui est «un de ces poètes qui, par la vérité et la vivacité de leur peinture, font que les grands lieux communs de la vie humaine nous émeuvent comme s'ils venaient de nous toucher personnellement». (Saint-Marc Girardin).

“Phébus et Borée”

Commentaire

La fable a trouvé sa source dans celle du soleil et du vent, attribuée au sage Luqman, qui a vécu au VIe siècle.

“Le rat de ville et le rat des champs”

Commentaire

La fable a trouvé sa source chez Al-Ibsihi (autour du XIVe et du XVe siècle).

“Le rat qui s'est retiré du monde”

*Les Levantins en leur légende
Disent qu'un certain Rat, las des soins d'ici-bas,
Dans un fromage de Hollande
Se retira loin du tracas.
La solitude était profonde,
S'étendant partout à la ronde.
Notre ermite nouveau' subsistait là dedans.
Il fit tant, de pieds et de dents,
Qu'en peu de jours il eut au fond de l'ermitage
Le vivre et le couvert : que faut-il davantage?
Il devint gros et gras: Dieu prodigue ses biens
À ceux qui font vœu d'être siens.
Un jour, au dévot personnage
Des députés du peuple rat
S'en vinrent demander quelque aumône légère :
Ils allaient en terre étrangère
Chercher quelque secours contre le peuple chat ;
Ratopolis était bloquée :
On les avait contraints de partir sans argent,
Attendu l'état indigent
De la république attaquée.
Ils demandaient fort peu, certains que le secours
Serait prêt dans quatre ou cinq jours.
« Mes amis, dit le Solitaire,
Les choses d'ici-bas ne me regardent plus ;
En quoi peut un pauvre reclus
Vous assister ? que peut-il faire
Que de prier le Ciel qu'il vous aide en ceci ?
J'espère qu'il aura de vous quelque souci."
Ayant parlé de cette sorte,
Le nouveau saint ferma sa porte.
Qui désignai-je, à votre avis,
Par ce Rat si peu secourable ?
Un moine ? Non, mais un dervis :
Je suppose qu'un moine est toujours charitable.*

Commentaire

Cette fable paraît être de l'invention du poète. Elle illustre l'hypocrisie pateline, que représentait déjà la fourmi dans “*La cigale et la fourmi*”. Dans cette véritable petite comédie, La Fontaine s’amuse.

Les vers 1 à 6 sont un tableau de la solitude de ce «*rat qui s'est retiré du monde*», qui est un ermite. Par le terme «*Levantins*», on désignait, au temps de La Fontaine, les Orientaux en général : Persans, Hindous, le Levant étant la région où se lève le soleil, donc l'est. Aujourd'hui, le mot a une acception plus restreinte et désigne les habitants des pays de la côte orientale de la Méditerranée : Syriens, Libanais, Palestiniens, Israéliens.

Le mot «*légende*» ayant d'abord désigné des vies de saints, La Fontaine s’amuse à employer un mot spécifiquement chrétien pour rendre une atmosphère orientale. Mais il joue, tout au long de la fable, sur cette équivoque.

«*Soins*» ne signifie plus guère que les attentions qu'on a pour quelqu'un ou pour quelque chose. Mais, autrefois, le mot avait un sens beaucoup plus fort : les soucis, les préoccupations.

Le «*fromage de Hollande*» est un fromage à croûte rouge, à pâte molle, en forme de boule. Il y a évidemment un contraste entre le cadre oriental évoqué au premier vers et cette allusion à une réalité purement européenne. Le fromage de Hollande était populaire par son faible coût et faisait donc la joie des pauvres, les jours de carême. De ce symbole du temps de pénitence, La Fontaine fait donc, au contraire, le symbole de la vie facile, confortable, sans problème, et c'est de là qu'est venue l'expression proverbiale qui fait d'une sinécure un fromage.

Les quatre premiers vers forment, par leurs rimes croisées, un morceau autonome. Le deuxième vers est un alexandrin qui rend la solennité, l'emphase du ton qu'on prend dans les légendes pour raconter les vies des saints.

Aux vers 5 et 6, marqués de diphtongues sourdes («*on*», «*en*», «*an*») qui appuient sur l'impression de silence, d'étouffement, de solitude, le poète fait une véritable plaisanterie en jouant sur la forme même du fromage et sur l'expression «*à la ronde*».

Les vers 7 à 12 insistent sur la situation matérielle de l'ermite.

Dans «*notre ermite nouveau*», «*notre*» est une touche de style familier. «*Ermite nouveau*» signifie «ermite d'un nouveau genre» car nul n'avait songé jusqu'ici à choisir un tel lieu de retraite. Le sens serait tout à fait différent si on avait «un nouvel ermite», c'est-à-dire «un ermite de fraîche date», de même que, plus loin, on trouvera «*le nouveau saint*».

«*Subsister*» est une touche d'ironie car le mot signifie «parvenir à continuer à vivre en trouvant juste de quoi satisfaire ses besoins», alors que l'ermite a évidemment de la nourriture en abondance.

«*De pieds et de dents*» est un autre trait humoristique, l'expression, inventée par La Fontaine, faisant irrésistiblement penser à l'expression courante «faire des pieds et des dents» qui signifie «s'agiter beaucoup pour parvenir à un résultat». Il faut, en effet, que le rat se creuse son ermitage pour s'y blottir, mais, de cette façon, il se gave aussi de fromage, les dentales de ce vers traduisant son acharnement.

«*Le vivre et le couvert*» sont la nourriture et le logement.

Par «*que faut-il davantage?*» semble se faire jour le matérialisme et aussi l'insouciance du poète qui semble, lui aussi, n'avoir pas exigé plus. Mais, en fait, il exprime plutôt sa moquerie parce que les aspirations d'un ermite devraient être plus élevées.

Avec «*gros et gras*», l'analogie est frappante avec Tartuffe, le personnage de Molière dont la pièce était tout à fait contemporaine, type lui aussi du dévot hypocrite :

«.....il se porte à merveille,

Gros et gras, le teint frais, et la bouche vermeille» («*Tartuffe*», vers 234).

«*Dieu prodigue ses biens*» : Les biens donnés par Dieu devraient être uniquement spirituels, mais La Fontaine lance une pointe au clergé de son temps qui était assez souvent plus préoccupé de biens matériels que de biens spirituels. S'il fait allusion à un seul des vœux religieux, c'est qu'il pense au vœu de pauvreté.

Le morceau du vers 5 au vers 12 est en rimes suivies, car il s'agit d'un récit. Cette première partie de la fable était, d'ailleurs, séparée nettement de la seconde par un blanc.

«*Dévoit personnage*» était le nom que, dans la pièce de Molière, Mme Pernelle donnait à Tartuffe. On remarque que «*personnage*» rime avec «*davantage*» : c'est un procédé par lequel La Fontaine liait deux morceaux.

Les vers 13 à 23 voient l'ambassade du peuple rat.

Le vers 15 est un alexandrin qui donne de la solennité à la demande mais aussi permet de l'exprimer d'un seul souffle, rapidement, car il est toujours pénible de s'attarder sur un tel sujet.

Pour les explications des ambassadeurs, la forme normale serait : «Ils disaient qu'ils allaient en terre étrangère» mais on a un bel exemple de ce style indirect libre qu'emploie souvent La Fontaine. Est évoqué le conflit éternel entre les rats et les chats qui devient une parodie des guerres entre humains.

«*Ratopolis*», «la ville des rats», nom plaisant forgé par le poète, «*la république*» (au XVII^e siècle, le mot avait le sens d'«État», quelle que soit la forme de gouvernement) est «*bloquée*», c'est-à-dire soumise à un siège.

«*Attendu*» («vu», «eu égard à») est une préposition employée dans le langage judiciaire quand on fait l'énoncé des circonstances.

Par «*l'état indigent*», forme de la langue ancienne, il faut comprendre «l'indigence», «la grande pauvreté».

Les différents éléments du discours sont exposés dans un ordre significatif : les députés parlent d'une aumône, d'un don qu'on fait par charité, ce à quoi «*le dévot personnage*» ne devrait que pouvoir agréer ; mais, son visage se rembrunissant déjà, ils ajoutent «*légère*». Par «*Ils allaient en terre étrangère*», ils se présentent comme des pèlerins pour lesquels les règles de l'hospitalité demandent qu'on soit agréable. Puis ils font appel au patriotisme de l'ermite : ne s'agit-il pas de lutter contre l'ennemi commun ? Ils dressent un tableau de la situation critique dans laquelle se trouvent les congénères du saint homme. Mais, devant son attitude, ils diminuent encore leurs prétentions et assurent que cette demande sera la seule.

Les vers 24 à 31 sont consacrés à la réponse de l'ermite.

La Fontaine oppose plus vivement les deux discours en donnant le premier en style indirect, donc comme étouffé, atténué, et le second en style direct, donc plus vivant, plus expressif. D'autre part, on peut opposer la modestie, la discrétion des députés et l'onction, la fausse humilité du rat.

L'onction se manifeste dans le vers 25 : «*Les choses d'ici-bas ne me regardent plus*», un alexandrin qui appuie l'emphase de la déclaration et qui fait penser à celle de Tartuffe : «Tous les biens de ce monde ont pour moi peu d'appas». Ce détachement est, en réalité, de l'égoïsme et de l'indifférence. La fausse humilité apparaît dans «*reclus*», littéralement enfermé comme par une volonté extérieure, alors qu'en réalité cette réclusion est volontaire et nullement déplaisante.

Entre les vers 26 et 27, puis 27 et 28, des enjambements éloignent chaque fois le verbe, le mot essentiel, que le rat trouve difficile de prononcer, pour éloigner la déception infligée aux députés, pour retarder l'aveu de l'hypocrisie. L'allusion au Ciel permet de se décharger sur lui du «*souci*» qui rime avec «*ceci*», deux mots assourdis, chuchotés, à peine prononcés, après lesquels retentissent deux rimes sonores : «*sorte*» et «*porte*» qui marquent le claquement de la porte brutalement refermée, la satisfaction d'être débarrassé des quémandeurs qu'éprouve le «*nouveau saint*», mots qui sont ironiquement juxtaposés à «*ferma sa porte*», preuve de son égoïsme.

Dans les vers 32 à 35, le fabuliste livre son commentaire amusé en interpellant plaisamment le lecteur. En proposant «*un moine*», il ose l'accusation à laquelle tout le monde pense. Puis il détourne le reproche d'irrespect qu'on pourrait lui faire et, en évoquant «*un dervis*» (ou «*derviche*», moine musulman), il se sert de la mention initiale des «*Levantins*». Mais, surtout, il prépare un dernier trait qu'il lance avec finesse car, plutôt que d'affirmer, il laisse planer le doute sur la charité des moines. Chamfort a pu commenter : «Que de malice dans la prétendue bonhomie de ce vers !»

«*Le rat qui s'est retiré du monde*» est donc une fable qui, s'il le fallait, prouverait l'originalité de La Fontaine puisqu'il a puisé son sujet dans son propre fonds. Il y poursuivait sa lutte constante contre tout ce qui porte atteinte à la simplicité et au naturel : ici, l'hypocrisie pateline. C'est avec un art magistral que les mots choisis, les sonorités, les rythmes des vers s'accordent à l'atmosphère de cette petite comédie pétillante d'esprit et d'humour.

«Le savetier et le financier»

*Un savetier chantait du matin jusqu'au soir ;
C'était merveilles de le voir,
Merveilles de l'ouïr ; il faisait des passages,
Plus content qu'aucun des Sept sages.
Son voisin, au contraire, étant tout cousu d'or,
Chantait peu, dormait moins encor ;
C'était un homme de finance.
Si, sur le point du jour, parfois il sommeillait,
Le savetier alors en chantant l'éveillait ;*

*Et le financier se plaignait
 Que les soins de la Providence
 N'eussent pas au marché fait vendre le dormir,
 Comme le manger et le boire.
 En son hôtel, il fait venir
 Le chanteur, et lui dit : « Or ça, sire Grégoire,
 Que gagnez-vous par an? - Par an? Ma foi, Monsieur,
 Dit, avec un ton de rieur,
 Le gaillard savetier, ce n'est point ma manière
 De compter de la sorte ; et je n'entasse guère
 Un jour sur l'autre : il suffit qu'à la fin
 J'attrape le bout de l'année ;
 Chaque jour amène son pain..
 - Eh bien ! que gagnez-vous, dites, par journée?
 - Tantôt plus, tantôt moins : le mal est que toujours
 (Et sans cela nos gains seraient assez honnêtes),
 Le mal est que dans l'an s'entremêlent des jours
 Qu'il faut chômer; on nous ruine en fêtes ;
 L'une fait tort à l'autre ; et Monsieur le curé
 De quelque nouveau saint charge toujours son prône.»
 Le Financier, riant de sa naïveté,
 Lui dit : «Je vous veux mettre aujourd'hui sur le trône.
 Prenez ces cent écus ; gardez-les avec soin,
 Pour vous en servir au besoin.»
 Le savetier crut voir tout l'argent que la terre
 Avait, depuis plus de cent ans,
 Produit pour l'usage des gens.
 Il retourne chez lui ; dans sa cave il enserme
 L'argent, et sa joie à la fois.
 Plus de chant : il perdit la voix,
 Du moment qu'il gagna ce qui cause nos peines.
 Le sommeil quitta son logis ;
 Il eut pour hôtes les soucis,
 Les soupçons, les alarmes vaines ;
 Tout le jour, il avait l'œil au guet ; et la nuit,
 Si quelque chat faisait du bruit,
 Le chat prenait l'argent. À la fin, le pauvre homme
 S'en courut chez celui qu'il ne réveillait plus :
 «Rendez-moi, lui dit-il, mes chansons et mon somme,
 Et reprenez vos cent écus.»*

Commentaire

Après la peinture de la Cour, La Fontaine s'est livré à la peinture des mœurs de la ville. Il exploite ici le contraste entre deux conditions sociales opposées.

Il semble que, pour composer cette fable, il ait combiné deux sources :

Le latin Horace (*“Épîtres”,* I, 7) conta l'histoire du riche avocat Philippe qui, pour tenter une expérience, s'amusa à offrir une propriété au crieur public Volteius Mena, pauvre mais satisfait de son sort. Mena devint âpre au gain, s'épuisa à cultiver la terre et, se trouvant malheureux, vint supplier Philippe de le rendre à sa première existence.

Au XVI^e siècle, l'écrivain français Bonaventure des Périers conta l'histoire du savetier Blondeau qui «aimait le vin par sus tout» et chantait tout le long du jour jusqu'au moment où il découvrit un pot de fer contenant un trésor : «Lors il commença de devenir pensif : il ne chantait plus, il ne songeait qu'en

ce pot de quincaillerie... «Si je le montre aux orfèvres, ils me déceleront (dénonceront) ou ils en voudront avoir leur part.... Tantôt il craignait de n'avoir pas bien caché ce pot ou qu'on le lui dérobat. À toutes heures, il partait de son échoppe pour l'aller remuer. Il était en la plus grande peine du monde ; mais, à la fin, il se vint à reconnaître, disant en soi-même : «Comment ! je ne fais que penser en mon pot ! Bah ! Le diable y ait part au pot ! il me porte malheur». En effet, il va le prendre gentiment et le jette en la rivière et noya toute sa mélancolie avec ce pot.»

La Fontaine a su fondre ces données et les enrichir pour mieux dégager la morale et réaliser un chef-d'oeuvre. Il a créé une petite comédie où il présente la vie et le caractère d'un de ces financiers du XVII^e siècle en contraste avec un «*gaillard savetier*», pour exprimer une des idées maîtresses de sa sagesse, une vérité éternelle : l'argent ne fait pas le bonheur.

La fable présente une petite comédie dont l'exposition est assez longue parce qu'il faut bien établir les circonstances, bien définir les situations contrastées du savetier et du financier, afin qu'ensuite le retournement soit plus significatif, plus dramatique. Mais, ensuite, La Fontaine prouve qu'il possède l'art de faire parler chaque personnage selon son caractère et sa condition.

Le financier, l'«*homme de finance*», est peut-être l'un de ces «fermiers généraux» enrichis sous le règne de Louis XIV, parce qu'ils prenaient les impôts «à ferme», c'est-à-dire versaient immédiatement à l'État la somme qu'il s'attendait à percevoir dans telle région, puis pouvaient se permettre d'en extraire bien plus. Ils ont été impitoyablement dépeints par La Bruyère dans le chapitre VI, «*Des biens de fortune*», où il dénonça le scandaleux pouvoir de l'argent qui leur permettait d'édifier en peu de temps des fortunes colossales, de se loger en des hôtels fastueux («*hôtel*» signifiant «riche demeure»), d'étaler leur orgueil de parvenus, d'acquérir considération, égards, noblesse, en y mettant le prix. Mais ils menaient une existence fiévreuse, et le participe «*étant*», qui a une valeur causale, implique que le fait d'être «tout cousu d'or» (les habits chamarrés d'or étaient la façon d'étaler sa richesse) est la cause du manque de joie et de sommeil. La rareté et la difficulté de son sommeil sont suggérées par le mot «*Si*» (la condition n'est pas toujours remplie) renforcé par le mot «*parfois*» (rareté du fait), par l'indication du «*point du jour*» (après les efforts d'une nuit d'insomnie), à quoi s'ajoute, par «*il sommeillait*», le fait qu'il ne s'agit encore que d'un sommeil très léger.

Ce riche parvenu se révèle d'abord par son ingratitude : il oublie par quel chemin il est passé quand il se plaint de l'insuffisance des «*soins de la Providence*» alors qu'il en a profité largement en acquérant sa situation. Le rythme des vers 10-13 rend son ton excédé, les vers courts (10, 11 et 13) et le découpage du vers 12 en une série de mots d'une ou deux syllabes donnant à ce passage une allure sèche, saccadée. Avec «*le dormir*». La Fontaine a inventé un infinitif substantivé qui apporte une surprise, mais l'ensemble de ces trois infinitifs substantivés donne à ces réalités concrètes que sont le sommeil, la nourriture, la boisson, une valeur abstraite, en quelque sorte mathématique, commerciale, qui est bien celle que leur voit un financier.

Il a tendance à l'accaparement, montre une vision égocentriste du monde qui le rend injuste pour son prochain, surtout lorsqu'il lui est inférieur par le revenu : il traite le savetier avec une familiarité condescendante, un certain mépris, que marque d'abord l'enjambement entre le vers 14 et le vers 15 qui met en relief la surprise du terme employé pour désigner le savetier qui n'est même pas considéré pour sa véritable fonction : il n'y a que «le chanteur» qui en lui l'intéresse. L'appellation «*sire Grégoire*», pour un pauvre roturier, est familière et ironique à la fois.

Esprit sérieux, positif, la vie, pour le financier, n'est fondée que sur des notions matérialistes : tout lui apparaît comme matière à achats, à ventes, à échanges. Cela le rend d'ailleurs assez ingénieux pour trouver un moyen décisif de remédier au mal dont il souffre. Cependant, comme il est habitué à marchander, il se livre à une véritable inquisition, imposant ses questions avec l'air de supériorité intellectuelle méprisante d'un riche bourgeois, prenant plaisir à impressionner facilement l'homme simple, ignorant et démuné qu'il a en face de lui. Sa question «*Que gagnez-vous par an?*» traduit bien sa préoccupation constante mais aussi l'étendue de la perspective budgétaire à laquelle il est habitué. Il la réduit donc et, quand il est tout à fait rassuré sur la simplicité, la naïveté, le désintéressement, en un mot, la faiblesse, de ce partenaire en affaires, il peut, avec ostentation, faire preuve d'une apparente générosité, l'éblouir à bon compte, lui faire voir monts et merveilles («*Je vous veux mettre aujourd'hui sur le le trône*»). Sans plus barguiner, il fait le don de «*cent écus*» mais en ajoutant cette

précaution : «*Pour vous en servir au besoin*» (« en cas de besoin ») qui est importante : il faut que le savetier conserve l'argent afin que le souci l'empêche de dormir la nuit et donc de chanter le jour. Et c'est bien pourquoi le financier devient par une périphrase «*celui qu'il ne réveillait plus*».

Le savetier est un homme simple, insouciant, libre, gai («*gaillard*»), optimiste, plein d'entrain, ardent au travail sans être intéressé par le gain. Pauvre d'argent, il est riche d'une sagesse populaire qui lui fait accepter la vie telle qu'elle se présente, avec son lot de bonheur et de malheur, se soumettre au destin avec un certain fatalisme. L'auteur évoque d'abord ce bonheur en décrivant son chant pendant le jour («*il faisait des passages*», le passage étant un ornement ajouté au chant pour passer d'une note à une autre, cette virtuosité, qui fait merveille, traduisant une application, une grande habileté due à l'entraînement et un enthousiasme dû au plaisir) et son sommeil paisible pendant la nuit. L'allusion aux «*Sept sages*» de la Grèce est quelque peu paradoxale et ironique parce qu'ils jouissaient du bonheur que procure la science, tandis que le savetier jouit du bonheur de son ignorance. Homme du peuple, son langage révèle son incapacité à bien s'expliquer sur les questions d'argent mais aussi sa satisfaction de ne pas avoir à s'embarrasser de tels calculs ; aussi est-il plutôt amusé («*avec un ton de rieur*») que rendu amer par la question du financier. L'enjambement expressif du vers 19 au vers 20 marque la précarité de ses revenus, met en relief «*un jour sur l'autre*», c'est-à-dire le gain d'une journée qui ne vient s'ajouter à celui d'une autre : il vit au jour le jour. «*J'attrape le bout de l'année*» est une image populaire qui indique que les recettes d'une année suffisent à en couvrir les dépenses, qu'il est capable de survivre d'une année à l'autre, qu'à la fin d'une année, repère essentiel, il peut encore avoir l'espoir de pouvoir vivre au cours de la suivante. «*Tantôt plus, tantôt moins*» : il est évasif soit par ignorance véritable, soit par quelque méfiance devant les questions trop précises et insistantes posées par quelqu'un dont il ne connaît pas les intentions et dont il semble s'aviser soudain qu'il prélève les impôts. Ensuite, avec «*on nous ruine en fêtes ;*

L'une fait tort à l'autre ; et Monsieur le curé

De quelque nouveau saint charge toujours son prône.»

est exprimée une plainte du peuple du temps qui souffrait du fait qu'il y avait, par an, trente-huit fêtes chômées en plus des dimanches.

Il est si pauvre qu'il s'extasie devant la somme qu'on lui propose, qui dépasse toutes ses notions habituelles, et que, soudain, investi d'une conscience économique il peut croire «*voir tout l'argent que la terre*

Avait, depuis plus de cent ans,

Produit pour l'usage des gens. »

L'enjambement du vers 37 au vers 38 retarde habilement le mot «*argent*», comme si le savetier hésitait soudain à le prononcer afin de ne point faire savoir que désormais il en possède. Habilement encore, par un effet de style, le poète nous révèle que la joie, elle aussi, a été enfermée dans la cave, que le savetier en est désormais dépouillé. L'argent devient par une périphrase significative «*ce qui cause nos peines*» car, au sens de «*travail*», elles devraient être désormais finies mais qu'au sens d'«*inquiétudes*» elles ne font que commencer. L'interversion des «*hôtes*» du «*logis*» du savetier est amusante, «*le sommeil*» étant remplacé par «*les soucis, / Les soupçons les alarmes vaines*», selon une progression de l'inquiétude (d'abord de simples pensées, des sujets vagues, une perplexité au sujet de l'utilisation de cet argent ; puis des craintes au sujet de sa conservation ; enfin, des hallucinations qui font croire à des tentatives de vol) qui n'en est pas réduite de se révéler sans objet. Les vers 44-46 sont adroitement ménagés : le vers 44 est coupé pour bien marquer les tourments qu'éprouve le savetier ; l'enjambement du vers 44 au vers 45 laisse en suspens le mot «*nuit*» qui est lourd de menaces ; le vers 45 est une sorte de parenthèse qui indique les circonstances et prépare le raccourci éloquent du vers 46. Le savetier fait alors penser à l'Harpagon de Molière tourmenté par le sort de sa «*chère cassette*», surtout quand on pénètre dans son esprit en proie à la folie puisqu'il se dit (ce sont ses paroles en style indirect libre) : «*Le chat prend l'argent*». Mais elle fait naître des angoisses qui sont marquées par le silence pendant le jour et l'inquiétude pendant la nuit. Mais, comme, homme du peuple, il a aussi son esprit frondeur, c'est avec décision, colère et peut-être même mépris, qu'il rend les «*cent écus*».

Pour La Fontaine, le bonheur réside dans l'acceptation sereine, par chacun, de sa condition, de sa place dans la société, du refus d'aspirations irréalisables ; dans l'accord avec sa conscience. C'est une morale simple, qui manque peut-être d'élévation, mais qui permet une sagesse facilement accessible :

“Le villageois et le serpent”

*Ésope conte qu'un manant,
Charitable autant que peu sage,
Un jour d'hiver se promenant
À l'entour de son héritage,
Aperçut un serpent sur la neige étendu,
Transi, gelé, perclus, immobile rendu,
N'ayant pas à vivre un quart d'heure
Le villageois le prend, l'emporte en sa demeure
Et, sans considérer quel sera le loyer
D'une action de ce mérite,
Il l'étend le long du foyer
Le réchauffe, le ressuscite.
L'animal engourdi sent à peine le chaud
Que l'âme lui revient avecque la colère
Il lève un peu la tête, puis siffle aussitôt
Puis fait un long repli, puis tâche à faire un saut
Contre son bienfaiteur, son sauveur, et son père.
«Ingrat, dit le manant, voilà donc mon salaire !
Tu mourras !» À ces mots, plein d'un juste courroux,
Il vous prend sa cognée, il vous tranche la bête ;
Il fait trois serpents de deux coups,
Un tronçon, la queue et la tête.
L'insecte, sautillant, cherche à se réunir,
Mais il ne put y parvenir.*

*Il est bon d'être charitable :
Mais envers qui? c'est là le point.
Quant aux ingrats, il n'en est point
Qui ne meure enfin misérable.*

Commentaire

«Charitable autant que peu sage» : qualification négative du héros.

«Transi, gelé, perclus, immobile rendu» : le parallélisme syntaxique des six termes insiste sur l'état du serpent.

«Le villageois le prend, l'emporte en sa demeure» : c'est la première péripétie : les soins.

«L'animal engourdi sent à peine le chaud» : c'est la deuxième péripétie : l'attaque.

«Contre son bienfaiteur, son sauveur, et son père» : le triple parallélisme et la gradation marquent l'insistance sur l'ingratitude du serpent.

«Ingrat, dit le manant, voilà donc mon salaire !» : c'est la troisième péripétie : la punition par une justice expéditive, une action d'éclat ridiculisée par le résultat.

«Il fait trois serpents de deux coups» : le poète s'amuse au jeu des chiffres

«Un tronçon, la queue et la tête» : cocasserie de ces morceaux en désordre..

«L'insecte» : «On appelle aussi “insectes” les animaux qui vivent après qu'ils sont coupés en plusieurs parties, comme la grenouille, les lézards, serpents, vipères» (Furetière).

«*L'insecte, sautillant, cherche à se réunir*» : Le spectacle est ridicule et cocasse ; le rythme a une valeur imitative.

«*Mais il ne put y parvenir*» : C'est une évidence, mais c'est amusant.

L'interprétation de cette fable est sujette à de nombreuses conjectures.

Il y a opposition entre les doutes des deux premiers vers et la certitude affirmée des deux derniers.

Les thèmes sont évidemment ceux qu'indique la moralité :

- la charité qui doit être bien appliquée ;

- l'ingratitude qui a pour conséquence qu'on ne bénéficie plus de la charité et qu'on meurt misérable ; de toute façon, l'ingrat est «*misérable*» quand il paraît devant Dieu.

Mais on peut détecter aussi un thème sous-jacent. Le choix du héros ridiculise par avance toute morale à portée générale. Il n'est pas pour rien un «*manant*» (un paysan) : il est «*peu sage*», n'est pas très intelligent, il manque de discernement ; il aurait dû prévoir que l'instinct naturel du serpent, lui revenant avec la vie, ne pouvait que le conduire à s'attaquer à cet être proche qu'il ne pouvait voir que comme menaçant.

“Le lion, le loup et le renard”

*Un Lion, décrépît, goutteux, n'en pouvant plus,
Voulait que l'on trouvât remède à la vieillesse.
Alléguer l'impossible aux rois, c'est un abus.
Celui-ci parmi chaque espèce
Manda des médecins; il en est de tous arts.
Médecins au Lion viennent de toutes parts ;
De tous côtés lui vient des donneurs de recettes.
Dans les visites qui sont faites,
Le Renard se dispense et se tient clos et coi.
Le Loup en fait sa cour, daube, au coucher du Roi,
Son camarade absent. Le Prince tout à l'heure
Veut qu'on aille enfumer Renard dans sa demeure,
Qu'on le fasse venir. Il vient, est présenté ;
Et, sachant que le Loup lui faisait cette affaire :
« Je crains, Sire, dit-il, qu'un rapport peu sincère
Ne m'ait à mépris imputé
D'avoir différé cet hommage ;
Mais j'étais en pèlerinage,
Et m'acquittais d'un vœu fait pour votre santé.
Même j'ai vu dans mon voyage
Gens experts et savants, leur ai dit la langueur
Dont Votre Majesté craint, à bon droit, la suite.
Vous ne manquez que de chaleur :
Le long âge en vous l'a détruite.
D'un loup écorché vif appliquez-vous la peau
Toute chaude et toute fumante ;
Le secret sans doute en est beau
Pour la nature défaillante.
Messire Loup vous servira,
S'il vous plaît, de robe de chambre. »
Le Roi goûte cet avis-là :
On écorche, on taille, on démembré
Messire Loup. Le Monarque en soupa,
Et de sa peau s'enveloppa.*

*Messieurs les courtisans, cessez de vous détruire ;
Faites, si vous pouvez, votre cour sans vous nuire.
Le mal se rend chez vous au quadruple du bien.
Les daubeurs ont leur tour d'une ou d'autre manière :
Vous êtes dans une carrière
Où l'on ne se pardonne rien.*

Commentaire

Le lion est à la fois roi et vieillard. Il voudrait, en tant que roi, jouir du privilège d'échapper à la vieillesse et à la mort, c'est-à-dire à la condition humaine (comme le personnage d'Ionesco dans "Le roi se meurt"). La prudence à suivre avec les rois est marquée par la constatation : «*Alléguer l'impossible aux rois, c'est un abus*» (c'est-à-dire une erreur). Le renard le sait bien et c'est pourquoi il ne se présente pas. Le «*coucher du Roi*» semble bien une allusion directe à Louis XIV pour qui se tenait cette cérémonie quotidienne à laquelle n'assistait que de très grands seigneurs. Le caractère autoritaire du «*Prince*» apparaît bien quand, par une justice expéditive («*tout à l'heure*» voulait dire en ce temps-là, «*tout de suite*»), il se propose d'«*enfumer Renard dans sa demeure*», dans son terrier (c'est bien la façon dont on s'attaque au renard), puis se ravise : «*Qu'on le fasse venir*» ; puis quand il accepte sans sourciller que le loup soit écorché vif. Enfin, le fait que le «*Monarque*» ne fasse que se nourrir de ses sujets est bien marqué : il «*soupa*» du loup.

Le loup, la fable étant inspirée par "Le roman de Renard", est une resucée d'Ysengrin, le loup stupide, qui y représentait la force unie à la bêtise, qui y était l'ennemi de Renard mais aussi son éternelle victime. Ici, on le voit faire sa cour pour profiter de l'absence du renard et, au lieu de s'en contenter, «*dauber*» (c'est-à-dire dénigrer) qui ça? on ne l'apprend qu'après l'enjambement du vers 10 au vers 11 : «*son camarade*», mot choisi pour bien montrer sa trahison. Il en sera cruellement puni par le renard.

Le renard du "Roman de Renard" (où il était un goupil appelé Renard, nom qui est devenu celui de tous les goupils et c'est bien pourquoi La Fontaine, au vers 12, dit «*Renard*» et non «*le Renard*») était l'universel trompeur, plein de ruse et d'ironie malicieuse, esprit cynique, sans scrupule, qui triomphait toujours par son intelligence. C'est bien ce qu'on retrouve ici : comme il sait qu'un «*remède à la vieillesse*» est impossible, mais qu'il faut craindre la colère d'un roi si on ne satisfait pas son désir (cela pourrait être lui qui prononce le jugement du vers 3), il se tient «*clos et coi*», renfermement et silence qui sont accentués par l'allitération en «*k*». Seulement, quand le roi le fait chercher, il ne se dérobe point. Très habile, il s'est renseigné et conduit sa plaidoirie avec le ton et la rhétorique d'un avocat. Puis l'hypocrite allègue une activité religieuse (comment reprocher un pèlerinage?) et, comble d'habileté, non seulement prétend que ce pèlerinage avait pour but d'obtenir, pour la santé du roi, le double secours de la prière et des «*experts et savants*». Le renard se donne l'air d'un très bienveillant sauveteur de la santé du roi quand, prétendant que l'idée ne vient pas de lui, mais de l'un de ces «*experts et savants*», il énonce le remède :

*«D'un loup écorché vif appliquez-vous la peau
Toute chaude et toute fumante»,*

vision d'une cruauté saisissante, laquelle ne désigne encore pour victime aucun loup en particulier. Aussi faut-il pour parachever la vengeance que soit nommé avec précision ce courtisan si empressé qui ne pourra se dérober à ce sacrifice : «*Messire Loup*». Et quel mot douillet, «*robe de chambre*», pour nommer cet horrible manteau qu'est la peau du loup. Le supplice est exécuté en un tour de main, comme en un tour de main le renard a failli être enfumé. Non en trois tours de main : «*On écorche, on taille, on démembre*», l'enjambement rejetant dans le vers suivant ce qui avait été «*Messire Loup*» et qui n'est plus que de la viande !

La dénonciation de l'absolutisme du lion-roi est telle qu'on pourrait s'attendre à ce que la moralité de la fable la souligne encore. Mais c'est nous qui, du fait de notre jouissance de la démocratie, réagirions ainsi. Pour La Fontaine, l'absolutisme royal va de soi. Il faut seulement ne pas favoriser son exercice en étant désunis devant lui. Au-delà des courtisans, ce sont tous les sujets, ce sont tous les

humains qui sont concernés par ces conseils de ne pas se «détruire», de ne pas se «nuire». Le dénigrement réciproque est condamné.

La Fontaine a donc commencé sa fable en conteur aimable, a fait vivre trois personnages qui sont des types d'une humanité éternelle, nous a fait sourire à la ruse du renard puis nous a fait cruellement saisis par la vision d'un supplice d'une cruauté sadique et a terminé en sage moraliste.

“Le songe d'un habitant du Mogol”

*Jadis certain Mogol vit en songe un Vizir
Aux Champs Élysiens possesseur d'un plaisir
Aussi pur qu'infini, tant en prix qu'en durée :
Le même songeur vit en une autre contrée
Un Ermite entouré de feux,
Qui touchait de pitié même les malheureux.
Le cas parut étrange, et contre l'ordinaire :
Minos en ces deux morts semblait s'être mépris.
Le dormeur s'éveilla, tant il en fut surpris.
Dans ce songe pourtant soupçonnant du mystère,
Il se fit expliquer l'affaire.
L'interprète lui dit : «Ne vous étonnez point ;
Votre songe a du sens et, si j'ai sur ce point
Acquis tant soit peu d'habitude,
C'est un avis des Dieux. Pendant l'humain séjour,
Ce Vizir quelquefois cherchait la solitude ;
Cet Ermite aux Vizirs allait faire sa cour.»*

*Si j'osais ajouter au mot de l'interprète,
J'inspirerais ici l'amour de la retraite :
Elle offre à ses amants des biens sans embarras
Bien purs, présents du Ciel, qui naissent sous les pas
Solitude où je trouve une douceur secrète,
Lieux que j'aimai toujours, ne pourrai-je jamais,
Loin du monde et du bruit, goûter l'ombre et le frais ?
Oh ! qui m'arrêtera sous vos sombres asiles ?
Quand pourront les neuf Sœurs, loin des cours et des villes
M'occuper tout entier et m'apprendre des cieux
Les divers mouvements inconnus à nos yeux,
Les noms et les vertus de ces clartés errantes
Par qui sont nos destins et nos mœurs différentes !
Que si je ne suis né pour de si grands projets,
Du moins que les ruisseaux m'offrent de doux objets !
Que je peigne en mes vers quelque rive fleurie !
La Parque à filets d'or n'ourdira point ma vie,
Je ne dormirai point sous de riches lambris :
Mais voit-on que le somme en perde de son prix ?
En est-il moins profond et moins plein de délices ?
Je lui voue au désert de nouveaux sacrifices.
Quand le moment viendra d'aller trouver les morts,
J'aurai vécu sans soins et mourrai sans remords.*

Commentaire

De toute évidence, aux yeux même du fabuliste, l'anecdote du songe, d'ailleurs malicieuse, n'est qu'un simple prétexte. Pour lui comme pour nous, l'essentiel de cette fable, c'est l'ode à la solitude, où le poète nous livre avec tant de discrète émotion les aspirations les plus intimes de son âme : rêves de vie simple et paisible, de calme solitude, de « médiocrité dorée » dans une nature aimable. Ces rêves de poète nourri d'Horace et de Virgile viennent élargir le cadre familial de la fable où trouvent refuge les accents du lyrisme le plus sincère, en un siècle où « le moi est haïssable ».

Le songe (vers 1-17) : La Fontaine se plaît, dans cette opposition « contre l'ordinaire » entre deux destins paradoxaux, à déployer d'abord un pittoresque oriental quelque peu fantaisiste, le Mogol étant un habitant du Nord de l'Inde, le vizir, qui jouit d'un bonheur sans mélange, étant un premier ministre en Turquie, les « *Champs Élyséens* » étant le séjour des bienheureux dans la mythologie gréco-latine. L'ermite, présenté dans un vers plus court afin d'étonner par le changement de rythme, est, au contraire, un chrétien puisqu'il est entouré des feux de l'enfer. Cette sévérité du châtimement est d'autant plus étonnante qu'il mène une vie simple, ascétique, mortifiée, qui devrait lui assurer le paradis. Elle inspire de la pitié même aux malheureux qui en viennent, en dépit de l'égoïsme inhérent à la nature humaine, à oublier leur propre condition pour s'intéresser à celle de l'ermite. La Fontaine laisse donc supposer que les ermites ne sont peut-être pas aussi saints qu'ils en l'air : c'est là une manifestation de cet anticléricalisme bon enfant du XVIIIe siècle. La fantaisie fait revenir le poète à la mythologie grecque avec Minos, juge des Enfers, chez les Grecs.

Ce récit n'est vraiment qu'un récit, il demeure uniquement narratif ; il n'a pas ces qualités dramatiques auxquelles le poète nous a habitués dans ses chefs-d'oeuvre qui sont de petites comédies, de petites pièces de théâtre.

Et l'interprète des songes fournit très facilement une explication péremptoire et inattendue : à l'amour de la solitude qui sauve le vizir s'oppose le caractère de courtisan de l'ermite qui fait songer aux abbés de cour que connaissait le XVIIIe siècle. La Fontaine a ici des intentions satiriques : il veut critiquer l'ambition, le goût de l'intrigue, la cupidité qui se cachent sous les apparences de la dévotion, du désintéressement, de l'humilité. Attitudes courantes au XVIIIe siècle.

L'ode à la solitude (vers 18-40) : Après une précaution qui est d'une politesse toute conventionnelle, qui est, au fond, un exemple du procédé de rhétorique appelé prétérition (« *Si j'osais* » alors qu'il est bien sûr qu'il a osé et qu'il se permet même une vingtaine de vers !), La Fontaine y expose son tempérament et ses goûts. Il aime la solitude, la retraite (c'est-à-dire le fait de se retirer loin de l'action, de la cour et des ambitions, des « *embarras* », c'est-à-dire des ennuis). Dans le vers 21, marqué par la douceur de l'harmonie que créent l'allitération en « *p* », les « *biens* » qu'offre la retraite « *naissent sous les pas* » : se trouvent sans effort et en abondance. L'invocation à la solitude des vers 22-24 semble un souvenir à la fois de Virgile (dans « *Les bucoliques* » et « *Les géorgiques* ») et de Saint-Amant :

« Oh ! que j'aime la solitude !
Que ces lieux sacrés à la nuit,
Éloignés du monde et du bruit »

Cette invocation est si émue, mais si sincère, la forme est si simple, que la phrase est quelque peu incohérente. La Fontaine dit goûter dans la solitude le repos, le calme, la tranquillité qui sont propices à l'inspiration et au travail poétiques (vers 26-27 : « *les neuf Soeurs* » sont les Muses), qui permettent d'approfondir le sens du destin des êtres humains (vers 28-30), qui permettent enfin de goûter le sommeil. La nature qu'il préfère est une nature sauvage, assez éloignée pour qu'il y soit seul ; il aime la forêt (« *l'ombre et le frais* », « *vos sombres asiles* »), peut-être les grottes, les eaux vives dans des rives fleuries (vers 32-33). Il veut pouvoir contempler « *Les divers mouvements inconnus à nos yeux* » (le vers est remarquable par l'harmonie dans le groupement des mots selon leur importance : 1-2-3-3-2-1) des astres dans le ciel (« *les clartés errantes* »), et s'initier à l'astrologie (qui indiquerait « *nos destins et nos moeurs différentes* » : l'accord se faisait, au XVIIIe siècle, comme en latin, avec le

dernier nom). On peut s'étonner, à propos de l'astrologie, que, parlant en philosophe, il l'ait combattue dans "L'horoscope" et dans "L'astrologue qui se laisse tomber dans un puits". Mais, ici, il parle en poète et suit fidèlement Virgile. S'il aspire à s'éloigner «des cours et des villes», c'est qu'il peut se reprocher d'y avoir passé beaucoup de temps entre le premier et le second recueils de ses fables, fréquentant les salons, vivant au milieu des Grands, étant gentilhomme au Luxembourg, paraissant à la Cour. Par une modestie un peu affectée («*Que si je ne suis né pour de si grands projets*») doit se comprendre : «Mais si...»), il dit préférer «*les doux objets*», c'est-à-dire les spectacles, qu'offre la nature. Il déclare renoncer à la richesse en évoquant le déroulement de sa vie avec cette «*Parque*» (Lachésis, la deuxième des trois divinités du destin dans la religion romaine) qui ne la tissera pas avec des «*filets d'or*». Qu'importe que sa chambre à coucher n'ait pas de «*riches lambris*», ce qui compte, c'est «*le somme*», le sommeil dont il fait une véritable jouissance, un plaisir au même titre que les autres, qu'il va jusqu'à célébrer comme une divinité puisqu'il lui «*voue de nouveaux sacrifices*» («*nouveaux*» puisqu'il invente son culte), bien que la vénération solennelle de ces vers frise la parodie. C'est avec élégance, avec détachement, avec philosophie que, dans les vers 39 et 40 (où les allitérations en «*m*» et en «*s*» marquent la netteté de la pensée), il envisage la mort comme un voyage inéluctable vers d'autres compagnons. «*Sans soins*», c'est-à-dire «sans soucis», il l'a en effet été, ayant, semble-t-il, négligé ses devoirs conjugaux et familiaux. Mais il n'est pas mort «*sans remords*» puisqu'il a consacré ses dernières années à traduire des hymnes et des psaumes et qu'il aurait même porté un cilice pour faire pénitence.

La conception du bonheur qui se dégage du texte est celle d'une vie loin du monde et du bruit, pour éviter les «*embarras*», les «*soins*», pour éviter de perdre son temps dans «*les cours et les villes*», pour pouvoir concentrer son attention sur la nature, sur la réflexion, sur la connaissance de soi-même. La sagesse, pour le poète, consiste, en effet, à être parfaitement soi-même, à ne pas se hausser au-dessus de ses moyens, à ne pas se disperser dans plusieurs activités ; mais, au contraire, à se recueillir, à s'analyser, à s'écouter vivre. La Fontaine adhère au «Connais-toi toi-même» de Socrate. Mais on peut regretter que cette sagesse demeure égoïste, égocentrique, qu'elle manque d'élévation. Or elle pourrait demeurer individualiste, mais proposer un idéal de dépassement de soi, à la façon de Gide «Il est bon de suivre sa pente, pourvu que ce soit en montant».

“Le vieillard et les trois jeunes hommes”

*Un octogénaire plantait.
 «Passe encor de bâtir ; mais planter à cet âge !»
 Disaient trois jouvenceaux, enfants du voisinage ;
 Assurément il radotait.
 «Car, au nom des Dieux, je vous prie,
 Quel fruit de ce labeur pouvez-vous recueillir?
 Autant qu'un patriarche il vous faudrait vieillir.
 À quoi bon charger votre vie
 Des soins d'un avenir qui n'est pas fait pour vous?
 Ne songez désormais qu'à vos erreurs passées ;
 Quittez le long espoir et les vastes pensées ;
 Tout cela ne convient qu'à nous.
 - Il ne convient pas à vous-mêmes
 Repartit le vieillard. Tout établissement
 Vient tard et dure peu. La main des Parques blêmes
 De vos jours et des miens se joue également.
 Nos termes sont pareils par leur courte durée.
 Qui de nous des clartés de la voûte azurée
 Doit jouir le dernier? Est-il aucun moment
 Qui vous puisse assurer d'un second seulement?*

*Mes arrière-neveux me devront cet ombrage :
 Eh bien ! défendez-vous au sage
 De se donner des soins pour le plaisir d'autrui?
 Cela même est un fruit que je goûte aujourd'hui :
 J'en puis jouir demain, et quelques jours encore
 Je puis enfin compter l'aurore
 Plus d'une fois sur vos tombeaux.»*
*Le vieillard eut raison : l'un des trois jouvenceaux
 Se noya dès le port, allant à l'Amérique ;
 L'autre, afin de monter aux grandes dignités,
 Dans les emplois de Mars servant la République,
 Par un coup imprévu vit ses jours emportés ;
 Le troisième tomba d'un arbre
 Que lui-même il voulut enter ;
 Et, pleurés du vieillard, il grava sur leur marbre
 Ce que je viens de raconter.*

Commentaire

Quelle émouvante leçon nous donne ce vieillard ! Nous voici loin des thèmes égoïstes d'un épicurisme avide de jouir du présent. La brièveté même de la vie nous invite à vaincre le temps par des œuvres durables et à jouir dès maintenant du bonheur qu'on nous devra après notre mort. «Cet épicurisme intelligent et désintéressé s'élève à la plus haute morale sociale» (P. Clarac).

Commentaire sur l'ensemble des "Fables"

Ce sont des apologues inspirés d'Ésope, de Phèdre et, quelques fois, de la sagesse hindoue, qui furent publiés en trois recueils successifs (1668, 1678 et 1694), et qui comprenaient douze livres. «*Diversité, c'est ma devise*», disait La Fontaine, et les fables sont, en effet, d'une infinie variété. Toutefois, il avait lui-même indiqué que leur caractéristique dominante est d'être «*une ample comédie à cent actes divers*». Il se servit souvent «*d'animaux pour instruire les hommes*». Pour lui,

*«Une morale nue apporte de l'ennui ;
 Le conte fait passer le précepte avec lui.»*

Aussi ses récits sont-ils toujours dramatiques ; on dirait qu'il ne «raconte» pas : il met en scène. Et ses fables ont bien des points communs avec le théâtre classique, et d'abord leur schéma habituel, qui comporte une exposition, une série d'«actes» (ou d'épisodes) et un dénouement.

L'exposition est ordinairement très brève. En quelques mots pittoresques, le poète évoque le décor (réduit aux éléments utiles pour l'action) et nous présente les personnages. Leur caractère se dessine déjà, et parfois quelques traits physiques nous aident à mieux les imaginer. Dès l'exposition, le problème est posé : nous connaissons les circonstances et souvent l'atmosphère qui nous aideront à comprendre l'action.

L'action est toujours vivante. Le conteur anime ses personnages : nous imaginons leurs gestes, leurs attitudes, leurs «*jeux de physionomie*», suggérés plutôt que peints («*Le lion et le moucheron*»). Derrière leurs actes, nous devinons leurs pensées et leurs sentiments ; le «dramaturge» en vient tout naturellement à les faire parler au style direct. Cette union du geste et de la parole crée l'illusion théâtrale : le dialogue est parfois si vivant qu'on croirait lire les répliques d'une comédie ; parfois aussi l'auteur, qui a grandi à l'époque de Louis XIII où le plaidoyer était à la mode, prête au personnage une longue tirade où s'expriment ses idées les plus chères («*Le vieillard et les trois jeunes hommes*»). Mais cette action est toujours rapide et nette : le conteur a l'art de glisser sur les détails secondaires ; ses dialogues nerveux vont à l'essentiel, et il lui suffit de deux répliques pour nous donner la substance d'une scène entière.

L'action est vraisemblable. Si l'on fait la part des conventions et de la fantaisie du genre lui-même, si l'on admet que les animaux de La Fontaine aient des caractères humains, on trouve autant de vraisemblance psychologique dans les "*Fables*" que dans le théâtre classique. Ses personnages, hommes ou animaux, ne sont pas des allégories du vice ou de la vertu : ils ont un caractère, avec, autour d'un trait dominant, des sentiments assez nuancés pour les individualiser et les rendre vivants. Leur psychologie se révèle dans leurs actes, dans leurs paroles, et souvent dans celles qu'on leur adresse. Chacun d'eux parle et agit selon sa condition et selon le caractère qui lui est donné dès l'exposition. La Fontaine excelle à maintenir jusqu'au bout cette unité psychologique.

L'action s'enchaîne logiquement comme dans les pièces classiques. C'est le jeu des caractères qui dicte les décisions, pousse aux actes et détermine les épisodes qui conduisent au dénouement. On dirait que l'artiste les laisse vivre chacun de sa vie propre et n'intervient que pour régler l'ordre et la progression des péripéties selon les lois de l'intérêt dramatique.

Le dénouement est toujours bref, rapide, et parle à l'imagination, car ce sont des faits, assez souvent inattendus, qui dénouent les intrigues des fables ("*Le chat, la belette et le petit lapin*" ; "*L'ours et l'amateur des jardins*"). Malgré cette recherche de l'effet de surprise, le dénouement est, lui aussi, vraisemblable, et découle logiquement du jeu des caractères. À cet élément de perfection artistique vient s'associer une réelle efficacité morale : les personnages subissent les conséquences de leurs propres défauts, et c'est le dénouement qui nous invite à dégager la leçon de la fable. Assez souvent, d'ailleurs, c'est le héros lui-même qui exprime, au style direct, la moralité de son aventure.

L'art de La Fontaine rappelle donc celui de Racine ou de Molière : comme toute la littérature classique, ses "*Fables*" concernent surtout l'être humain, ses sentiments et ses passions. Mais cet «auteur comique» se double d'un malicieux conteur : un mot, une parenthèse, un changement de ton, et nous le devinons toujours présent dans la coulisse. «Il vit familièrement avec ses personnages. Il les blâme, les approuve, les encourage, sourit de leurs manigances, s'associe à leurs craintes, entremêle leurs aventures de retours sur lui-même.» (A. Bellessort). C'est un des charmes de cette «comédie» : nous y assistons en compagnie de l'auteur, le plus sensible et le plus spirituel des hommes.

Par l'art de l'expression, La Fontaine, épris de perfection, se haussa au niveau des plus grands écrivains. Il a été fort habile, par la virtuosité de la versification et la variété de la langue, à conférer à ses fables un naturel remarquable. Nul n'a réalisé plus parfaitement une adaptation totale de la forme à l'idée. Son style évoque tous les aspects de la réalité concrète, traduit toutes les nuances de la pensée et de la sensibilité. Il a un don de sympathie qui lui permet de tout rendre vivant.

En ce qui concerne la langue et le style, on ne peut imaginer plus grande variété. Soucieux d'exprimer la vie et de parler à tous nos sens, La Fontaine accueille des mots de toutes provenances. Il puise chez les conteurs du XVI^e siècle, dans les dialectes provinciaux, le langage populaire ou même vulgaire, aussi bien que dans la langue noble ou précieuse. Rien de guindé ni de puriste dans son style : l'essentiel pour lui, c'est que le mot ou le tour soient savoureux et évocateurs. Son naturel tient au choix d'expressions qui nous paraissent irremplaçables.

Ses récits sont brefs, mais par la propriété, le relief, la valeur expressive de son style, il arrive à créer une impression d'abondance, à évoquer toutes sortes de scènes, à enrichir de mille nuances la peinture des sentiments. La densité de son expression fait que sa brièveté n'a rien de commun avec la sécheresse de ses modèles antiques.

D'ailleurs, on trouve chez lui tous les tons : narratif, tragique, comique, épique, lyrique, satirique, burlesque, il passe d'un ton à l'autre avec une souplesse qui nous charme.

La versification est étonnante car les "*Fables*", comme les "*Contes*", sont écrites en «*vers variés*», incomparable moyen d'expression qui permet beaucoup de souplesse en adaptant la longueur du vers à son sujet, en jouant des changements de mètre, des enjambements et des rejets, en utilisant les coupes secondaires, en usant de l'harmonie imitative et en créant des effets de rythme et de rime. Sa versification est à elle seule une peinture.

Les fables de La Fontaine étaient attendues par un public fervent qui goûtait cette «*ample comédie à cent actes divers*» d'où se dégage une morale à la mesure de l'être humain, où le travail et l'entraide

s'allient au culte de l'amitié et de la liberté. Cet épicurisme raffiné s'exprima dans les apologues tantôt lyriques, tantôt réalistes, généralement bâtis sur une structure dramatique simple et utilisant le dialogue. Le mélange des tons, les archaïsmes ou les prosaïsmes savants, les interventions narquoises de l'auteur confèrent saveur et humour à une écriture qui s'appuie sur une versification originale et souple (vers irréguliers) et une grande science de l'harmonie suggestive.

La morale épicurienne des "*Fables*", fondée sur la vision pessimiste de la réalité s'exprima également dans :

"Les amours de Psyché et de Cupidon"

(1669)

Roman

Commentaire

Pour ce bizarre roman précieux avec nymphes rondelettes, bergères en chapeaux à fleurs, soupirants mythologiques dans des bosquets, La Fontaine se souvint de sa lecture de "L'astrée".

La Fontaine entra à l'Académie française en 1684.

À la fin de sa vie, il s'adonna à la traduction de psaumes et d'hymnes.

Celui qu'on a appelé «le bonhomme La Fontaine», ce qui, à vrai dire, signifie «le vieillard», avec une nuance d'indulgente familiarité, qu'on a considéré comme un grand enfant nonchalant et rêveur dont l'ingénuité divertissait les salons, était, en fait, un homme mélancolique, un observateur lucide et parfois cruel, expert dans l'art de trouver des protecteurs et attentif aux goûts du public. Il était donc faussement endormi : sa feinte naïveté lui permettait de garder l'esprit libre. Il s'est dit paresseux et ami de la retraite ("*Le songe d'un habitant du Mogol*"), déclarant dès 1659 dans son "*Épithaphe*" qu'il avait fait deux parts en sa vie, consacrées «*L'une à dormir, et l'autre à ne rien faire*». Une de ses protectrices, Mme de La Sablière, ne l'appelait-elle pas son fablier, un fablier qui produirait des fables aussi naturellement qu'un pommier produit des pommes? Mais son oeuvre est trop vaste et trop achevée pour confirmer totalement cette réputation de paresse. Il ne reste de ses brouillons que le premier état de la fable "*Le renard, les mouches et le hérisson*" : il l'a corrigé impitoyablement et n'en a conservé que deux vers entiers et une dizaine de mots. Il suffit de le comparer à ses modèles, d'étudier le détail de ces petits chefs-d'oeuvre pour comprendre que la facilité, le naturel des "*Fables*" sont le fruit d'un travail minutieux et d'une longue patience.

Valéry a d'ailleurs (dans "*À propos d'Adonis*") réagi contre la légende qui s'accroche obstinément à la renommée du fabuliste, qui fait de lui un poète à l'inspiration facile et naturelle. Il affirma que, même s'il avait l'allure nonchalante, ce genre de renseignement biographique est trompeur car il ne s'applique nullement au moi créateur : «Ce n'est pas avec des absences et des rêves que l'on impose à la parole de si précieux et de si rares ajustements». Les règles strictes de la prosodie («gênes exquis») obligeaient le poète à se dépasser. Il «ne peut être qu'un esprit singulièrement attentif, tout en délicatesses et en recherches». Valéry montrait les artifices subtils dont sont tissées ses poésies apparemment les plus simples. La poésie savante, disait-il, est un art de sceptique.

Peu d'écrivains ont usé d'un français aussi fin que le sien, sans que cela se remarque.

Il affirma la valeur de la fiction :

*«Le doux charme de maint songe
Par leur bel art inventé,
Sous les habits du mensonge
Nous offre la vérité.»*

On a pu lui reprocher des apophtegmes de rentier. Esprit pessimiste, il ne crut guère à la possibilité de changer le monde. Il se voulait témoin et non réformateur : il constata plus qu'il ne dénonça. Pourtant, sous le flegme apparent d'un Philinte qui s'accommoderait de tous les dénis de justice et de tous les abus, se devine une sourde amertume qui le rend plus proche d'un Alceste et qui, pour ne s'exprimer jamais par de ridicules éclats, n'en devient que plus efficace : en ce domaine plus qu'ailleurs, peut-être, «*plus fait douceur que violence*». La Fontaine résume à lui tout seul son siècle, qui demeure la pierre angulaire de la littérature française.

Ce qui triomphe en fait sous l'accoutrement du fabuleux, c'est la pureté du langage et l'annonce de toute la poésie moderne.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)