



“ SE CHARGER DE CIRCONSTANCES LE MOINS QU’ON PEUT ” : LA BRIÈVETÉ DES FABLES À LA LUMIÈRE DU RÉCIT PLAISANT (XVI^e -XVII^e SIÈCLES)

Tiphaine Rolland

► To cite this version:

Tiphaine Rolland. “ SE CHARGER DE CIRCONSTANCES LE MOINS QU’ON PEUT ” : LA BRIÈVETÉ DES FABLES À LA LUMIÈRE DU RÉCIT PLAISANT (XVI^e -XVII^e SIÈCLES). ”Faire court” : théories du récit bref et lecture des Fables de La Fontaine (livres I-VI), journée organisée par Patricia Lojkine et Juliette Morice, Jan 2020, Le Mans, France. hal-02463161

HAL Id: hal-02463161

<https://hal.science/hal-02463161>

Submitted on 31 Jan 2020

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

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

« SE CHARGER DE CIRCONSTANCES LE MOINS QU'ON PEUT » :
LA BRIÈVETÉ DES *FABLES* À LA LUMIÈRE DU RÉCIT PLAISANT
(XVI^E-XVII^E SIÈCLES)

Résumé : L'élaboration d'une « brièveté » ornée mais proportionnée au sujet du récit est au cœur du renouvellement esthétique de la fable que réalise La Fontaine en 1668. On montre ici comment la connaissance que le poète avait de la tradition plaisante, qu'il exploitait pour ses *Contes* érotiques, a préparé puis conforté cette nouvelle forme de brièveté, en donnant au poète l'occasion de réfléchir à son intérêt pragmatique, ainsi que des modèles formels à réemployer dans l'apologue (naïvetés et brocards notamment) et des canevas narratifs laconiques à réécrire.

Mots-clés : La Fontaine ; brièveté ; fables ; contes

Dans son ouvrage intitulé *La Fabrique des Fables*, Patrick Dandrey consacre des lignes très éclairantes à la question de la brièveté dans l'œuvre majeure de La Fontaine. En s'appuyant sur un développement du père Le Moyne, contemporain du poète, il écrit :

La brièveté ne relève pas d'une logique absolue, mais relative : elle résulte d'une juste *proportion*, celle du meilleur rapport entre la trame et le récit, ou plus largement entre le sujet et l'exécution, la matière offerte et la tournure adoptée. [...] Le recours à la gaieté ne constitue pas un étirement (*dilatatio*), mais une amplification (*auctio*), la recherche d'une qualité, non d'une quantité¹.

L'enrichissement de la trame des apologues ésopiques par une série de « traits » est destiné à en densifier l'armature un peu sèche et surtout déjà connue de tous. Si l'on ne trouve pas dans les fables de La Fontaine « l'extrême brèveté » de celles de Phèdre, un souci constant d'efficacité narrative, combiné avec un art de l'ornementation savamment dosé, leur donne néanmoins une dynamique qui justifie leur intégration dans le giron des formes brèves – qui ne sont pas, comme on sait, toujours courtes.

Pour parvenir à cette *auctio*, La Fontaine a recours à la « gaieté », « un certain charme, un air agréable, qu'on peut donner à toutes sortes de sujets, même les plus sérieux² ». Après les travaux de Patrick Dandrey et de Federico Corradi³, notamment, nous avons proposé une archéologie de

¹ P. Dandrey, *La Fabrique des Fables. Suivi de Pour lire et comprendre (enfin ?) La Cigale et la Fourmi*, éd. revue, corrigée et augmentée, Paris, Klincksieck, série littérature, 2010, p. 46-47.

² J. de La Fontaine, préface des *Fables*, dans *Œuvres complètes* (désormais OC), éd. J.-P. Collinet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 7.

³ F. Corradi, « Les avatars de la "gaieté" : le dialogue du conte et de la fable chez La Fontaine », *Féeries*, 7, 2010, p. 75-93.

cette notion, en lien avec la tradition médiévale et renaissante du conte à rire (qui comprend contes, nouvelles grivoises, facéties, bons mots...), voisine de celle de la fable. Cette tradition de plaisanteries franches a pour surgeon le plus reconnaissable, dans l'œuvre de La Fontaine, les *Contes et nouvelles en vers*, publiés entre 1664 et 1685. Abordant les *Fables* en partant des *Contes*, à l'inverse du mouvement souvent privilégié par la critique lafontainienne, nous avons pu examiner les apologues du poète à la lumière de ce qu'ils pouvaient devoir à la veine parallèle des contes, que l'on considère plutôt, ordinairement, comme des éléments secondaires de la production de La Fontaine. Loin de s'être limité à la tradition (déjà riche) de la fable « ésopique », il a en effet puisé, dans sa connaissance et sa pratique de la tradition plaisante, de quoi « inventer » le genre moderne du conte érotique en vers, mais aussi des outils (formels, pragmatiques, stylistiques) pour réinventer le genre de la fable⁴.

Ce sera encore ainsi que nous procéderons ici, en nous demandant ce que la logique de l'*auctio*, de la brièveté productrice de densité poétique, que La Fontaine met en œuvre dans le premier recueil des *Fables*, peut devoir à la tradition du conte à rire. Celle-ci offrait au poète des modèles et des réflexions pour penser et mettre en pratique une forme nouvelle de brièveté narrative au sein de l'apologue. Nous le montrerons en confrontant d'abord les réflexions théoriques que le poète élabore, dans ses *Contes* comme dans ses *Fables* ; puis en donnant à voir comment fonctionne l'importation (justement dosée) de modèles formels liés au conte à rire dans la matrice narrative des *Fables* ; et en analysant, pour finir, un cas particulier, « Le Jardinier et son Seigneur » (IV, 4), qui permet d'observer au plus près la transformation d'une plaisanterie laconique en fable par La Fontaine.

APPROCHE THÉORIQUE : LES *FABLES* À LA LUMIÈRE DES CONSIDÉRATIONS POÉTIQUES DES *CONTES*

La préface des *Fables* commence, on le sait, par des considérations sur la compatibilité entre la réécriture poétique, en langue française, des apologues hérités d'Ésope et le maintien de la « brèveté, qu'on peut fort bien appeler l'âme du conte, puisque sans elle il faut nécessairement qu'il languisse⁵ ». Patru ne les pensait pas conciliables ; La Fontaine cherche à prouver empiriquement le contraire. Or cette réflexion de 1668 gagne à être réinscrite dans la lignée de considérations

⁴ Nous nous permettons de renvoyer le lecteur intéressé par les détails de cette démonstration à notre ouvrage, *Le « vieux magasin » de La Fontaine. Les Fables, les Contes et la tradition du récit plaisant*, Genève, Droz, « Travaux du Grand Siècle », à paraître en 2020.

⁵ Préface des *Fables*, OC, p. 5.

développées par le poète en 1664, 1665 et 1666, en tête de ses *Contes et nouvelles en vers*, publiés par conséquent avant les *Fables*.

Après la publication de « Joconde » et du « Cocu, battu et content », à la fin de 1664, La Fontaine justifie la diversité bigarrée de la première partie de ses *Contes* (1665) par la précision suivante :

Il y en a que j'ai étendus, et d'autres que j'ai accourcis ; seulement pour diversifier et me rendre moins ennuyeux. On en trouvera même quelques-uns que j'ai prétendus mettre en épigrammes⁶.

Dans cette remarque, le jeu sur l'extension ou la contraction du récit, perçu comme gage de *diversité*, s'entend d'abord par rapport au lecteur, à qui il faut plaire à tout prix. On peut relever, en outre, que le fait de « mettre en épigramme » des contes fait de la brièveté (tendue vers la profération d'une pointe piquante ou agréable) une contrainte quasi oulipienne, à l'image de certaines productions plus tardives, comme les fables en quatrains de Benserade⁷ ou celles, tournées en rondeaux, de Saint-Gilles L'Enfant⁸. Le travail sur la brièveté de récits connus de tous (ici, récits à thématique amoureuse ou sexuelle) est essentiel dans le renouvellement du genre, afin de le rendre savoureux aux yeux du public.

Cette solidarité entre considérations formelles et préoccupations pragmatiques se retrouve également dans la préface de la deuxième partie des *Contes*, publiée l'année suivante. Son intérêt justifie qu'on la cite longuement :

Le trop grand soin de les éviter⁹ jetterait un faiseur de contes en de longs détours, en des récits aussi froids que beaux, en des contraintes fort inutiles ; et lui ferait négliger le plaisir du cœur pour la satisfaction de l'oreille. [...] Jamais ce qu'on appelle un bon conte ne passe d'une main à l'autre sans recevoir quelque nouvel embellissement. D'où vient donc, nous pourra-t-on dire, qu'en beaucoup d'endroits l'auteur retranche au lieu d'enchérir ? Nous en demeurons d'accord, et il le fait pour éviter la longueur et l'obscurité, deux défauts intolérables dans ces matières, le dernier surtout : car si la clarté est recommandable en tous les ouvrages de l'esprit, on peut dire qu'elle est nécessaire dans les récits, où une chose, la plupart du temps, est la suite et la dépendance d'une autre, où le moindre fonde quelquefois le plus important ; en sorte que si le fil vient une fois à se rompre, il est impossible au lecteur de le renouer. D'ailleurs, comme les narrations en vers sont très malaisées, il se faut charger de circonstances le moins qu'on peut : par ce moyen vous vous soulagez vous-même, et vous soulagez aussi le lecteur, à qui l'on ne saurait manquer d'apprêter des plaisirs sans peine¹⁰.

⁶ Préface de la première partie des *Contes et nouvelles en vers*, 1665, OC, p. 556.

⁷ I. de Benserade, *Fables d'Ésope en quatrains, dont il y en a une partie au labyrinthe de Versailles*, Paris, S. Mabre-Cramoisy, 1678.

⁸ Quatre de ces vingt-quatre fables sont publiées pour la première fois dans *Le Mercure galant* en 1677-1678, avant une parution posthume dans un volume intitulé *La Muse mousquetaire* : voir A. Amatuzzi, « Les fables en rondeau de Charles de Saint-Gilles L'enfant. L'exercice de style d'un mousquetaire du roi », *Reinardus*, 24, 2011-2012, p. 1-20.

⁹ Le poète évoque ici les licences de versification, « mauvaises rimes », « vers qui enjambent », qui sont « inséparables » du genre du conte en vers, selon lui (préface de la deuxième partie des *Contes et nouvelles en vers*, 1666, OC, p. 603).

¹⁰ *Ibid.*, p. 603 et p. 605.

Assumant un travail de reprise d'une matière narrative préexistante, La Fontaine insiste sur les opérations d'épure heuristique du récit que nécessite la réécriture. La concentration du conte sur une intrigue aisément lisible se justifie par la tension cognitive que requiert la compréhension d'une « narration en vers ». Celle-ci nécessite un équilibre optimal entre l'effort de concentration, de mémorisation, qui accompagne la découverte du texte (et à l'arrière-plan, on sent que le conte en vers est lu à voix haute, soumis à l'appréciation d'auditeurs qui n'ont pas le texte sous les yeux), et la satisfaction qui découle de l'histoire, le « plaisir du cœur », les « plaisirs sans peine », soit la jouissance intellectuelle et esthétique qu'elle procure.

Dans les deux préfaces des *Contes*, les considérations poéticiennes sur la brièveté du conte ne prennent sens que par rapport à des considérations pragmatiques, dans le souci d'une interaction heureuse avec le public (le poète semble avoir été marqué par l'échec de sa première pièce, *L'Eunuque*, en 1654). Articulation que l'on retrouvera dans la préface des *Fables*, où les considérations liminaires sur la « brèveté », qui peuvent sembler formelles (encore qu'on puisse entendre le verbe « languir » comme une manière de signaler l'effet négatif, soporifique ou irritant, de la longueur du récit sur le lecteur), sont complétées plus loin par une affirmation pleine de modestie : « il ne sera pas difficile de donner un autre tour à celles-là même que j'ai choisies, et si ce tour est moins long, il sera sans doute plus approuvé¹¹ ». Nul doute que la réflexion lafontainienne sur les *Contes* a servi de matrice à celle qui se déploie à l'orée des *Fables*.

Pourquoi cette insistance sur la brièveté, gage de réussite du texte auprès du public ? Il faut assurément y voir la prise en compte du goût mondain pour les pièces brèves, d'apparence aisée, mais en réalité d'autant plus difficiles qu'elles ne souffrent aucun défaut. Paul Pellisson, un des premiers mentors de La Fontaine auprès de Fouquet, écrivait ainsi, dans un ouvrage considéré comme le bréviaire du goût galant, que « qui conçoit les choses nettement en petit possède déjà ce qui est de plus difficile pour les exécuter admirablement en grand¹². » Les genres comme les bouts-rimés, les épigrammes, les stances, les élégies, les lettres galantes, destinés à un public de femmes et d'honnêtes hommes qui ne se piquent pas de savoirs pédants, doivent charmer par leur grâce aisée, naturelle, loin de tout discours obscur ou trop spécialisé – tares auxquelles est souvent associée l'idée d'une prolixité rébarbative. Les considérations de La Fontaine sur les défauts que représentent, dans un conte en vers, la longueur et l'obscurité, entrent ainsi en écho avec les réflexions de Madeleine de Scudéry sur le grand parleur, énoncées en 1658 dans le tome VII de

¹¹ Préface des *Fables*, 1668, OC, p. 6.

¹² P. Pellisson, *L'Esthétique galante* (Paul Pellisson, *Discours sur les Œuvres de M. Sarasin et autres textes*) – Textes réunis, présentés et annotés sous la direction d'A. Viala par E. Mortgat et Cl. Nédélec – Toulouse, Société de Littératures classiques, 1989, p. 58.

Clélie : « l'empressement qu'il a de dire son avis de tout » et « d'épuiser un sujet dont il parle » font de ce bavard un importun, incapable de respecter les règles de juste mesure du propos et d'adéquation aux normes mondaines¹³.

Dans ce contexte culturel, la brièveté relève d'injonctions exigeantes. Elle vise une efficacité sans défaut dans la délivrance d'un propos remarquable, ce qui nécessite un travail certain dans l'allègement de tout superflu, jusqu'à parvenir à la formule la plus condensée qui soit : on n'aurait su dire mieux, ni plus court. Mais elle cherche en même temps à produire une impression d'évidence, tout ajout sur le propos bref devant être senti comme un affaiblissement dommageable : on ne saurait dire plus long sans dire moins bien, même si le texte, par sa fulgurance, sollicite la glose. L'épure exigeante dont le discours bref procède permet de générer un effet éblouissant de nécessité inaltérable et suggestive. Condensation maximale du propos d'une part, densité frémissante de significations appelant l'explicitation tout en la réfrénant, de l'autre : cette tension n'est pas occultée, mais est justement au cœur du plaisir que l'on prend à découvrir une parole brève. Et ce d'autant plus que la brièveté ne masque, du travail qui la produit par élimination et concentration, que la composante la plus laborieuse, tâcheronne, technicienne ; elle garde encore visible, en revanche, la composante plus flatteuse de la sophistication, du brio. Dès lors, si l'on revient à La Fontaine, à ses *Contes* et à ses *Fables*, on perçoit que privilégier la brièveté, dans la reprise d'un matériau narratif plaisant ou didactique, c'est favoriser une approche « au second degré » de ces patrimoines textuels. La concentration du propos est un moyen de révéler l'artificialité (au sens positif de création artistement concertée) du texte, sa maîtrise esthétique. « Faire court », pour La Fontaine, c'est montrer qu'il reprend ces traditions de façon totalement maîtrisée, où rien n'est laissé au hasard d'une improvisation languissante – le paradoxe étant que cette épure efficace se donnera, comble du raffinement, pour une parole libre, aisée, presque spontanée¹⁴.

APPROCHE GÉNÉRIQUE : L'IMPORTATION DE MODÈLES FORMELS LIÉS AU CONTE À RIRE DANS LA MATRICE NARRATIVE DES *FABLES*

¹³ Ce développement de *Clélie* est repris dans les *Conversations* de la romancière : voir « Du parler trop ou trop peu, et comment il faut parler », dans M. de Scudéry, « *De l'air galant* » et autres *Conversations* (1653-1684). *Pour une étude de l'archive galante*, éd. D. Denis, Paris, Honoré Champion, « Sources classiques [5] », 1998 ; citation p. 90.

¹⁴ Deux pôles aimantent, de façon simultanée, l'écriture lafontainienne, comme le poète le signale lui-même dans son entrée en poésie, avec l'« Avertissement » qui précède les *Nouvelles en vers tirées de Boccace et l'Arioste*, fin 1664 : d'un côté, le pôle de l'archaïsme plaisant ; de l'autre, celui du naturel. Soit, pour le premier, l'exhibition d'une parole qui se dit, qui ne laisse jamais oublier qu'elle se profère, qu'elle reprend un matériau narratif ancien ; pour le second, un travail de refonte éthique, stylistique, énonciatif, prosodique (à travers les vers mêlés, notamment) pour donner à ces textes un vernis très moderne. Les deux peuvent jouer successivement, ainsi dans l'alternance des « contes en vieux langage » (décasyllabes à rimes plates) et des nouvelles hétérométriques ; mais, le plus souvent, ces deux tendances se conjoignent au sein d'un même texte, selon des modalités d'articulation très variées.

La pratique du conte en vers ne fournit pas seulement à La Fontaine des éléments de réflexion théoriques sur la brièveté, nécessaire pour plaire au public : elle lui offre aussi des modèles génériques caractérisés par une efficacité narrative remarquable, dont l'importation mesurée au sein des *Fables* a des répercussions sur l'écriture de l'apologue. Si la fable chez La Fontaine est brève, c'est, bien sûr, parce que la fable ésopique était, depuis la Renaissance, conçue comme telle¹⁵ ; mais aussi parce qu'elle se confronte à ce modèle voisin du conte à rire, et parfois qu'elle en incorpore certaines des caractéristiques.

Cette démonstration a comme prémisse l'idée que le conte à rire est bref – ce qui, assurément, ne va pas tout à fait de soi. Rappelons que Boccace, dans son *Décameron*, revendique une pratique musarde de la narration, afin de distraire de belles dames oisives :

j'addressay ce mien labeur à celles qui sont oysives, & non aux autres : & à qui lit pour passer le temps, il n'y a chose qui puisse estre trouvée longue, si l'on fait ce pourquoy la lecture s'employe. Les choses courtes conviennent mieux à ceux qui estudient [...] que non pas à vous autres femmes qui estes tousiours de loisir, sinon quand vous employez le temps en vos plaisirs amoureux¹⁶.

Anne Boutet a montré dans sa thèse que la nouvelle, au XVI^e siècle, est perçue comme une forme « de taille variable¹⁷ ». Et à l'époque de La Fontaine, le compilateur Antoine Le Métel d'Ouville, en tête de ses *Contes aux heures perdues*, dit avoir voulu flatter les goûts variés d'un public hétérogène, en associant des contes longs à des bons mots beaucoup plus ramassés¹⁸. Malgré tout, au XVII^e siècle, le regard que portent les lecteurs sur cette tradition plaisante héritée de la Renaissance laisse apparaître un goût de plus en plus marqué pour la brièveté. En témoignent l'éloge que le traducteur de la *Floresta spagnola*, recueil de bons mots laconiques, adresse en 1600 à l'auteur Melchor de Santa Cruz pour son « langage pressé, concis & abregé », qui a « retranché toute superfluité de paroles, à la mode de son pays¹⁹ » ; la multiplication de compilations anonymes qui thésaurisent des canevas narratifs dépouillés, dépassant rarement deux pages ; le fait que François de Callières, à la fin du siècle, dans son ouvrage *Des bons mots et des bons contes*, accorde nettement la préférence aux premiers,

¹⁵ Voir sur ce point les travaux d'A. Biscéré, en particulier l'ouvrage tiré de sa thèse, *Jean de La Fontaine et la fable ésopique. Genèse et généalogie d'une filiation ambiguë*, Paris, Champion, « Convergences », à paraître en 2020.

¹⁶ « Conclusion de l'auteur », *Le Décaméron de maistre Jean Bocace... traduit d'italien en françois par M. Anthoine Le Maçon...* [1545], Paris, A. Cotinet, 1662, p. 965-966.

¹⁷ A. Boutet, *Les recueils français de nouvelles du XVI^e siècle, laboratoires des romans comiques*, thèse de doctorat sous la direction de M.-L. Demonet, soutenue le 4 mars 2017 à l'Université François-Rabelais de Tours, p. 348.

¹⁸ « Quelques uns ont blasmé mon premier Volume de ce que les Contes y sont trop courts, les autres ont blasmé le second de ce qu'il y en a de trop longs, le troisieme tient un peu de l'un & de l'autre, en cestuy cy il y a des Contes cours [*sic*] pour les impatiens, & des Nouvelles faccieuses pour ceux qui se veulent davantage divertir : il s'en trouvera sans doute d'autres qui diront que je ferois bien mieux de me taire... » (Antoine Le Métel d'Ouville, quatrième volume des *Contes aux heures perdues*, Paris, T. Quinet, 1644, p. 9-10).

¹⁹ « Au lecteur debonaire », *La floresta spagnola, ou le plaisant bocage...*, trad. Pissevin, Lyon, Jean Didier, 1600, f^o V11v^o.

plus spirituels et fins, au détriment des seconds, plus grossiers – et au sujet desquels le personnage du commandeur recommande de « bannir certaines basses circonstances qui ne méritent pas d'être citées, & celles qui ne sont pas essentielles au sujet, & ne pas faire comme ceux qui en les recitant s'égarent souvent dans des détails froids et inutiles²⁰ » ; les louanges que les traducteurs du *Décameron* de Boccace adressent à La Fontaine, à la fin du siècle, pour avoir su proposer une réécriture plus enlevée de l'original italien, que l'on juge désormais trop long²¹.

Le poète est donc incité à voir dans la tradition plaisante un réservoir de canevas narratifs dont l'intérêt ressortira d'autant plus aux yeux de son public qu'il les réécrira de façon plus concise et efficace. C'est d'ailleurs vers les sous-genres les plus laconiques de cette tradition que son choix se tourne quand, vers 1668, il renouvelle le genre de l'apologue. On en évoquera, rapidement, quatre : l'apophtegme, l'épigramme, la naïveté et le brocard.

Les parallèles entre la fable lafontainienne et des formes brèves et piquantes, fortement marquées par la performance orale, ont été perçus de longue date. Citons, pour commencer, celui avec l'apophtegme, parole frappante prononcée par une personne célèbre, à la fois fulgurante et mémorable. Christine Noille a étudié son rôle dans l'écriture et la lecture de la fable chez La Fontaine²², par exemple dans « La Mort et le Malheureux » (I, 15) ou « Parole de Socrate » (IV, 17). Caractérisé par sa « situation de conclusion », son « exemplarité » et sa « densité relative²³ », l'apophtegme est particulièrement utile comme ressort de l'apologue, dans la mesure où il concilie une repartie frappante avec une visée exemplaire – ce qui n'est pas le cas de tout propos plaisant, loin s'en faut. Point intéressant : depuis la fin du XVI^e siècle, l'apophtegme, forme grave et marquante à l'origine, s'est orienté vers une finalité plus divertissante²⁴, au point que Perrot d'Ablancourt, dans son ouvrage consacré au genre, pose l'équivalence entre *apophtegmes* et *bons mots*²⁵.

²⁰ Fr. de Callières, *Des bons mots et des bons contes, de leur usage, de la raillerie des anciens, de la raillerie et des railleurs de notre temps*, Paris, Cl. Barbin, 1692, p. 266.

²¹ *Contes et nouvelles de Boccace, Florentin. Traduction libre, Accommodée au goût du temps, & enrichie de Figures en Taille-Douce gravée par Mr. Romain de Hooge*, Amsterdam, G. Gallet, 1699, p. *3-*4.

²² Ch. Noille, « L'apophtegme : un modèle possible pour les fables », *Littératures classiques*, 84, 2014/2, p. 177-196.

²³ *Ibid.*, p. 191.

²⁴ Dans le numéro de *Littératures classiques* consacré à l'apophtegme (84, 2014/2), c'est ce que montrent les contributions de N. Kiès (« *Cum grano salis* : l'apophtegme humoristique dans la seconde moitié du XVI^e siècle », p. 97-118) et de K. Abiven (« Avatars de l'apophtegme au XVII^e siècle : bons mots et liberté de parole dans la culture mondaine », p. 143-159).

²⁵ « L'apophtegme, qu'on peut appeler Bon-mot en nostre langue, quoyque sa signification s'étende un peu plus loin dans la sienne, est un sentiment vif & court sur quelque sujet, ou une réponse prompte & aiguë, qui cause le ris ou l'admiration. De-là naist la grande distinction des Apophtegmes, en ceux qui sont graves ou sentencieux, & en ceux qui sont purement plaisans, que j'ai observée à dessein, parce-que le mélange du sérieux & du ridicule, a quelque chose qui choque la bien-séance » (N. Perrot d'Ablancourt, *Les Apophtegmes des anciens, tirez de Plutarque, de Diogène Laërte, d'Élien, d'Athénée, de Stobée, de Macrobe, & de quelques autres*, Paris, Th. Jolly, 1664, Préface, n. p.).

L'analyse vaut également pour l'épigramme, cette « Poésie courte qui finit par quelque pointe ou pensée subtile » (Furetière), dont Céline Bohnert a montré l'importance dans les premières *Fables*²⁶. Colletet loue, dans l'épigramme, « ses jeux picquans, & ses railleries ingenieuses & animées²⁷ », qui en font une forme tout à fait compatible avec une mondanité enjouée et spirituelle. On ne s'étonne donc pas que La Fontaine, en 1665, ait choisi de « mettre en épigrammes²⁸ » certains contes qu'il livre au public, dans un souci de diversité et de maîtrise formelle ; mais on peut en dire autant de certaines fables. Chamfort remarquait déjà, à propos de la fable « Les Médecins » (V, 12), qu'elle était « moins un apologue qu'une épigramme », « parfaite » en son genre²⁹. Tout concourt à cette impression : la satire enjouée de praticiens obtus, la stylisation des deux acteurs par des patronymes hautement suggestifs (« Tant-Pis » et « Tant-Mieux »), la concentration des deux répliques sur les deux vers finaux qui font l'économie de toute moralité explicite :

L'un disait : Il est mort, je l'avais bien prévu.
S'il m'eût cru, disait l'autre, il serait plein de vie³⁰.

Mais cet apologue est loin d'être le seul à mettre en pratique de tels procédés. Les fables à personnages humains n'en ont en effet pas le monopole ; on a plutôt l'impression que La Fontaine se plaît parfois à couler des histoires d'animaux dans le moule exigeant de l'épigramme : qu'on pense au « Renard et les Raisins » (III, 11) ou au « Coq et la Perle » (I, 20).

Il est également des cas où, sans viser la concision d'une épigramme, La Fontaine construit sa fable pour mettre en valeur à la fin de l'apologue un propos plaisant énoncé au discours direct – auquel l'antéposition, ou dans certains cas, l'omission de la moralité permet de donner tout son relief. La Fontaine, en 1668, a en effet déjà appris à tirer parti de ce que d'Ouville, humble théoricien de la tradition plaisante, appelle des « naïvetés simples » et des « brocards » dans la construction de certains *Contes*. « Le Villageois qui cherche son veau », publié en 1666, offre ainsi le cas chimiquement pur d'une « naïveté simple », « quand simplement on dit quelque chose de ridicule,

²⁶ « [...] l'épigramme n'est pas seulement un genre d'écrire parmi d'autres. Cette forme brève a pu servir de paradigme générique et éclairer des mécanismes de sens à l'œuvre dans d'autres genres, comme le sonnet. L'épigramme est un peu le module ou le modèle qui permet de penser les « règles opératoires » de la poésie conçue comme une forme de discours destinée à agir sur le public. À tel point que les théories de l'épigramme dérivent souvent vers une théorie du trait d'esprit, arme du courtisan et ornement de l'honnête homme » (C. Bohnert, « L'art du trait dans les fables de 1668 : une institution de l'honnête homme », *Le Fablier*, 25, 2014, p. 83-94 ; citation p. 87).

²⁷ G. Colletet, *Épigrammes du sieur Colletet. Avec un discours de l'Épigramme. Où il est traité de sa première origine ; de son usage ancien & moderne ; de son véritable caractère ; de ses vertus, & de ses vices ; & des qualités requises à ceux qui s'appliquent à ce genre d'écrire*, Paris, L. Chamhoudry, 1653, f° 5r°.

²⁸ « Préface », première partie des *Contes et nouvelles en vers*, OC, p. 556.

²⁹ Chamfort, *Les Trois Fabulistes*, Paris, Delance, 1796, t. III, p. 244 ; cité par J.-P. Collinet, OC, p. 1138.

³⁰ « Les Médecins », *Fables*, V, 12, v. 9-10, OC, p. 194.

sans avoir aucun dessein de faire rire celui, ou ceux à qui l'on parle³¹ », avec ce protagoniste monté sur un arbre pour retrouver sa bête et qui interpelle un couple visiblement occupé et inconscient de sa présence :

Lors le manant les arrêtant tout coi :
Homme de bien, qui voyez tant de choses,
Voyez-vous point mon veau ? dites-le moi³².

L'irruption inattendue d'une parole en total décalage avec le contexte, saillie d'un personnage irrémédiablement « naïf », à la fois spontané et fruste, se retrouvera parfois dans les *Fables* à la fin de l'apologue : « Tu ne leur portes point à boire³³ ! ». Cette chute de « L'Ivrogne et sa Femme » (III, 7) offre un exemple de « naïveté simple », reposant sur l'opposition binaire de deux personnages fortement typés, pour moquer la dupe aux irrépressibles obsessions.

La repartie finale de certaines fables peut également relever, par son caractère cinglant, de ce que d'Ouville appelle un *brocard*, « mot [...] picquant » dont « la pointe consiste à taxer celui à qui nous parlons de quelque défaut qu'il ait en lui³⁴ ». Modèle essentiel, que l'on observe dès le seuil de l'œuvre avec le conseil acide de la Fourmi à sa voisine, mais qui se dissémine dans bien d'autres apologues :

[...] Dites-moi donc, de grâce,
Reprit l'autre, pourquoi vous vous affligez tant
Puisque vous ne touchiez jamais à cet argent :
Mettez une pierre à la place,
Elle vous voudra tout autant³⁵.

Eh bien, lui cria-t-elle, avais-je pas raison ?
De quoi vous sert votre vitesse ?
Moi l'emporter ! et que serait-ce
Si vous portiez une maison³⁶ ?

Choisir de finir l'apologue sur une telle attaque souligne le principe fondamentalement conflictuel de la fable, qui, à travers ses deux protagonistes, met en scène un affrontement chargé

³¹ A. Le Métel d'Ouville écrit : « Il y a de trois sortes de Naïfvetez, les unes sont simples, quand simplement on dit quelque chose de ridicule, sans avoir aucun dessein de faire rire celui, ou ceux à qui l'on parle, & celle-cy procede d'ignorance pure, dont toutefois les bien censez tirent de grands avantages de risée contre l'intention de celui qui les dit » (*Les Contes aux heures perdues*, éd. cit., t. I, p. 1).

³² « Le Villageois qui cherche son veau », v. 11-13, deuxième partie des *Contes et nouvelles en vers*, OC, p. 661.

³³ « L'Ivrogne et sa Femme », *Fables*, III, 7, v. 28, OC, p. 119.

³⁴ *Les Contes aux heures perdues*, éd. cit., t. I, p. 446 ; voir aussi t. III, p. 295.

³⁵ « L'Avare qui a perdu son trésor », *Fables*, IV, 20, v. 34-38, OC, p. 169.

³⁶ « Le Lièvre et la Tortue », *Fables*, VI, 10, v. 32-35, OC, p. 223.

d'implications morales. Un tel parti pris dans la construction du récit permet au fabuliste de trancher ce débat, dans la mesure où le brocard signe le triomphe du point de vue de celui qui l'énonce, à qui est laissé le dernier mot, cinglant.

Les exemples cités, montrant l'influence du modèle du « bon mot » sur la fable lafontainienne, sont très majoritairement empruntés au premier recueil, tout comme les contes épigrammatiques se trouvent dans les livraisons de 1665 et 1671. L'entrée de La Fontaine en poésie, dans la carrière du conte ou celle de la fable, se fait (au moins en partie) sous les auspices des « Grâces lacédémoniennes³⁷ », qu'il honorera durant toute la décennie 1660. En revanche, on ne trouve quasiment plus de fables « tournées en épigramme » dans le second recueil et le livre XII. La volonté assumée du fabuliste d'« étend[re] davantage les circonstances de ces récits³⁸ » le conduit en effet à abandonner le modèle du bon mot³⁹.

ÉTUDE DE CAS : L'INVENTION D'UNE FABLE À PARTIR D'UN CANEVAS NARRATIF TIRÉ DE LA TRADITION PLAISANTE (« LE JARDINIER ET SON SEIGNEUR », IV, 4)

L'étude de la fable intitulée « Le Jardinier et son Seigneur » permettra pour finir d'éclairer, par un cas pratique, les enjeux associés à la brièveté dans l'apologue lafontainien et leurs liens avec la tradition plaisante.

LE JARDINIER ET SON SEIGNEUR.

Un amateur du jardinage,
Demy Bourgeois, demi manant,
Possédoit en certain Village
Un jardin assez propre, et le clos à tenant.
Il avait de plan vif semé cette étendue,
Là croissait à plaisir l'oseille et la laitue ;
De quoi faire à Margot, pour sa fête, un bouquet ;
Peu de jasmin d'Espagne, et force serpolet.
Cette félicité par un Lièvre troublée,
Fit qu'au Seigneur du Bourg notre homme se plaignit.
Ce maudit animal vient prendre sa goulée
Soir et matin, dit-il, et des pièges se rit :
Les pierres, les bastons y perdent leur crédit.
Il est Sorcier, je crois. Sorcier ? je l'en défie,

³⁷ « [...] les Grâces lacédémoniennes ne sont pas tellement ennemies des Muses françaises, que l'on ne puisse souvent les faire marcher de compagnie », Préface des *Fables*, OC, p. 5.

³⁸ Avertissement du second recueil des *Fables*, OC, p. 245.

³⁹ Cette évolution témoigne sans doute d'un abandon de l'objectif de la *paideia*, fondée en 1668 sur des textes volontairement concis pour être d'autant plus frappants, au profit d'une méditation plus détachée (interprétation de C. Bohnert, art. cit., p. 94) ; elle atteste aussi la montée en puissance de « la tentation esthétisante » face à la visée morale, à travers la promotion de « la contemplation suggestive » (P. Dandrey, « La fable de La Fontaine et les deux usages de l'image », *Le Fablier*, 24, 2013, p. 109-116 ; citation p. 115) ; elle signe, ajoutons-nous, le recul d'une influence, celle du modèle du bon mot sur les apologues lafontainiens, qui n'avait pas été négligeable au moment où La Fontaine s'initiait au genre, et qui rappelle combien la fable ésoquique pouvait, à l'époque du poète, être comprise comme un type particulier de plaisanterie.

Repartit le Seigneur. Fust-il diable, Miraut,
 En dépit de ses tours, l'attrapera bientôt.
 Je vous en déferai, bon homme, sur ma vie :
 Et quand ? et dès demain, sans tarder plus longtemps.
 La partie ainsi faite, il vient avec ses gens :
 Ça déjeunons, dit-il, vos poulets sont-ils tendres ?
 La fille du logis, qu'on vous voie, approchez.
 Quand la marierons-nous ? Quand aurons-nous des gendres ?
 Bon homme, c'est ce coup qu'il faut, vous m'entendez,
 Qu'il faut fouiller à l'escarcelle.
 Disant ces mots, il fait connaissance avec elle ;
 Après de lui la fait asseoir ;
 Prend une main, un bras, lève un coin du mouchoir ;
 Toutes sottises dont la Belle
 Se défend avec grand respect ;
 Tant qu'au père à la fin cela devient suspect.
 Cependant on fricasse, on se rue en cuisine.
 De quand sont vos jambons ? Ils ont fort bonne mine.
 Monsieur, ils sont à vous. Vraiment, dit le Seigneur,
 Je les reçois, et de bon cœur.
 Il déjeune très bien, aussi fait sa famille,
 Chiens, chevaux et valets, tous gens bien endentez :
 Il commande chez l'hôte, y prend des libertés,
 Boit son vin, caresse sa fille.
 L'embarras des Chasseurs succède au déjeuné.
 Chacun s'anime et se prépare :
 Les trompes et les cors font un tel tintamarre,
 Que le bon homme est étonné.
 Le pis fut que l'on mit en piteux équipage
 Le pauvre potager ; adieu planches, carreaux ;
 Adieu chicorée et poreaux ;
 Adieu de quoi mettre au potage.
 Le Lièvre était gîté dessous un maître chou.
 On le quête, on le lance, il s'enfuit par un trou,
 Non pas trou, mais trouée, horrible et large plaie
 Que l'on fit à la pauvre haie
 Par ordre du Seigneur ; car il eût été mal
 Qu'on n'eût pu du jardin sortir tout à cheval.
 Le bon homme disait : Ce sont là jeux de Prince :
 Mais on le laissait dire ; et les chiens et les gens
 Firent plus de dégât en une heure de temps,
 Que n'en auraient fait en cent ans
 Tous les Lièvres de la Province.

Petits Princes, vuidez vos débats entre vous :
 De recourir aux Rois vous seriez de grands fous.
 Il ne les faut jamais engager dans vos guerres,
 Ni les faire entrer sur vos terres.

Ce choix peut étonner, car la fable ne semble pas brève. Longue d'une soixantaine de vers, elle se rapproche plutôt de la taille moyenne d'un conte. De surcroît, la profusion de détails concrets (sur le jardin, le déjeuner), l'emploi de prénoms pour désigner une femme aimée du jardinier (Margot)

ou le chien (Miraut), qui particularisent le propos, l'emploi du discours direct, la richesse lexicale de l'ensemble, donnent l'impression que le fabuliste multiplie les « circonstances » contre lesquelles, en tant que conteur, il mettait en garde, en raison du risque qu'elles représentent pour l'attention du lecteur.

On peut nuancer cette impression en confrontant la fable à sa source, que nous avons eu l'occasion d'identifier dans un recueil anversois de la fin de la Renaissance, rédigé par un pédagogue, Antoine Tyron⁴⁰. La voici :

D'un homme de village qui à son grand dommage fit chasser en son jardin.
Non gueres loing du chapperon des Fols estoit un rustaut qui avoit un jardin, auquel vint un lievre qui luy portoit grand dommage ainsi que le pource Sot pensoit. Et par ainsi il parla à un Gentil homme pour prendre ce lievre. Le Gentil-homme s'y en vint à cheval avec cinc (*sic*) ou six chiens, menant grand bruit & tintamarre, mais le lievre sauta par sus la haye & ainsi il eschappa. Ce chevalier fit par une fois plus de dommage au jardin du Paysant, que le lievre n'avoit faict en dix. Et neantmoins le Rustaut se vouloit venger du lievre, le quel toutefois il n'eust pas⁴¹.

Le lecteur éprouve ici bien davantage la brièveté du récit. Les actions se succèdent rapidement, sans discours direct qui ralentirait le tempo narratif. La sobriété stylistique, qui n'exclut pas une certaine variation lexicale (le héros malheureux étant appelé « rustaut », « pource Sot », « Paysant »), sert à renforcer la lisibilité du récit, pour un public dont le français n'est pas la langue maternelle et qui peut être édifié par la mésaventure du personnage, dont l'aveuglement est clairement condamné.

Si l'on revient désormais à la fable de La Fontaine, on perçoit mieux comment, à partir de cette trame relativement dépouillée, le fabuliste concilie trois éléments : un souci d'efficacité narrative, un goût pour l'ornementation justement dosée, et une préoccupation morale qui n'est plus étroitement édifiante.

La Fontaine reprend, du récit de Tyron, une grande cohérence structurelle dans l'agencement des actions. Les étapes sont les mêmes : la situation initiale, favorable au manant ; l'élément perturbateur, le lièvre ; la requête auprès du seigneur ; l'arrivée de ce dernier, avec escorte nombreuse générant un « tintamarre » de mauvais augure ; la chasse infructueuse ; la conclusion cruelle. Le fabuliste français égaye chaque étape par une série de détails, selon la logique de l'*auctio* mentionnée tout à l'heure, qui n'est, bien sûr, pas sans conséquence sur l'interprétation de l'apologue. Ainsi, le « rustaut » de Tyron devient « Un amateur du jardinage, / Demi-bourgeois,

⁴⁰ Voir sur ce point notre ouvrage à paraître, *Le « vieux magasin » de La Fontaine*, *op. cit.*, chapitre 2 ; sur ce qu'implique cette filiation concernant le rapport de La Fontaine à ses sources, voir notre article « “On a toujours besoin d'un plus petit que soi” : La Fontaine et les marges facétieuses », dans M. Teixeira Anacleto (dir.), *Mineurs, Minorités, Marginalités au Grand Siècle*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres [425] », 2019, p. 45-54.

⁴¹ A. Tyron, *Recueil de plusieurs plaisantes nouvelles*, Anvers, M. Huyssens, 1596, f° 11v°.

semi-manant », ce qui montre le caractère socialement ambigu du personnage principal, et son incapacité à jouir sagement des fruits de son beau jardin. Le « jardin » du modèle est développé par « un jardin assez propre, et le clos attenant. / Il avait de plant vif fermé cette étendue... », suivi de la description des plantations de ce *locus amoenus*, préservé et clos, ce qui rendra d'autant plus terrible, par la suite, l'intrusion violente du seigneur. Le « tintamarre » de Tyron est renforcé par l'effet cacophonique de l'allitération en bilabiales et vélaires (« Le **p**is fut **q**ue l'on mit en **p**iteux **é**quipage / Le **p**auvre **p**otager ; adieu **p**lanches, **q**uarreaux »). L'ensemble de ces procédés, loin d'être gratuits, engage le renouvellement éthique de la fable. Ils humanisent de fait le personnage principal en rendant sa perte plus pathétique que dans le texte imité : loin d'éveiller la moquerie, il suscite plutôt la compassion.

Il est un cas où le fabuliste semble aller dans le sens d'une *amplificatio* du récit initial, c'est-à-dire d'un allongement par dilatation, grâce à l'insertion d'une séquence inédite. L'arrivée du seigneur, qui occupe le deuxième tiers de la fable, est en effet très développée par rapport au texte de Tyron. Elle est découpée en cinq moments, qui s'organisent de façon symétrique autour du troisième : l'arrivée du seigneur (v. 19) ; la mention des poulets (v. 20) ; la saynète gaillarde avec la fille de l'hôte (v. 21-30) ; le déjeuner (v. 31-38) ; les préparatifs de la chasse (v. 39-42). C'est l'occasion, pour le fabuliste, de faire entendre le discours importun tenu par le seigneur. Multipliant les questions n'appelant pas de réponses et les impératifs, le gentilhomme est d'une familiarité humiliante, notamment par l'emploi d'un vocabulaire bas (« fouiller à l'escarcelle ») qui rit de l'avidité supposée du jardinier sur le point de marier sa fille par intérêt. En outre, l'attitude du seigneur à l'égard de celle-ci, qui a été illustrée par Chauveau en 1668, est pour le moins intrusive ; même si la réaction de la fille est présentée de façon malicieusement ambiguë par le fabuliste, les gestes du noble marquent néanmoins, pour le personnage du jardinier, une mise en danger de l'équilibre familial, dans l'espace domestique, préalable au saccage du jardin, qui restera balafré par une « horrible et large plaie ». Au cœur de la variation sur le parasitisme que propose la fable, où le premier parasite, le lièvre, est le prétexte de l'intervention du deuxième bien plus néfaste, le seigneur, l'embardée du récit vers le domaine des interactions amoureuses (ou sexuelles) permet d'étendre cette dynamique de l'appropriation incontrôlable à la sphère privée et intime. Manière de suggérer, par-delà l'atmosphère gaillarde de l'épisode central, la violence d'une agression et les dommages durables d'une intervention nuisible.

L'apparente profusion de détails n'altère donc pas la cohérence de la fable, mais la nourrit et l'approfondit. Si l'on reprend l'idée d'une brièveté relative, au terme de ce parcours, on voit que le rapport entre la longueur de la fable de La Fontaine et la richesse des sens qui y miroitent est

remarquable. C'est bien un principe de *densité* qui guide la réécriture du canevas de Tyron : la « circonstance » est justifiée si son rendement, heuristique et esthétique (les deux étant indissociables), est élevé. Le lecteur accepte ainsi de faire des efforts dans la compréhension du propos : le récit est certes « chargé de circonstances », mais selon une logique d'*économie narrative*. On entend par là un art du juste dosage, les détails ne devant pas être trop nombreux pour éviter de désorienter le lecteur (c'est l'injonction d'épure du propos, qui pèse sur tout récit bref), mais devant toutefois apparaître en nombre suffisant afin de créer et maintenir l'intérêt (c'est l'autre injonction mentionnée plus haut, celle consistant à faire de la brièveté la clé d'un miroitement de significations d'autant plus frappant que la formule est plus ramassée). L'intérêt du lecteur n'est pas seulement de l'ordre de la curiosité, d'un désir de connaître la suite et la fin de l'histoire ; il s'explique par le sentiment que la place consentie à des ornements apparemment mineurs est, en réalité, hautement significative. Exploitant les contraintes qui s'appliquent aux discours brefs, La Fontaine fait de la sélection minutieuse des « traits » de ses narrations le ressort permettant de générer des sens nouveaux, par rapport aux canevas dont il s'inspire. Le lecteur perçoit ainsi intuitivement que « le moindre fonde quelquefois le plus important », et peut en tirer « le plaisir du cœur ».

Tiphaine ROLLAND

CELLF 16-21, Sorbonne Université