



HAL
open science

“ D’un ”mélancolique animal” : une lecture de la fable ”Le lièvre et les grenouilles” (II, 14) de La Fontaine ”

Juliette Morice

► To cite this version:

Juliette Morice. “ D’un ”mélancolique animal” : une lecture de la fable ”Le lièvre et les grenouilles” (II, 14) de La Fontaine ”. Faire court. Théories du récit bref et lectures des Fables de La Fontaine (livres I-VI), P. Lojkine et J. Morice., Jan 2020, Université du Mans, France. hal-02472961

HAL Id: hal-02472961

<https://hal.science/hal-02472961>

Submitted on 11 Feb 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.

Dans son *Éloge de La Fontaine*, en 1774, Chamfort évoquait le « secret » d'une philosophie lafontainienne à laquelle seuls « les lecteurs plus assidus et admis à [l]a confiance intime » de l'auteur auraient accès¹. On considère généralement que les indices de cette philosophie à la fois « évidente et insaisissable² » seraient moins patents dans le recueil de 1668 que dans les suivants. Ainsi, Jean-Charles Darmon affirme : « tout lecteur constatera, du premier au second recueil et au livre douzième, une ouverture de plus en plus évidente du genre humble de la fable ésoopique aux sujets philosophiques les plus ambitieux, depuis certaines questions d'épistémologie jusqu'aux interrogations les plus délicates – et risquées – d'une philosophie morale (crainte de la mort, morale du plaisir, etc.)³ ». La fable « Le Lièvre et les Grenouilles » (II, 14) n'offre-t-elle pas un léger démenti à cette idée – au demeurant pertinente – d'une ouverture progressive de la « petite » fable animalière du premier recueil vers les « grandes » fables philosophiques des recueils suivants ?

Cette fable en vers mêlés issue du corpus ésoopique a fait l'objet d'innombrables réécritures : on la trouve dans maints isopets médiévaux⁴, on la trouvait dans *The Fables of Aesop paraphras'd in Verse* de John Ogilby en 1651, avant qu'elle n'atteigne le sommet de la *brevitas*, dix ans après la publication du premier recueil des *Fables* de La Fontaine, avec la version qu'en propose Isaac de Benserade dans les *Fables d'Ésope en quatrains* en 1678⁵. Faut-il dire, comme le fait facétieusement Marc Escola, que « les premières fables de La Fontaine ne sont pas de La Fontaine⁶ » et qu'il serait d'autant plus illusoire d'y chercher matière à philosopher ? On sait que La Fontaine ne s'est pas contenté de « mettre en vers » les fables d'Ésope, comme le titre du recueil de 1668 voudrait

¹ Chamfort, *Éloge de La Fontaine*, rééd. J.-P. Collinet, dans La Fontaine, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, *Fables, contes et nouvelles* (désormais abrégé OC), p. 963 : « La Fontaine ne se donne point pour un philosophe. Il semble même avoir craint de le paraître, c'est en effet ce qu'un poète doit le plus dissimuler. C'est, pour ainsi dire, son secret, et il ne doit le laisser surprendre qu'à ses lecteurs les plus assidus et admis à sa confiance intime ».

² J.-C. Darmon, *Philosophies de la Fable. Poésie et pensée dans l'œuvre de La Fontaine*, Paris, Hermann, 2011, p. 191.

³ *Ibid.*

⁴ Voir le *Recueil général des isopets*, t. I et II, éd. J. Bastin, Paris, SATF, 1929-1930. Marie de France propose une version « politique » de la fable, dont la moralité invite à retourner en son pays, pour la simple raison qu'en nul royaume on ne connaît ni la peur ni la peine (Marie de France, *Fables*, éd. et trad. Ch. Brucker, Louvain, Peeters, 1991, fable 22, « Les Lièvres et les grenouilles » p. 124-127).

⁵ I. de Benserade *Fables d'Ésope en quatrains dont il y en a quelques parties au labyrinthe de Versailles*, Paris, chez S. Mabre-Cramoisy, 1678, fable CLX, p. 161 : « Saisis d'une frayeur qui leur causait la fièvre,/ Les lièvres se jetant dans une mare tous,/ Aux grenouilles font peur ; Courage, dit un lièvre,/ Il est des animaux plus timides que nous ».

⁶ M. Escola, « Les fables en prose de La Fontaine », dans Ch. Noille (dir.), *Lectures de La Fontaine. Le recueil de 1668*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 43-55, ici p. 43.

bien le laisser entendre⁷. Loin d'opérer seulement un travail de « poétisation » de la source ésopique et d'offrir une « humble » variation sur un thème connu, la réécriture lafontainienne introduit de subtiles dissonances qui viennent radicalement transformer la portée de l'apologue.

On relèvera d'abord la particularité du schéma narratif de la version lafontainienne : la confrontation avec les versions antiques, médiévales et même contemporaines de La Fontaine révèle que l'auteur a choisi d'amplifier ou d'étirer la situation initiale, faisant une place bien plus importante à la méditation douloureuse du lièvre. L'élément perturbateur de la scène que constitue l'apparition sonore des grenouilles est retardé, si bien que l'action est densifiée et réduite à l'essentiel. Le discours direct n'a d'ailleurs pas tellement de prise sur les événements, il ne sert aucunement à établir une communication entre les personnages, mais semble conserver jusqu'au dernier vers une dimension purement monologique. C'est là ce qui appelle une seconde remarque : il est évident que la modification la plus fine mais la plus capitale repose sur le choix opéré par le poète d'esseuler et d'individualiser le lièvre. À la troupe des lièvres qui s'assemblent et délibèrent, que l'on trouve depuis Ésope jusqu'à John Ogilby en passant par Marie de France, La Fontaine substitue « Un Lièvre » – et il n'est pas anodin que la fable s'ouvre ainsi sur l'article indéfini singulier, qui pourrait valoir également comme adjectif numéral⁸. Cette solitude du lièvre change pour ainsi dire la couleur de l'apologue ésopique : l'animal n'est plus simplement le sujet allégorique de l'inquiétude et de l'agitation qui minent parfois les hommes, mais devient celui d'un tableau poético-nosologique de la mélancolie⁹.

Cette solitude du lièvre est loin d'être un détail : elle donne au texte de La Fontaine une portée morale et philosophique singulière et inédite. Malgré son titre de facture classique (où deux

⁷ La page de titre du recueil qui paraît chez Claude Barbin en 1668 comporte l'inscription suivante : *Fables choisies, / Mises en vers / Par M. de La Fontaine.*

⁸ Un détour par l'histoire de l'iconographie des *Fables* permettra sans doute de mieux comprendre le sens qu'il convient d'attribuer à cet esseulement du lièvre mélancolique (voir l'annexe iconographique *infra*). Au XVI^e siècle, dans la gravure de Marcus Gheeraerts qui illustre de recueil de fables du poète néerlandais Eduard de Dene [FIG. 1], on aperçoit une troupe affolée de lièvres qui, comme celle des grenouilles, part dans toutes les directions ; en 1678, les gravures qui accompagneront le recueil d'Isaac de Benserade montrent un même « face à face » entre deux groupes d'animaux pris de panique [FIG. 2]. Dans les gravures qui ornent les deux éditions des *Fables* de John Ogilby [FIG. 3], on perçoit ce que Marie de France soulignait dans sa fable : une troupe de lièvres en fuite se voit arrêtée par l'un de ses membres, peut-être plus courageux, ou plus lucide, qui exhorte ses compagnons à faire demi-tour – l'« assemblée » de lièvres délibère et décide, grâce à l'un de ses membres, de renoncer à fuir. Au contraire, la gravure de François Chauveau [FIG. 4], qui accompagne l'édition du premier recueil des *Fables* de La Fontaine, présente un lièvre effarouché en plein élan, qui ne fait que passer en courant au bord de l'eau et qui fait fuir les grenouilles dans sa course (à moins que ce ne soit le saut des grenouilles qui ait accéléré sa course ?), illustration reprise par Jean-Baptiste Oudry et par les graveurs du XVIII^e siècle [FIG. 5], qui donnent pareillement à voir, au premier plan, un lièvre en fuite au bord de l'eau. Les estampes de Gustave Doré [FIG. 6 et 7] saisissent au contraire sur le vif l'immobilité d'un lièvre mi-dressé mi-caché dans les herbes d'un marais, surpris par le plongeon des grenouilles, lièvre juché sur un promontoire, qui réapparaît dans la version anthropomorphisée de Grandville, au XIX^e siècle [FIG. 8]. Le lièvre est devenu le point de fuite de l'image, et finit par être vraiment seul dans la gouache et l'eau forte de Marc Chagall [FIG. 9], puisque le peintre a isolé l'animal au point de faire disparaître les grenouilles de la scène.

⁹ C'est-à-dire de l'humeur noire (*melaina-kholè* ou *atra-bilis*), telle qu'elle a d'abord été définie par la médecine hippocratique.

espèces animales sont réunies par la simple conjonction de coordination « et »), cette fable n'est pas une fable de la rencontre, ni encore moins du conflit : point de prédation, point de ruse, point d'armes rhétoriques employées pour tâcher de dévorer l'autre ou bien de sauver sa peau. De façon plus originale, la présence de ce bestiaire que l'on croyait bien connu, associé au réemploi poétique d'un savoir médical vieux de vingt siècles, esquisse les contours d'une anthropologie et d'une philosophie morale sans doute plus complexes qu'il n'y paraît. Car le tableau « clinique » de ce lièvre en proie à la mélancolie, mais qui finit, de manière aussi surprenante pour le lecteur que pour lui-même, par s'étonner de sa propre peur et peut-être par rire de lui-même, contient en creux les éléments d'une réflexion plus ample sur l'éthique épicurienne de la tranquillité et du plaisir pur. Fable de l'ennui et de l'humeur noire, qui raconte comment la vanité de la peur donne naissance à une nouvelle vanité, celle du courage d'un héros malgré lui, le portrait de ce « mélancolique animal » miraculeusement guéri contient en effet en germe une réflexion philosophique, mais aussi une réflexion *sur* la philosophie : où l'on comprend qu'à l'échec d'un discours prescriptif peu apte à convaincre de ne plus avoir peur, La Fontaine oppose l'efficacité thérapeutique d'une fable, celle qui permet au lièvre de « *bien voir* » (v. 32) et d'apprendre, justement, *qu'il n'est pas seul*.

LE TEMPS DU SONGE

Le premier mouvement de la fable (v. 1-18) fait la part belle à une première prise de parole du lièvre – parole non pas adressée à un interlocuteur, mais monologue méditatif, ouvert par le « songe » des deux premiers vers, et qui esquisse une forme d'autoportrait du seul atrabilaire que l'on trouve chez La Fontaine¹⁰. Aussi le tout premier moment de la fable (v. 1-10) articule-t-il deux quatrains rimiques autour d'un distique en octosyllabes, distique qui produit une rupture et ménage une transition vers le discours direct de l'animal mélancolique, curieusement capable de décrire lui-même sa maladie, ses symptômes, et ce qui n'est rien d'autre que sa terrible *condition*.

Poétique de la parenthèse

« Un Lièvre en son gîte songeait/ (Car que faire en un gîte, à moins que l'on ne songe ?) » (v. 1-2). Les deux premiers vers installent une forme de gaieté fort ambiguë¹¹, laquelle produit

¹⁰ Tiphaine Rolland a montré que La Fontaine traitait la mélancolie différemment suivant les genres littéraires dans lesquels il la faisait apparaître : voir « Transmutations de la mélancolie dans l'œuvre de La Fontaine », dans D. Amstutz, B. Donné, G. Peureux, B. Teyssandier (dir.), « *Jusqu'au sombre plaisir d'un cœur mélancolique* ». *Études de littérature française du XVII^e siècle offertes à P. Dandrey*, Paris, Hermann, 2018, p. 277-286. L'autrice souligne à juste titre que le lièvre de notre fable est « la seule figure véritablement atrabilaire de l'œuvre de La Fontaine » (*Ibid.*, p. 284).

¹¹ Rappelons ce que dit La Fontaine dans la *Préface* du recueil de 1668 : « Je n'appelle pas gaieté ce qui excite le rire ; mais un certain charme, un air agréable, qu'on peut donner à toutes sortes de sujets, même les plus sérieux » (*OC*, p. 7).

d'emblée de nombreux effets de décalage entre le tableau d'un lièvre mélancolique d'ores et déjà « enterré » et le regard que le poète et le lecteur portent sur lui. On sait que « nul n'a mieux chanté les délices du sommeil et le charme des songes¹² » que La Fontaine, et à quel point cette image du songe lui est chère. Mais le songe du lièvre est-il voluptueux ? Tout laisse entendre que l'animal n'est pas en proie à une « douce mélancolie », celle qui procure un plaisir paradoxal et qu'évoquent les vers célèbres de la fin des *Amours de Psyché*¹³.

Une première interprétation invite à considérer que le songe désigne un entre-deux, et se réfère à proprement parler à la limite qui sépare la veille et le sommeil (à laquelle se superposerait conceptuellement la limite entre sensation et intellection, imagination et raison). Mais doit-on penser que le songe nous placerait d'emblée, comme souvent chez La Fontaine, dans cet espace intermédiaire entre « le tranquille abandonnement du dormeur et l'activité multiforme du rêveur¹⁴ » ? Il se pourrait que cette compréhension du songe soit encore trop heureuse et que le terme – auquel renvoie le verbe « rêver » au vers 20 – fasse plus précisément référence, à un second niveau d'interprétation, au sens technique que les discours médicaux confèrent à la « rêverie » (non pas au sens positif que l'on associe volontiers à son emploi en poésie, mais au sens où le sujet est absent à lui-même et prisonnier de ses pensées). Quand il définissait la « mélancolie » dans son traité de vulgarisation médicale intitulé *Discours des maladies mélancoliques* (1594), André Du Laurens plaçait la « rêverie » en position de genre : « La rêverie tient en cette définition [de la mélancolie] le nom de genre¹⁵ ». La Fontaine, inaugurant ainsi son apologue, semble lui aussi placer la « rêverie » pathologique en position de genre, avant de donner les « différences spécifiques » dans les vers suivants. Par définition, le mélancolique est celui qui se forge de fausses imaginations et dont la pensée s'égare (= genre), sujet solitaire en proie à la tristesse et à une crainte sans cause apparente qui produisent un abattement psychophysique (= différences spécifiques)¹⁶.

¹² Jean-Pierre Collinet, « La Fontaine, le sommeil et les songes », *The French Review*, 63, 2, 1989, p. 221-236, ici p. 221. Je reviens plus bas sur l'opposition entre la noirceur du songe du lièvre et la douceur du songe dont il est par exemple question dans la fable « Le Songe d'un habitant du Mogol » (XI, 4).

¹³ Tels sont les derniers vers de l'hymne à la Volupté : « J'aime le jeu, l'amour, les livres, la musique, / La ville et la campagne, enfin tout : il n'est rien / Qui ne me soit souverain bien, / Jusqu'au sombre plaisir d'un cœur mélancolique » (*Les Amours de Psyché et de Cupidon, Œuvres Diverses*, éd. P. Clarac, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 258).

¹⁴ Jean-Pierre Collinet, *loc. cit.*

¹⁵ A. Du Laurens, *Discours des maladies mélancoliques* [1594], éd. R. Suci, Paris, Klincksieck, 2012, p. 24 (je modernise l'orthographe dans cette citation et les suivantes).

¹⁶ Du Laurens définit ainsi la pathologie : « Nous définirons [la mélancolie] avec les bons auteurs, une espèce de rêverie sans fièvre, accompagnée d'une peur et tristesse ordinaire, sans aucune occasion apparente [...]. La mélancolie donc est une rêverie sans fièvre avec peur et tristesse » (*Ibid.*, p. 23). La mention de la « fièvre » chez La Fontaine au vers 18 pourrait étonner et sembler contredire les autorités médicales, mais on peut aussi penser que le mot « fièvre » a pris alors un sens figuré et désigne seulement l'inquiétude et l'état d'agitation anxieuse du lièvre, et non une température élevée du corps.

La parenthèse du vers 2 donne cependant une lumière bien particulière à ce sombre tableau. Cette parenthèse (qui figure peut-être aussi la clôture de ce lieu dans lequel le lièvre s'enferme) assume une fonction phatique : elle attire, par sa tournure interrogative, l'attention du lecteur, et installe, suivant un tour mondain et galant, une connivence qui prête à sourire. Le décalage énonciatif ainsi produit est repris dans l'alternance, dans le premier quatrain, de l'imparfait et du présent, et dans la variation délibérément redondante produite par le double polyptote « songeait/songer » et « en un gîte/ en son gîte ». La répétition et le dédoublement de l'énonciation disjoint le temps de la narration et celui de la réflexion (ou plutôt du commentaire complice) et ménage un remarquable effet de retardement : ainsi la description de la situation initiale (le temps du songe) prend-elle le pas, dans la version lafontainienne, sur le récit des événements (le temps de l'action). Le sourire naît-il du fait que le fabuliste mette à nu, par cette question trop explicite, l'incongruité qu'il y aurait à prêter à ce lièvre l'*ethos* d'un ermite en pleine méditation, suivant une figure rappelant le motif médiéval des *impossibilia* ? A-t-on en effet déjà vu un lièvre songer ? Ou bien le sourire naît-il du ton sérieux-comique d'une question à la fois badine et profonde, puisque derrière l'ironie et la légèreté qu'elle comporte (n'était cette condamnation à la solitude, on pourrait se livrer à des activités plus licencieuses), se mesure aussi l'ennui et le vide d'une existence dont les occupations pourraient bien être dénuées de sens ? L'ironie contenue dans cette parenthèse eut une certaine fortune intertextuelle, puisqu'elle est redoublée par le pastiche qu'en firent deux grands épistoliers de la littérature française. Sévigné, d'abord, a usé des effets de décalage comiques produits par cette redondance parenthétique à deux reprises ; citons la lettre qu'elle envoie à sa fille le 2 novembre 1673 :

J'ai compté toutes les heures de ma montre ; et enfin, à la petite pointe du jour, je me suis levée :

Car que faire en un lit, à moins que l'on ne dorme¹⁷ ?

Dans une lettre adressée à sa mère, Proust détourne également le vers en l'adaptant au récit d'une anecdote qu'il s'apprête à faire – ici encore, et comme chez La Fontaine, la fonction du vers est à la fois d'annoncer et d'amuser :

Admire ma déveine que je vais te conter (« Car que faire en un gîte à moins que l'on ne conte ? »)¹⁸.

¹⁷ Sévigné, *Correspondance*, éd. R. Duchêne, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972-1978, t. I, p. 610. Voir aussi la lettre du 20 novembre 1675, aux Rochers : « Je m'en vais faire planter./ Car que faire aux Rochers, à moins que l'on ne plante ? » (*Ibid.*, t. II, p. 169).

¹⁸ M. Proust, *Correspondance*, éd. Ph. Kolb, Paris, Plon, 1971-1993, t. V, p. 187.

Or ce « Que faire ? » qui invite à la parodie ajoute d'emblée au tableau typique du mélancolique un coefficient d'auto-ironie dont le poids philosophique n'est pas nul. Cette poétique de la parenthèse – qui retarde et met à distance le propos – permet aussi, comme on va le voir, de glisser subrepticement de la vignette animalière à la sphère de l'anthropologie morale.

Figurer la mélancolie

Les vers suivants (v. 3-4) intercalent à nouveau le récit à l'imparfait et la description au présent, suivant un système de rimes alternées, et installent la mélancolie du lièvre dans la dimension de la profondeur : l'ennui est « profond », le lièvre s'y « plong[e] », loin d'imaginer que les grenouilles – par le pouvoir d'une « poétique de la syllepse », pour reprendre les mots de Patrick Dandrey¹⁹ – plongeront elles aussi en leurs grottes « profondes » aux vers 24 et 25. Le quatrième vers, qui coordonne deux phrases simples épousant le rythme de chaque hémistiche, revêt alors une fonction explicative et définitoire : « Cet animal est triste, et la crainte le ronge ». Quelle est la valeur de ce verbe « être » ? Tout porte à croire que l'usage du présent de l'indicatif sert moins ici à décrire un état passager qu'un caractère ou, au moins, un état durable. Ce vers, par l'aspect lapidaire des deux phrases qu'il coordonne, rappelle l'aphorisme VI, 23 d'Hippocrate, qui définissait pour la première fois (et pour des siècles) la mélancolie : « Quand la crainte ou la tristesse persistent longtemps, c'est un état mélancolique²⁰ ». Le lièvre aux oreilles dressées, aux yeux toujours ouverts, au petit corps ramassé, n'est plus seulement l'allégorie de la crainte mais une figuration typique de la mélancolie.

L'animal apparaît dans six fables du premier recueil : il fait partie de ces animaux fragiles, chassés, de ceux qui sont en quête de coins, de creux, de trous, d'abris, d'asiles préservant des dangers (réels ou imaginaires) venus du dehors. Si l'histoire a surtout retenu le lièvre un peu trop insouciant que la fable « Le Lièvre et la Tortue » (VI, 10) décrit comme un « animal léger », il est en tout cas presque toujours cet animal excessivement rêveur et insuffisamment sage – quand il n'est pas tout bonnement fou. Dans les « Oreilles du lièvre » (V, 4) le lièvre craint que « l'ombre de ses oreilles » ne soit prise à tort pour des cornes par un lion courroucé qui a décidé de bannir de son royaume toutes les bêtes cornues :

¹⁹ P. Dandrey, *La Fabrique des fables, Essai sur la poétique de La Fontaine*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 215 sq. La « poétique de la syllepse » désigne cette interférence constante du sens propre et du sens figuré.

²⁰ Hippocrate, *Œuvres complètes*, trad. É. Littré, Paris, J.-B. Baillière, 1839-1861, vol. IV, p. 569. Laurent Cantagrel reconnaît que ce vers de La Fontaine « donne un bon témoignage » de l'aphorisme hippocratique (*De la maladie à l'écriture. Genèse de la mélancolie romantique*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2004, p. 24, note 33). Pour une analyse approfondie de l'aphorisme d'Hippocrate, voir P. Dandrey, *Anthologie de l'humeur noire*, Paris, Le Promeneur, 2005, p. 10-13 et p. 34). La crainte (*phobos*) désigne l'effarouchement, la panique soudaine et l'agitation prostrée du mélancolique ; quant à la tristesse (*dysthymie*), elle renvoie à la perte de soi ou à un mal de vivre qui fait délirer : or ces deux états d'âme deviennent symptomatiques s'ils durent. Sur le sujet, voir aussi P. Dandrey, *Les Tréteaux de Saturne*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 7-11, et chap. III.

– On les fera passer pour cornes,
Dit l'animal craintif, et cornes de licornes.
J'aurai beau protester ; mon dire et mes raisons
Iront aux Petites-Maisons²¹ (v. 19-22).

Si la mélancolie ne se trouve pas explicitement nommée dans cette fable du livre V, ses symptômes y sont décelables : l'excès de la peur et la crainte hallucinatoire de posséder des « cornes de licorne » porte la trace des cas pathologiques que les médecins, depuis l'antiquité, se plaisent à rassembler dans la description des malades dont le délire est lié à une perception erronée de leur propre corps (tel croit avoir des jambes de verre, tel autre les os ramollis comme de la cire²²). Dans « Le lièvre et la perdrix » (V, 17), le lièvre poursuivi par des chiens « cherche un asile » et « s'enfuit dans son fort » (v. 10-11), mais son agitation est telle qu'on lit que « Le pauvre malheureux vient mourir à son gîte » (v. 19). Dans le « Jardinier et son seigneur » (IV, 4), le lièvre est pareillement celui qui est « gîté » et croit trouver son salut en se réfugiant en un lieu sombre :

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 (v. 47-50).

Vanité d'une retraite dont il s'avère qu'elle ne le sauve en rien, puisque le trou est sans fond. Si l'on évoque souvent le thème de la vanité du voyage et de l'exil chez La Fontaine, d'un ailleurs placé sous le signe du danger, il apparaît que notre lièvre devient la figure – sans doute moins attendue sous la plume du poète – d'une forme de vanité de la retraite, ou peut-être plutôt, de vanité du retour sur soi²³. La réflexion sur les symptômes de la mélancolie, qui s'appuie sur un certain nombre d'idées issues d'un corpus médical connu, oriente et appuie un discours moral et philosophique : le portrait de l'atrabilaire solitaire que propose un La Fontaine moraliste nourrit une réflexion philosophique sur le bon usage de la retraite et du plaisir pur. Est en effet donné à voir l'échec ou le mésusage d'une retraite solitaire : la retraite se fait isolement, et au lieu

²¹ Les « Petites-Maisons » sont des asiles d'aliénés.

²² Voir P. Dandrey, *Les Tréteaux de Saturne*, *op. cit.*, p. 173 *sq.* Le chapitre VII du *Discours* d'André Du Laurens est consacré à de telles « Histoires de certains mélancoliques qui ont eu d'étranges imaginations » (*op. cit.*, p. 45-50). Le potentiel comique de ces descriptions a donné lieu à de curieux va-et-vient entre littérature fictionnelle et littérature médicale.

²³ On se reportera à l'ouvrage classique de B. Beugnot, *Le discours de la retraite au XVII^e siècle*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 1996.

d'atteindre une forme idéale de tranquillité de l'âme, le lièvre se voit littéralement paralysé par une inquiétude délirante le condamnant à une langueur pénible.

Que dire du fait que la description d'un tel « échec » soit placée dans la bouche de l'animal ? Un distique en octosyllabe (v. 5-6) introduit le discours direct du lièvre, qui se poursuit sur deux quatrains (v. 7-14). Celui-ci n'a pourtant pas d'effet : c'est au contraire son inefficacité, son manque de pouvoir performatif qui est mise au jour. Son discours, qui sera ironiquement appelé « raisonnement » au vers 15, montre précisément qu'aucune « raison » n'est susceptible de guérir une telle mélancolie – au contraire « l'animal triste » sera bien nommé au vers 19 « mélancolique animal », car son inquiétude a fini par l'égarer. Sa crainte le rend fou (ce que suggère bien le dernier vers de la fable « Les Oreilles du lièvre »). C'est que le *logos* a peut-être un pouvoir sur les autres, quand il s'agit de les séduire, de les piéger ou d'échapper à un prédateur, mais qu'il est de peu de secours quand il s'agit de s'amender soi-même et de devenir sage. Il n'a en un mot aucun pouvoir thérapeutique. Pour décrire sa condition, l'animal est alors conduit à opérer une généralisation : « Les gens de naturel peureux/ Sont, disait-il, bien malheureux » (v. 5-6). Pourquoi n'est-il pas question d'un « moi » mais des « gens » ? Cette généralisation resserre en deux octosyllabes la longue moralité que l'on trouvait chez Ésope, qui passait par inférence de la proposition « il y a plus peureux que soi » à la proposition « il y a plus malheureux que soi »²⁴. Chez La Fontaine, l'inférence est déplacée, diluée, peut-être refusée, et si le lièvre découvre à la fin qu'il y a plus peureux que lui, ce constat ne sera pas lié à ce sentiment intraduisible que l'allemand appelle *Schadenfreude* – « joie mauvaise » de voir les autres souffrir aussi – mais plutôt à une joie « heureuse » de ne pas être seul. Le lièvre ferait donc partie des « gens », nom collectif et indéterminé qui fera également référence aux grenouilles au vers 28, quand le lièvre sera surpris de voir que sa simple présence « effraie aussi les gens », autre façon de dire « les autres ». Alors qu'il était question d'un lièvre, cette généralité implique virtuellement l'homme et les comédies qui se jouent « sur la terre », espace universel dont il est question dans l'avant-dernier vers (« Il n'est, je le vois bien, si poltron *sur la terre* [...] »). Du gîte du premier vers à la terre entière du vers 32, du lièvre solitaire aux « gens », la modification du regard que propose la fable passe par un élargissement de l'espace, par où s'éprouve le pouvoir de la fiction : il s'agira de donner à voir à l'homme sa condition par un effet de perspective et un renversement des points de vue. La comparaison établie au vers 14, très simple dans sa formulation – « les hommes ont peur comme

²⁴ Chez Ésope, une première version de la moralité est produite par le discours d'un lièvre, pour être ensuite reprise et réinterprétée par le fabuliste : « [...] Alors un des lièvres, qui paraissait être plus fin que les autres, dit : “Arrêtez, camarades ; ne vous faites pas de mal ; car, vous venez de le voir, *il y a des animaux plus peureux encore que nous.*”/ Cette fable montre que *les malheureux se consolent en voyant des gens plus malheureux qu'eux.* » (Ésope, « Les Lièvres et les Grenouilles », dans *Fables*, trad. É. Chambry, Paris, Les Belles-Lettres, 1927, fable 191, p. 83 [je souligne]).

moi » – indique à la fois une identité et une différence, et demeure fort ambiguë : elle est moins là pour mentionner les hommes comme une autre « espèce » (puisque le lièvre est ici paradoxalement l'image même de l'homme) que pour annoncer le décentrement qui devra s'opérer dans les derniers vers, quand le lièvre aura été invité à voir que les « autres » sont comme lui. La guérison viendra de la confirmation, par le hasard d'une expérience, de ce qui est pour le moment l'objet d'une simple « croyance » de « bonne foi » (v. 13).

Le quatrain en rimes croisées qui court des vers 7 à 10 resserre ce qui apparaît comme un paradoxe, dans la mesure où l'animal y est aussi figuratif qu'allégorique. D'un côté, cette vignette pourrait être réductible – vue de l'extérieur – à une brève description naturaliste, montrant une scène pastorale des plus charmantes mais des plus banales : un lièvre blotti, aux grandes oreilles dressées, prend rapidement la fuite et, passant au bord d'un marais, fait fuir ce faisant quelques grenouilles ; puisque, contrairement à ce que disent Ésope ou Isaac de Benserade, le lièvre n'entreprend pas de se noyer, il n'est pas suicidaire (attitude peu courante chez les animaux), il ne fait rien d'autre que courir, effarouché, au bord de l'eau. Même cette curiosité naturaliste évoquée au vers 10, qui dit le tragique d'une condition imposant de « dormir les yeux ouverts », s'appuie sur ce qui fut considéré, au moins jusqu'à Buffon, comme une vérité par les zoologistes (pour la simple raison qu'un lièvre surpris dans son sommeil ouvre immédiatement les yeux). Paradoxalement, ce tableau si proche d'une description naturaliste est aussi celui qui parvient à évoquer le plus intimement un mal proprement humain : la mélancolie, qui associe la tristesse à une peur sans objet et condamne celui qui en souffre à un état d'abattement physique. Les descriptions morbides du type mélancolique que proposent les discours médicaux correspondent en tout point au tableau du lièvre recroquevillé, tremblotant, incapable de trouver le sommeil et cherchant l'obscurité. Ainsi le tableau clinique que propose Du Laurens fait-il étrangement écho à l'animal que dépeint La Fontaine :

[Un mélancolique] se rend compagnon des bêtes, et n'aime que les lieux solitaires. [...] Le vrai mélancolique (j'entends celui qui a la maladie au cerveau) est ordinairement sans cœur, toujours craintif et tremblotant, ayant peur de tout, et se faisant peur à soi-même, comme la bête qui se mire ; et il veut fuir et ne peut marcher, il va partout soupirant et sanglotant avec une tristesse inséparable qui se change souvent en désespoir, il est en perpétuelle inquiétude de corps et d'esprit, il a les veilles qui le consomment d'un côté, et le dormir qui le bourrelle de l'autre ; car s'il pense donner trêve à ses passions par quelque repos, aussitôt qu'il veut fermer la paupière le voilà assailli d'un million de fantômes et spectres hideux, de fantasques chimères, de songes effroyables ; s'il veut appeler quelqu'un à son secours la voix s'arrête tout court, et ne peut parler qu'en bégayant ; il ne peut vivre en compagnie ; bref c'est un animal sauvage, ombrageux, soupçonneux, solitaire,

ennemi du soleil, à qui rien ne peut plaire que le seul déplaisir qui se forge mille fausses et vaines imaginations²⁵.

Par un curieux renversement prenant l'aspect d'un chiasme, l'homme mélancolique de Du Laurens est comparé à un animal, quand La Fontaine fait de son animal l'allégorie d'un type humain. Mais chez La Fontaine, le portrait du mélancolique à l'imagination troublée par une crainte sans mesure et sans cause devient aussi le support conceptuel d'une anthropologie et d'une philosophie morale. La description psycho-physiologique du mélancolique recroquevillé se fait miroir grossissant pour le moraliste : elle est l'occasion d'une réflexion élargie sur le lieu qu'il nous convient d'occuper en ce monde et sur les limites d'une éthique du repos et de la tranquillité. Quelle distance en effet sépare l'ataraxie recherchée par le sage épicurien et l'apathie de celui qui est malade de peur et de tristesse ?

Un « *suave mari magno* » *inversé*

Le vers 8 (« Jamais un plaisir pur ; toujours assauts divers »), qui poursuit la description du mode d'existence de l'animal, signale – par la juxtaposition des deux hémistiches, l'antithèse anaphorique des adverbes et l'élosion du verbe – l'ampleur de cette inquiétude perpétuelle qui l'assaille. Le terme « assaut » fait surgir une première fois les images de la guerre qui réapparaîtront dans le finale : mais d'où viennent ces « assauts » qui nourrissent l'angoisse du lièvre « *faisa[n]t le guet* » (v. 16) ? La surprise ménagée par la fable repose sur le fait que l'animal, par accident, croit avoir fait passer cet état de guerre du dedans au dehors. Aussi la parole du lièvre mélancolique a-t-elle ceci de fort singulier qu'elle est à la fois délirante et lucide : délirante par les symptômes qu'elle décrit, lucide par la composition des phrases très simples qui rendent compte de l'état de l'animal. Le poète crée ainsi un nouvel effet de décalage, si bien que le discours du lièvre isolé en son gîte pourrait presque se lire comme un « *Suave mari magno* » manqué, pour ne pas dire parodié. Au lieu que, chez Lucrèce, la retraite était l'occasion pour le sage de contempler de loin les vains combats des hommes en jouissant d'un doux plaisir²⁶, la retraite du lièvre signale au contraire que les combats ont lieu en lui et que le dehors n'existe pratiquement plus ; et alors que, dans le « *suave mari magno* » lucrétien, la position de retrait du sage était aussi une position de surplomb, notre lièvre est tout bonnement dans un trou, comme déjà

²⁵ A. Du Laurens, *op. cit.*, p. 16.

²⁶ Lucrèce, *De la Nature [De Rerum Natura]*, trad. J. Kany-Turpin, Paris, Flammarion, « GF », livre II, v. 1-10 : « Douceur, lorsque les vents soulèvent la mer immense/ D'observer du rivage le dur effort d'autrui,/ Non que le tourment soit jamais un doux plaisir/ Mais il nous plaît de voir à quoi nous échappons./ Lors des grands combats de la guerre, il plaît aussi/ De regarder sans risque les armées dans les plaines./ Mais rien n'est plus doux que d'habiter les hauts lieux/ Fortifiés solidement par le savoir des sages,/ Temples de sérénité d'où l'on peut voir les autres/ Errer sans trêve en bas, cherchant le chemin de la vie [...] ».

mort. Nous sommes ici bien loin – pour ne pas dire à l’opposé – de « l’amour de la retraite » et de la « solitude » où le poète trouve « une douceur secrète » de la fable « Le Songe d’un habitant du Mogol » (XI, 4, v. 19 et 22).

Ainsi, le syntagme « plaisir pur », tout comme le verbe « vivre » (dans l’hémistiche « voilà comme je vis », v. 9), pris dans le discours de l’animal, pourraient bien relever eux aussi d’une forme de la poétique de la syllepse, dans la mesure où l’on glisse d’un sens commun et relativement trivial (suggéré par l’évocation de la nourriture au vers précédent : « Ils ne sauraient manger morceau qui leur profite ») à un sens philosophique plus technique, qui n’est cependant que suggéré au lecteur averti. Le « plaisir pur », pour les épicuriens, désigne le plaisir catastématique, plaisir en repos, plaisir stable fondé sur une forme d’équilibre psycho-physique ; ce plaisir n’est pas le sommet du plaisir, mais une limite, autrement dit, un équilibre ou une forme de santé. C’est en quoi le plaisir pur s’oppose au plaisir en mouvement, dans lequel subsiste au contraire une part de douleur. Dire « jamais un plaisir pur », c’est dire que l’équilibre moral et physique n’est jamais réalisé, et que l’inquiétude, le mouvement perpétuel de l’âme et du corps ne cessent jamais²⁷. La phrase « voilà comme je vis » – où le présentatif « voilà » appelle moins l’empathie qu’il n’indique l’objectivité désabusée de cet autoportrait psycho-physique du lièvre, et qui pourrait sonner comme une antiphrase, dès lors que le lièvre vit comme s’il était déjà mort – confère au verbe « vivre » à la fois un sens faible (« mener tel genre de vie ») et un sens fort (« exister »). Le *topos* épicurien du « *bene vixit* » est ainsi mis en échec : au paisible temps du parfait ou du futur antérieur du sage souverain qui a su vivre heureux en vivant caché se substitue un pur présent dont l’animal est prisonnier²⁸.

Le discours timide du lièvre méditant sur sa propre mélancolie devient l’occasion, pour le poète-moraliste, d’une réflexion sur l’homme et sa nature complexe. Cet animal étonnamment lucide, capable de décrire si objectivement son état, devient paradoxalement le modèle d’une subjectivité consciente d’elle-même, celle-là même qui se trouve placée au centre de la pensée philosophique moderne. En entrant en régime poétique, le discours médical sur la mélancolie se voit récupéré par le discours du moraliste et/ou du philosophe ; et se voient alors obliquement énoncés, sous la forme d’une expérience de pensée, les enjeux d’une éthique épicurienne appliquée à la société moderne : comment faut-il définir la tranquillité et l’indolence pour en faire

²⁷ Certaines fables plus explicitement « philosophiques » interrogent la notion de « plaisir pur » : on pense au « Songe d’un habitant du Mogol » (XI, 4) ou au « Philosophe Scythe » (XII, 20), qui célèbrent une sagesse tranquille toute épicurienne et qui ont particulièrement retenu l’attention de J.-C. Darmon (notamment dans *Philosophie épicurienne et littérature au XVII^e siècle*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 1998, p. 263-314).

²⁸ La maxime « *bene qui latuit bene vixit* » qui signifie « celui qui est resté caché a bien vécu » est empruntée aux *Tristes* d’Ovide (II, 4, 25). Le dernier vers de la fable « Le Songe d’un habitant du Mogol » (XI, 4, v. 40) donne une version de cette sagesse au futur antérieur : « J’aurai vécu sans soin, et mourrai sans remords ». Voir à ce sujet J.-C. Darmon, *op. cit.*, p. 278-285.

la condition du bonheur²⁹ ? À quelle distance exacte du monde le « sage » doit-il se tenir pour atteindre cette tranquillité dont on n'est même plus sûr qu'elle soit le souverain bien ? Car le plaisir en repos achoppe désormais sur cet écueil nommé « inquiétude » ou « ennui », et que la peinture de la mélancolie porte à son paroxysme. La fable « Les filles de Minée » (XII, 28) dira :

Hé quoi ! ce long repos est-il d'un si grand prix ?
Les morts sont donc heureux ? Ce n'est pas mon avis :
Je veux des passions ; et si l'état le pire
Est le néant, je ne sais point
De néant plus complet qu'un cœur froid à ce point (v. 489-493).

La retraite à laquelle invite la sagesse épicurienne, la quête d'un plaisir « en repos » ne ressemble-t-elle pas à la mort ? Le mélancolique offre en tout cas l'exemple en négatif d'une solitude mal comprise ou malsaine. Ainsi, un discours médical sur la mélancolie hérité des traditions hippocratiques et galéniques, et tel qu'un Du Laurens, entre autres, a pu le faire connaître à la société du XVII^e siècle, nourrit paradoxalement une réflexion très moderne sur l'éthique du plaisir pur, et pose ce faisant certains jalons de l'anthropologie classique.

Le quatrain suivant, qui clôt le premier discours du lièvre, associe à la réflexion sur les conditions et les limites du plaisir pur une réflexion sur la valeur et les modalités du discours philosophique lui-même. Au vers 11, le lièvre rapporte l'objection qu'il connaît d'avance (comme en atteste l'emploi du futur) : « Corrigez-vous, dira quelque sage cervelle ». C'est non seulement l'inanité de la peur mais l'inanité d'un modèle éthique conçu comme une suite de règles et de prescriptions qui est alors mise au jour. Comme « Le philosophe Scythe » (XII, 20) sera l'image du philosophe stoïcien grossier et ignorant qui ne sait qu'appliquer bêtement des « conseils » et des « préceptes » à ses dépens³⁰, le fabuliste, posant cette question : « Et la peur se corrige-t-elle ? » (v. 12), montre l'inefficacité d'une morale prescriptive. À l'inanité de cet impératif (« corrigez-vous ! »), la fable oppose le pouvoir du hasard et de l'imagination. Et l'on

²⁹ Le néo-épicurisme de Gassendi et de ses disciples dut affronter les problèmes philosophiques posés par la notion d'« *indolentia* ». On trouve chez François Bernier un passage qui suffira à montrer la difficulté qu'il put y avoir à penser une possible adaptation de l'épicurisme antique à une société moderne « active » et craignant l'ennui : « Cependant il ne faut pas se mettre fort en peine de ce que les Cyrénaïciens objectent dans Cicéron, que cette Volupté d'Épicure est comme l'estat d'une personne dormante ; car il a prétendu que sa Tranquillité, et son Indolence fussent, non pas comme un engourdissement, mais un estat dans lequel toutes les Actions de la vie se fissent doucement, et agréablement [...] ; et s'il n'a pas voulu que la vie du Sage fust comme un torrent, il n'a pas aussi voulu pour cela qu'elle fust comme une eau morte, et croupissante, mais plutôt comme l'eau d'un fleuve qui coule doucement et sans bruit » (*Abrégé de la philosophie de Gassendi* [1684], rééd. Paris, Fayard, 1992, t. VII, p. 134, cité par J.-Ch. Darmon, *Philosophie épicurienne et littérature, op. cit.*, p. 287).

³⁰ « Le Scythe, retourné dans sa triste demeure, / Prend la serpe à son tour, coupe et taille à toute heure ; / Conseille à ses voisins, prescrit à ses amis / Un universel abattis [...] » (XII, 20, v. 22-24).

verra que la moralité de la fable, qui s'énonce comme une maxime proche de celle d'un La Rochefoucauld, substitue à la correction-prescription philosophique une pure description, consistant à déplacer la perspective, à construire un point de vue sur le monde, quand bien même l'effet d'optique ainsi obtenu serait aussi vain que ce que l'on voyait auparavant.

Les vers suivants résument ce que l'on pourrait appeler la « dissonance cognitive » qui déchire la conscience de l'animal : « Ainsi raisonnait notre Lièvre,/ Et cependant faisait le guet » (v. 15-16). L'imparfait et le possessif « notre » marquent ici le retour au récit du fabuliste : l'articulation des deux vers, mise en évidence par la conjonction de coordination « et » placée avant l'adverbe « cependant » (qui signifie ici « pendant ce temps » mais comporte aussi bien une valeur adversative) et par l'éllision du sujet au vers 16, souligne l'échec de la raison, incapable de guérir de la peur. L'ordre particulier de ces deux vers coordonnés met parfaitement au jour la contradiction psychologique qui déchire la conscience du lièvre, qui sait que sa peur est vaine, mais n'en continue pas moins d'avoir peur. Puis le rythme de la fable, en son milieu, s'accélère : un ensemble d'octosyllabes, des vers 12 à 17, s'achève sur l'évocation de ce « rien » qui vient paradoxalement occuper, par l'énumération et le rythme ternaire du premier hémistiche, un long alexandrin : « Un souffle, une ombre, un rien, tout lui donnait la fièvre » (v. 18). De même que le gîte du lièvre n'a rien d'un abri protecteur, l'ombre et le souffle n'esquissent ici aucun *locus amoenus*, il ne s'agit pas du tout de « goûter l'ombre et le frais » (XI, 4, v. 24). Loin d'être propice à une retraite paisible, le paysage pastoral fait d'eau, d'air et de grottes, devient ici *locus terribilis*³¹. La juxtaposition à la césure du pronom substantivé « un rien » et du pronom indéfini « tout » donne à voir la vanité d'une peur sans objet, où le sujet n'est exposé à rien d'autre qu'à lui-même. Comme dans le vers que l'on trouve dans la fable « Les deux Amis » (VIII, 12) : « Un songe, un rien, tout lui fait peur » (v. 30), l'antithèse opérée par le rapprochement des pronoms totalisants prend la forme d'une pointe paradoxale, elle devient aussi saillante qu'elle pourrait l'être sous la plume de La Rochefoucauld³². Or cette acmé paradoxale qui ressort de la juxtaposition du tout et du rien ne donne lieu à aucune action : il faudra qu'un « autre » surgisse dans le tableau pour mouvoir l'âme et le corps du « mélancolique animal », auquel le vers 19 fait si justement référence.

³¹ Le paysage est en réalité paysage intérieur, comme l'a montré B. Beugnot dans son analyse des « lieux de solitude » au XVII^e siècle : « Souvent, ce sont moins les composantes qui opposent *locus amoenus* et *locus terribilis* que le rapport qu'entretient avec eux une sensibilité, le même cadre épousant la rêverie amoureuse, la déréliction d'Ovide aux rives du Pont ou le désespoir d'un Céladon abandonné » (B. Beugnot, *op. cit.*, p. 105).

³² Notons au passage que dans la onzième de ses *Réflexions diverses*, intitulée « Du rapport des hommes avec les animaux », La Rochefoucauld décrit les lièvres comme ces animaux « qui ont peur de tout » (La Rochefoucauld, *Maximes et Réflexions diverses*, éd. J. Lafond, Paris, Gallimard, « Folio », 2001, p. 181).

LE TEMPS DE L'ACTION

Le second moment de la fable (v. 19-33) est formé par l'action proprement dite, où la surprise de l'apparition des grenouilles amorce un mouvement salutaire et entraîne un retournement ultime de la situation. Ce dernier moment introduit autant de ruptures dans la versification et d'accélération dans la prosodie : après un quatrain (v. 19-22) où surgit un alexandrin parmi un groupe d'octosyllabes, un septain construit sur trois rimes (ABBACAC) achève de perturber la fausse tranquillité du lièvre, si bien que le vers 26 (« Oh ! dit-il, j'en fais faire autant ») se trouve en porte-à-faux, mimant le moment de bascule qui s'opère dans la conscience de notre lièvre, septain suivi d'un nouveau quatrain faisant cette fois surgir, en miroir, un seul octosyllabe burlesque (« Je suis donc un foudre de guerre ! ») parmi les alexandrins, et qui absorbe et dilue dans la parole du lièvre la moralité attendue.

Une apparition sonore

La transition est opérée par l'apparition du présent dans la narration et par l'usage du gérondif : le lièvre, « En rêvant à cette matière/ Entend un léger bruit » (v. 20-21). La dynamique du récit obéit alors à une logique de la sensation dont La Fontaine est maître. C'est l'apparition des batraciens sur la scène (v. 24-25). La grenouille, figure de l'animal vain, vide, gonflé, héroïne d'une fable bien connue du premier livre, prend parfois chez La Fontaine l'aspect d'une bulle prête à éclater et elle n'apparaît ici qu'en tant qu'objet sonore. Le poète les nomme « citoyennes des étangs » (VI, 12, v. 9) dans « Le Soleil et les Grenouilles » et les a rassemblées sous le syntagme de « gent marécageuse », « gent fort sottre et fort peureuse » qui se cache sous les eaux, « dans les trous d'un marécage » (III, 4, v. 7, 8 et 11) dans « Les Grenouilles qui demandent un Roi ». Cette capacité à disparaître dans l'eau en un instant fait écho au caractère impalpable et insaisissable de l'ombre et du vent qui causaient la peur du lièvre. Surgissant dans la vignette au moment même où elles s'enfuient, ce sont elles pourtant qui amorcent le mouvement, quand les deux espèces animales s'effraient mutuellement par leur seule apparition sonore. Dans le septain des vers 23-29, le surgissement intempestif des grenouilles qui vient rompre la rêverie du lièvre est marquée par une accélération du rythme, par l'anaphore du nom « Grenouilles » dépourvu d'article et par l'introduction d'un double présent historique sans conjonction de coordination : « Grenouilles aussitôt de sauter dans les ondes,/ Grenouilles de rentrer en leurs grottes profondes » (v. 25-26). Cette entrée en scène des grenouilles introduit la tonalité héroïcomique des derniers vers (la grenouille n'est-elle pas aussi un animal emblématique des épopées

burlesques³³ ?). S'ensuit la réaction surprise du lièvre, marquée par les enjambements et par les tournures exclamatives :

« Oh ! dit-il, j'en fais faire autant
Qu'on m'en fait faire ! Ma présence
Effraie aussi les gens, je mets l'alarme au camp ! [...] » (v. 26-28).

On notera le contraste entre la faible intensité de ce bruit dit « léger » et la fuite précipitée du lièvre, qui le considère comme un « signal », c'est-à-dire comme l'avertissement d'un danger réel. La distribution de l'espace scénique est ici remarquable : dans cette petite comédie, La Fontaine ne met en scène aucune confrontation, ni même pratiquement aucune rencontre (ou bien seulement une rencontre manquée). Ici la structure duelle du conflit est absente : si le premier recueil place bien souvent le lecteur « en face d'un univers régi par les rapports de force³⁴ », on ne trouve pas, entre le lièvre et les grenouilles, de logique de la prédation, de la dévoration, ni même peut-être de la domination. Au contraire, une ressemblance inattendue émerge de ce tableau, suivant une structure toute en parallélismes et en emboîtements. Selon Olivier Leplatre, cette symétrie serait suggérée non seulement par la consonance qui se dessine en chiasme entre le début du nom « lièvre » et la fin du nom « grenouille » mais aussi par une morphologie commune, dans la mesure où ces animaux ont en commun « l'élasticité musculaire de leurs longues cuisses » et que « passe entre eux l'évidence d'une morphologie commune tracée en zigzag », zigzag que viendrait reprendre le mot « foudre » du vers 31³⁵.

Un héros malgré lui

Plus encore que la morphologie de ces animaux « sauteurs », c'est la topographie de la scène qui importe ici, et le fait que tout se passe « au bord », à la limite, sans qu'aucun contact autre que sonore ait jamais lieu. Le passage à la limite et le non-événement qui vient pourtant perturber la situation confère au discours triomphant du lièvre une tonalité ironique : après l'interjection naïve du vers 26, qui vient interrompre la méditation mélancolique des vers précédents, le lièvre, mettant « l'alarme au camp », se voit maintenant comme un « foudre de guerre », puisque des

³³ En 1668 est également publiée chez Claude Barbin une adaptation anonyme de *La Batrachomyomachie* (i.e. « *Le combat des grenouilles et des rats* », parodie de *l'Iliade*) en vers burlesques, intitulée *Guerre comique*.

³⁴ C.-O. Sticker-Métral, « Prudence, jugement et expérience dans le premier recueil des *Fables* », dans Ch. Noille (dir.), *op. cit.*, p. 189-200, ici p. 192. Rappelons ces vers de la fable qui ouvre le livre V, « Le Bûcheron et Mercure » : « J'oppose quelquefois, par une double image, / Le vice à la vertu, la sottise au bon sens, / les Agneaux aux Loups ravissants, / La Mouche à la Fourmi, faisant de cet ouvrage / Une ample Comédie à cent actes divers, / Et dont la scène est l'Univers. » (v. 23-28).

³⁵ O. Leplatre, « Écrire avec les pattes : les lignes d'errances du lièvre », dans Ch. Noille (dir.), *op. cit.*, p. 233-245, ici p. 240.

animaux « tremblent devant [lui] » (v. 29-30). Héros conquérant dont la gloire est aussi dépourvue de cause que l'était sa peur, le lièvre semble « guéri » non par l'injonction contradictoire disant « n'aie pas peur » mais par la surprise dont la gaieté de la poésie lafontainienne rend compte.

L'eau de l'étang et les grenouilles qui y plongent offrent un miroir déformant ou réformant à notre lièvre surpris de se voir ainsi. L'enjambement qui relie les vers 26 et 27 dit l'étonnement immédiat que provoque un tel retournement de perspective : « Oh ! dit-il, j'en fais faire autant/ Qu'on m'en fait faire ! ». On relève non seulement le parallélisme de la construction, mais aussi la redondance produite par l'emploi causatif du verbe « faire », jointe à l'allitération en [f] et au déséquilibre créé par l'enjambement : cette exclamation prend l'aspect d'un bégaiement – l'un des signes cliniques, pour la tradition nosologique, de la mélancolie. Cependant ce bégaiement prête à sourire, et la conjonction de coordination « donc », au vers 31, introduit discrètement un coefficient d'ironie ou plutôt d'auto-ironie salutaire : le « donc » signale la disproportion qui existe entre l'inférence opérée et l'événement raconté, disproportion qui rend la question « Et d'où me vient cette vaillance ? » (v. 29) si juste, et si justement ridicule. Par les tournures hyperboliques et l'accumulation des métaphores guerrières dont le lièvre use à présent pour parler de lui, la tonalité devient celle d'une petite épopée héroïcomique³⁶.

« Il n'est, je le vois bien, si poltron sur la terre/ Qui ne puisse trouver un plus poltron que soi » (v. 32-33). Le poète intègre sans solution de continuité la moralité de son apologue au discours du lièvre, surpris de constater qu'il n'est pas le seul à avoir peur. Le pouvoir thérapeutique de cette apparition fortuite – qui est aussi le pouvoir thérapeutique de la fable – consiste non pas à prescrire, mais à regarder autrement ou de loin. Alors que les versions antiques et médiévales de la fable insistaient tantôt sur l'idée que l'on trouve plus malheureux que soi, tantôt sur le fait qu'il est vain de fuir sa patrie dans l'espoir de trouver mieux ailleurs, la moralité, chez La Fontaine, joue plutôt de l'effet de décentrement et de mise à distance de nos propres affects. Ce faisant, La Fontaine substitue aux notions d'ennui, d'inquiétude et de mélancolie la notion de « poltronnerie » qui, parce qu'elle parvient à mettre un mot – plus légèrement connoté ou plus « dégonflé » axiologiquement – sur cette « peur excessive » contribue à en diminuer l'importance.

Comme souvent chez La Fontaine, la moralité n'est pas détachée du « corps » de la fable, elle n'opère pas de rupture avec le récit mais met en lumière cet « art de la transition » dont parlait Leo Spitzer³⁷. Le récit de ce non-événement que constitue le saut des grenouilles devient l'occasion d'une réflexion présentant dans sa forme tous les aspects de la maxime : l'usage du

³⁶ La « Dédicace à Monseigneur le Dauphin », qui inaugure le recueil de 1668, s'ouvre sur une parodie des premiers vers de l'*Énéide* de Virgile : « Je chante les héros dont Ésope est le père,/ Troupe de qui l'histoire, encor que mensongère,/ Contient des vérités qui servent de leçons [...] » (OC, p. 3).

³⁷ L. Spitzer, *Études de style*, « L'art de la transition chez La Fontaine » [1970], rééd. Paris, Gallimard, « Tel », 1980.

présent gnomique, la tournure impersonnelle et négative, la comparaison, mais aussi l'emploi des articles indéfinis, l'élision du sujet et l'élargissement de l'espace à la « terre » entière, sont autant d'éléments qui donnent à cette ultime déclaration l'aspect d'une sentence larochefoucauldienne. Aussi l'incise « je le vois bien », qui établit une continuité entre l'énonciation d'une maxime générale et l'affirmation d'un jugement personnel, confirme le fait que le changement survenu ne pouvait être le fruit d'une décision morale et d'un geste de pénitence, mais seulement d'une modification du point de vue. La moralité offre un démenti à la « sage cervelle » qui enjoignait au lièvre de se corriger : elle n'énonce aucune prescription, mais propose une description qui montre, pour reprendre le dernier vers de la fable « Le Chameau et les Bâtons flottants » que « De loin c'est quelque chose, et de près ce n'est rien » (IV, 10, v. 19).

D'où vient plus exactement le pouvoir thérapeutique de l'événement raconté et, partant, de la fable elle-même ? On peut faire ici plusieurs hypothèses. (1) Il pourrait s'agir, on l'a dit, de guérir de sa peur en la mettant à distance. Aussi pourrait-on affirmer, avec Tiphaine Rolland, que c'est le fait de se « projeter dans un univers de représentations contradictoires » qui permet au lièvre de sortir de son « solipsisme angoissé » ; le lièvre serait « désormais capable d'intégrer le point de vue d'autrui dans ses réflexions, de rire des autres mais aussi peut-être de se moquer de lui-même »³⁸. Non qu'il y ait ici trace d'un rire franchement libérateur, encore moins d'une joie maligne qui naîtrait du spectacle du malheur des autres, mais parce que la saynète, par la surprise qu'elle aménage, met simplement fin à la solitude mélancolique du lièvre. Si la fable s'achève sur l'évocation d'une possible comédie sociale, le réconfort du lièvre provient moins d'un sentiment illusoire de domination sur l'autre que du constat qu'il n'est pas seul. (2) Mais il conviendra alors de poser une question : faut-il conclure que la fable, qui dispose des armes de la gaieté et de la diversité, constitue une thérapeutique plus efficace que la médecine, et une propédeutique à la sagesse plus efficace que la philosophie, dans la mesure même où, sans proposer de remède à la mélancolie, elle la soulage au moins pour un temps en jouant avec nos représentations ? Ou bien doit-on considérer que la fable ne fait que mettre en scène ce qui fut reconnu comme une « cure » par la médecine moderne ? Dans le « régime de vivre » qu'il conseillait aux tempéraments mélancoliques, le médecin André Du Laurens préconisait non seulement de fuir les lieux obscurs, de porter attention à la qualité de son sommeil, mais surtout de toujours rechercher une agréable compagnie, car « Les mélancoliques ne doivent jamais être seuls³⁹ ». De manière fort intéressante,

³⁸ T. Rolland, art. cit., p. 285. L'autrice propose de lier la fable « Le Lièvre et les Grenouilles », suivant un principe de lecture ininterrompue des *Fables*, à la fable suivante, « Le Coq et le Renard », où un « vieux coq », devant le spectacle d'un renard pris à son propre piège, « se m[e]t à rire de sa propre peur » (II, 15, v. 31).

³⁹ A. Du Laurens, *op. cit.*, p. 55.

il ajoutait que le divertissement – notamment celui que procurent les histoires plaisantes – était sans doute la meilleure des précautions à prendre pour lutter contre un excès d’humeur noire :

[...] parfois il les faut tancer de leurs folles imaginations, leur reprocher et faire honte de leur couardise, les assurer le plus qu’on pourra, louer leurs actions : et s’ils ont autrefois fait quelque chose digne de louange, leur remettre souvent en mémoire, les entretenir de plaisants contes : on ne doit point leur proposer aucun sujet de crainte, ni leur apporter des fâcheuses nouvelles. Bref on doit les divertir le plus qu’on pourra et chasser de leur entendement toutes les passions de l’âme, sur tout la colère, la peur et la tristesse [...]. Les anciens recommandent entre autres choses à toutes maladies mélancoliques, soit chaudes, soit froides, la musique⁴⁰.

Le mélancolique doit être tantôt confronté à la réalité de son angoisse et de ses imaginations délirantes, tantôt diverti par des récits plaisants qui poussent au contraire à l’extrémité les plus folles imaginations. Ce va-et-vient complexe entre théorie et pratique, discours médical et discours poétique invite à formuler une dernière hypothèse. (3) Ne peut-on considérer que le courage de ce lièvre devenu soudain « héros malgré lui » pourrait être *aussi* le produit de sa rêverie mélancolique ? Au lieu de considérer qu’au temps du songe délirant succéderait celui de l’action faisant office de « principe de réalité », on pourrait supposer que le discours héroïcomique qui suit la rencontre avec les grenouilles (v. 26-33) est tout aussi éloigné de la réalité que celui qui la précède (v. 5-14). En un mot, on ne sortirait pas de la « rêverie ». Cela ne signifie pas que la fable décrirait un échec mais, bien au contraire, que les représentations auxquelles la peur donne tant de poids ne se peuvent guérir que par d’autres représentations. La fable lafontainienne serait alors à placer au compte de la liste de ces « cas » de guérison, avérés ou légendaires, qui fleurirent à la Renaissance et au siècle classique et qui laissent entendre que seul le mal peut traiter le mal. Plutôt que de tâcher de convaincre le mélancolique du caractère déraisonnable de sa peur, recourir à l’imagination pour lutter contre une imagination trop forte ou trop folle : ainsi, les subterfuges fournis par la mise en scène théâtrale de son propre mal furent longtemps considérés et employés par les médecins pour soulager les âmes mélancoliques⁴¹. Cette littérature, comme l’a montré

⁴⁰ *Ibid.*, p. 56.

⁴¹ Sur ce type de « cure » de la mélancolie et la littérature qui lui est liée, voir P. Dandrey, *Les Tréteaux de Saturne*, *op. cit.*, chap. V, p. 163-196. L’auteur recense plusieurs « stratégies thérapeutiques » qui jouent de la folie pour mieux la guérir. Il rapporte la présentation d’un cas, par le médecin Nicolas de la Framboisière, d’un fou qui croyait avoir ingéré des grenouilles : « Il faut observer les fantaisies du mélancolique, et se servir d’aucunes, pour tendre à la guérison : comme s’il s’imagine d’avoir force grenouilles au ventre, on lui doit accorder et promettre qu’on les chassera aisément dehors, moyennant qu’il y veuille donner son consentement. Et après l’avoir purgé, faire mettre secrètement des grenouilles vives dans ses selles, pour lui montrer quand et quand. Par ce moyen-là l’on le guérira plus facilement, ayant ôté sa fausse opinion. » (N. A. de la Framboisière, *Les Lois de la médecine pour procéder méthodiquement à la guérison des maladies*, 1613, dans *Œuvres*, Paris, J. Cottureau, 1631, 7 vol., t. III, l. II, tit. III, « De la mélancolie », f° 269, cité par P. Dandrey, *op. cit.*, p. 178). P. Dandrey voit dans une réplique de Clitandre, dans

Patrick Dandrey, rend la question des « interférences » entre fiction et réalité particulièrement indécidable et, pour cette raison, particulièrement intéressante. Quel meilleur moyen de panser les âmes que de se prêter au jeu de la fable ? Et cependant quel meilleur moyen que la fable pour rendre compte des curieux mécanismes thérapeutiques de l'imagination ?

Juliette Morice
Le Mans Université
3L.AM (EA 4335)

L'amour médecin de Molière (III, 6), une excellente explication de ce type de ruse thérapeutique : avant de faire « agir d'autres remèdes » il convient de « flatter l'imagination des malades » afin de porter le mal à son paroxysme et espérer ainsi l'en tirer.

ANNEXE ICONOGRAPHIQUE



[FIG. 1] Marcus Gheeraerts, *The Hares and the Frogs*, dans Edvard de Dene's *De warachtigen fabulen*, Bruges, 1567, fol. 64 [La Haye, Royal Library].



[FIG. 2] Isaac de Benserade, *Fables d'Ésope en quatrains dont il y en a quelques parties au labyrinthe de Versailles*, Paris, chez Sébastien Mabre-Cramoisy, 1678, « Le Lièvre et les Grenouilles », fable CLX, p. 161 [Gallica/BnF].



[FIG. 3] John Ogilby, « Of the Hares and Frogs », *The Fables of Aesop paraphras'd in Verse*, Londres, 2^e éd., Londres, Thomas Roycroft, 1668, p. 49 [Internet Archive].



[FIG. 4] Gravure de François Chauveau, dans La Fontaine, *Fables choisies mises en vers par M. de La Fontaine*, Paris, Claude Barbin, 1668, Livre II, fable Quatorziesme, p. 77 [Wikimedia Commons].



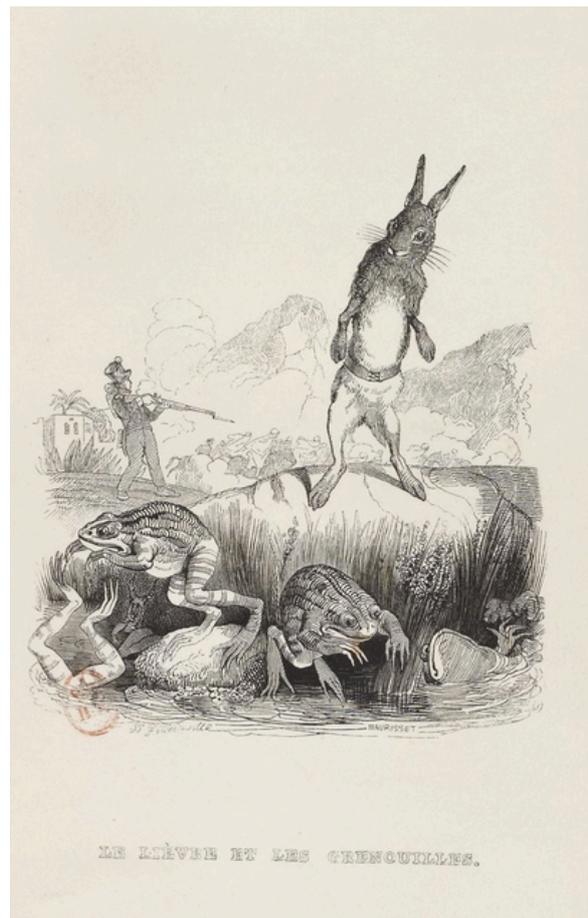
[FIG. 5] Gravure de Jean-Charles Baquoy, d'après Jean-Baptiste Oudry, dans La Fontaine, *Fables choisies*, Paris, Desaint & Saillant, 1755-1759, t. I, livre 2, fable 36, p. 72 [Gallica/BnF].



[FIG. 6] Dessin de Gustave Doré, gravure sur bois d'Adolphe Pannemaker et Albert Doms, Paris, Louis Hachette, 1867, t. 1, p. 88 [Gallica/BnF].



[FIG. 7] « Le lièvre et les grenouilles », dessin de Gustave Doré, gravure de Jean-François-Prospér Delduc, dans *La Fontaine, Fables*, Paris, Louis Hachette, 1868, p. 107 [Gallica/BnF].



[FIG. 8] « Le Lièvre et les grenouilles », gravure de Jean-Jacques Granville, dans *La Fontaine, Fables*, Paris, H. Fournier Ainé, 1838, p. 74 [Gallica/BnF].



[FIG. 9] Marc Chagall, « Le lièvre et les grenouilles », eau forte sur vélin, pour *Les Fables de La Fontaine*, 1952, Paris, Centre Pompidou [ADAGP Paris].