



HAL
open science

Transmission et invention dans les marges : la généalogie facétieuse des “Rémois” de La Fontaine

Tiphaine Rolland

► **To cite this version:**

Tiphaine Rolland. Transmission et invention dans les marges : la généalogie facétieuse des “Rémois” de La Fontaine. Université d’été Inventio-Transmissio / Padova 2014, CRIMEL, Université de Reims Champagne-Ardennes; Département des Études Linguistiques et Littéraires de l’Università degli Studi di Padova; Gruppo di Studio sul Cinquecento Francese, Jul 2014, Padova, Italie. hal-03896978

HAL Id: hal-03896978

<https://hal.science/hal-03896978>

Submitted on 13 Dec 2022

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Transmission et invention dans les marges : la généalogie facétieuse des « Rémois » de La Fontaine

Tiphaine Rolland

Introduction

Cette université d'été a été organisée par des universitaires champenois et italiens : les amoureux de La Fontaine n'auront peut-être pas manqué de relever comme une amusante coïncidence, dans le recueil des *Contes et nouvelles en vers* de 1671, la coexistence de l'inspiration italienne et de la référence à Reims. Jean de La Fontaine, en commençant un conte de 1671 que je vais étudier, semble en effet vouloir s'adresser à notre assemblée aujourd'hui :

Il n'est cité que je préfère à Reims ;
C'est l'ornement et l'honneur de la France¹...

Sans être aussi ouvertement flatteuse que le poète, qu'il me soit permis ici de vous remercier de m'avoir accueillie parmi vous.

Les *Contes* de La Fontaine sont sans doute moins connus que ses *Fables*, bien que les chercheurs italiens leur aient consacré davantage d'attention, jusqu'à présent, que leurs collègues français. Rappelons donc qu'il s'agit d'une collection de récits en vers, publiés pour la plupart entre 1664 et 1674 ; inspirés de grands auteurs transalpins, au premier rang desquels Boccace ou l'Arioste, mais aussi de recueils français comme les *Cent nouvelles nouvelles*, ils reprennent des histoires grivoises parfois très anciennes, mettant en scène, le plus souvent, le triangle amoureux entre un mari, sa femme et son amant. Ce fonds facétieux est métamorphosé par le poète, qui l'adapte au goût de son public mondain en voilant de métaphores suggestives les passages trop scabreux.

1. Jean de LA FONTAINE, *Oeuvres complètes - Fables et Contes*, fr, éd. de Jean-Pierre COLLINET, Nouvelle édition, Bibliothèque de la Pléiade 10, Paris, Gallimard, 1991, « Les Rémois », p. 714, v. 1-2.

Comme dans le cas des *Fables*, les *Contes* peuvent autoriser chez les chercheurs une délicieuse et infinie quête de modèles et de sources. Si La Fontaine indique généralement quel est l'auteur qu'il imite en tête de ses contes, la très large diffusion des récits repris justifie une exploration patiente de la littérature narrative, de la Renaissance jusqu'au xvii^e siècle. Depuis deux siècles, et l'ouvrage d'A. C. M. Robert sur les sources des fables², on sait bien que le travail d'*inventio* du poète se réduit à effectuer un choix dans la très riche tradition, fabuleuse ou comique, où il trouve son inspiration ; et que c'est essentiellement au niveau de la *dispositio*, et surtout de l'*elocutio*, qu'éclate son génie poétique.

J'espère ne pas tomber dans les travers et les réflexes d'un certain nombre d'études portant sur l'inspiration de La Fontaine en vous présentant aujourd'hui l'un des résultats de mes recherches. En dépouillant un recueil facétieux français du xvii^e siècle, *Les Divertissements curieux*, j'ai relevé un récit non étudié jusqu'alors, qui me semble fournir un modèle pertinent pour mieux cerner l'origine du conte intitulé « Les Rémois », et dont la source fait aujourd'hui débat. Si je vais évidemment tenter de mettre en lumière l'écart entre ce texte et celui de La Fontaine, pour articuler la circulation de ces narrations anonymes très condensées et le travail de réécriture poétique, ce ne sera pas pour exalter simplement le génie de l'écrivain - qui sera suffisamment, je l'espère, sensible à tous. Au-delà de ces considérations généalogiques sur la source du conte, et des analyses génétiques qu'elles engagent, j'aimerais examiner ce qu'on peut en déduire sur les méandres de la *transmissio* des textes narratifs, qui ne se réduit pas à la représentation canonique et chronologique que propose l'histoire littéraire traditionnelle.

1 Les ancêtres discrets du conte lafontainien : proposition de reconstitution généalogique

L'intrigue des « Rémois » a l'originalité de présenter un nombre relativement important de personnages. Le conte s'ouvre sur la présentation de l'heureux ménage qui réunit un peintre et son épouse ; le mari honore parfois de ses faveurs d'autres femmes sans que sa compagne ne s'en offusque. Celle-ci, pour se jouer de deux bourgeois ridicules qui voudraient l'avoir pour maîtresse, met au point avec son mari un stratagème. Elle feint de vouloir condescendre à leurs désirs, les invite

2. A.-C.-M. ROBERT, *Fables inédites des XIIe, XIIIe et XIVe siècles, et fables de La Fontaine rapprochées de celles de tous les auteurs qui avoient, avant lui, traité les mêmes sujets, précédées d'une notice sur les fabulistes, par A.-C.-M. Robert...* fr. Paris, E. Cabin, 1825.

à dîner chez elle en l'absence feinte du mari, et les cache quand celui-ci revient, apparemment à l'improviste. Sous les yeux de ses soupirants crédules, elle prétend que le bon repas a été préparé pour leurs épouses, Simonette et Alis. Alors que les deux bourgeois sont cachés, leurs femmes, le peintre et son épouse se mettent à table ; et, pendant que l'épouse et l'une des deux invitées descendent à la cave chercher du vin, le peintre en profite pour lutiner l'invitée restée près de lui. Le schéma se répètera ensuite, avec l'autre épouse ; le tout sous les yeux des deux cocus impuissants, qui n'auront plus qu'à rentrer chez eux.

A la différence d'autres contes du même recueil, La Fontaine n'assigne pas à ce récit de source précise. L'ancrage champenois de l'intrigue a suscité des hypothèses d'ordre biographique, aujourd'hui abandonnées. En partant du principe que cette histoire devait avoir une source livresque, les critiques et éditeurs de l'écrivain ont avancé plusieurs noms. Il faut écarter celui de Boccace, qui, dans la huitième nouvelle de la huitième journée du *Décameron*, évoque le sort d'un mari enfermé dans un coffre sur lequel sa propre femme doit coucher avec son rival - histoire qui, au reste, fait davantage penser à un autre conte de La Fontaine, « Le Faiseur d'oreilles et le Raccommodeur de moules » -, ainsi que celui de Parabosco, dont le cinquième récit des *Diporti* repose sur un jeu de substitution involontaire³. Ces histoires présentent certes des analogies avec la trame des « Rémois », mais également des divergences irréductibles. Remarquons simplement, sans entrer dans les détails, que dans le cas de la circulation particulièrement embrouillée des motifs facétieux, il importe d'abord de bien distinguer les différentes histoires que racontent ces textes, et ne pas tomber dans les rapprochements que favorisent des associations d'idées assez hasardeuses : cette littérature divertissante repose en effet sur la référence à quelques textes littéraires qu'elle ne se prive pas de modifier et sur la combinaison de quelques grands thèmes, au point que tout finit par s'y ressembler... Il est donc essentiel, tout en prenant en compte le caractère foisonnant de cette production discursive, d'opérer des hiérarchisations, de dessiner des filiations, d'écarter des analogies incertaines.

Un article de Danielle Quérueil sur les sources possibles des « Rémois » s'avère de ce point de vue beaucoup plus convaincant, car il s'attache à rendre compte de la transformation progressive des éléments narratifs à travers différents textes, qui se rapprochent ainsi de la version proposée par La Fontaine. Cette universitaire examine le lien du conte avec un fabliau et une farce. Dans le premier cas, le récit

3. Voir à ce sujet l'article de Spire PIRROU, « Parabosco and "Les Rémois" de La Fontaine », *Romance Notes*, printemps 1967, p. 225–230.

intitulé « Constant du Hamel » présente la punition exemplaire de trois hommes puissants qui convoitent une femme ; grâce à l'adresse de celle-ci, ils se retrouvent dans un tonneau empli de plumes, près duquel le mari violente leurs trois femmes sous leurs yeux. L'atmosphère générale, fondée sur un renversement du rapport de forces, est plus brutale ; on repère la triplification des galants. Quant à la farce dite du *Poulier à six personnages*, datée de la fin du xv^e siècle, elle met en scène la manière dont les deux bourgeois courtisant la meunière qui les a attirés doivent se cacher ; le mari couche avec leurs deux femmes en leur présence ; le tout s'achève sur des excuses des soupirants et la remise des dettes du meunier. La farce se rapproche donc encore plus du conte de La Fontaine, grâce à l'apparition d'éléments que met en valeur Danielle Quérueu :

La dramaturgie repose sur le principe du jaloux caché comme plus tard dans les « Rémois » : chaque scène galante entre le meunier et l'une des femmes est commentée par le mari dissimulé que son compagnon d'infortune retient et tente de calmer⁴.

Des différences subsistent cependant avec le conte de La Fontaine : c'est pour tirer son mari d'un mauvais pas financier que la femme, meunière, élabore le stratagème ; les deux gentilshommes qui la courtisent sont en situation de rivalité ; enfin, le prétexte pour ménager la solitude du mari avec les femmes invitées n'apparaît pas encore. Il faut ajouter à ces considérations la question de la possibilité matérielle pour La Fontaine d'avoir accès à cette farce de laquelle on rapproche « Les Rémois ». Nous savons qu'une seule version écrite, manuscrite, en a été conservée⁵. Certes, la tradition de la farce restait vivace sur les tréteaux du xvii^e siècle⁶ ; mais rien ne nous permet de postuler que La Fontaine a pu, de façon certaine, en avoir connaissance.

C'est ici que je propose à votre attention un conte paru dans un recueil facétieux anonyme, *Les Divertissements curieux*, publié à Lyon en 1650, et qui, à ma connaissance, n'a pas été encore mis en relation avec celui de La Fontaine⁷.

4. Danielle QUÉRUEU, « Les Rémois : du fabliau au conte de La Fontaine », *Le Fablier* 10, 1998, p. 57–65, p. 62.

5. Il s'agit d'un manuscrit normand, dit Recueil La Vallière, comme l'indique *Recueil de farces : 1450-1550*, frim, éd. d'André TISSIER, Textes littéraires français, 18 cm. Index., Genève [Paris], Droz, 1986, p. 306.

6. « Le genre ainsi défini, qui connut un plein essor entre 1450 et 1550, va encore éprouver, nonobstant le mépris des doctes, bien au-delà de cette période un succès durable attesté par les nombreuses éditions imprimées fort avant dans le xvii^e siècle [...] Si bien que le premier tiers du xvii^e siècle peut être considéré à juste titre, suivant la formule de Raymond Lebègue, comme "l'âge d'or des représentations de la farce" », Bernadette REY-FLAUD, *Molière et la farce*, frim, Histoire des idées et critique littéraire 348, 23 cm. Bibliogr. p. 233-251. Index., Genève, Droz, 1996, p. 20-21.

7. Henri Régner, dans sa monumentale édition, cite *Les Divertissements curieux*, mais donne

Plaisanterie faite à deux comperes.

Deux comperes estant amoureux d'une jolie femme de leur voisin, offrirent vingt escus chacun à cette femme si elle vouloit condescendre à leurs desirs, elle prudente le declara à son mary, qui luy conseilla de prendre la somme de chacun, & feindre de vouloir satisfaire à leurs volonte, ce qu'elle fit leurs [sic] ayant donné assignation à un jour que son mary devoit aller à la foire, ceux-cy passant devant le logis de ce voisin, l'appellent s'il desiroit venir avec eux : mais estant bien montés feignirent se mettre devant, ce qu'il leur promit d'estre aussi tost qu'eux, cependant les comperes revenant sur leurs pas, viennent trouver leur voisine qui les attendoit, croyant qu'effectivement son mary alloit dehors, font aussitost preparer la collation, & commencent à faire bonne chere, lors que voicy le mary qui heurte à la porte, feignant avoir oublié quelque chose, les deux comperes fort estonnés se cachent sur un grand aix qui supportoit le pain attaché au plancher par des cordes avec une nappe sur eux, le mary arrivant s'estonne de voir la table si bien coeffée, dont la femme luy dit qu'elle desiroit festiner la voisine, & sçachant ou les deux comperes estoient cachés, mande querir leurs deux femmes, & leurs [sic] fait entendre qu'il desire les festiner, se mettent à table, le vin manquant prie sa femme d'aller au vin avec une des voisines, cependant fait entendre à l'autre qui estoit demeuré [sic], qu'il vouloit résolument la baiser, l'autre avec quelque petit refus y consent, venant à la collation il fait entendre à sa femme, qu'il falloit avoir quelque chose, & que celle qu'il avoit baisé d'aller avec sa femme en querir : cependant persuade à l'autre de contenter ses desirs, comme son autre commere avoit desjà fait, laquelle faisoit la retisve : mais à la fin se resolut, les deux pauvres comperes caché [sic] voyant cela estoient fort en peine, le mary fort joyeux & gaillard, ayant joué son jeu, commence à dancer avec ces femmes apres le souppé, puis prend un grand espadon, & leurs dit, le vin m'a tant échauffé, que je ne craindrois pas plus de tuer un homme, comme je couperois cette corde (qui estoit celle qui soustenoit laix, où les comperes estoient dessus) la coupe, les deux drôles tombent, les femmes bien estonnee [sic] de reconnoistre leurs maris, le mary les poursuit à coup de plat d'espée jusque à la porte, & crie au voleur, ils sont pris, & mené [sic] en prison, où les pauvres coqus furent encore bien aise que leurs femmes les fissent sortir de prison, & aprirent à ne se jouër à plus fin que soy⁸.

Par rapport à la farce, le recours à ce conte offre une version encore plus proche de celle de La Fontaine, avec notamment l'association des deux galants, qui semblent

une référence erronée, comme s'il s'agissait d'une information de seconde main et non vérifiée. Voir Jean de LA FONTAINE, *Oeuvres de J. de La Fontaine*, fr, éd. d'Henri de RÉGNIER, Nouvelle édition, Les grands écrivains de la France, in-8 + in-4., Paris, Hachette, 1883, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k51869> (visité le 13/06/2014).

8. *Les divertissements curieux ou Le trésor des meilleurs rencontres et mots subtils de ce temps*, fr, in-8. Pagination restituée d'après le "Répertoire bibliographique des livres imprimés en France au XVIIe siècle" (t. XXV Lyon, 4e partie), 2000., Lyon, J. Hugué, 1650, p. 284-285.

arriver en même temps chez leur voisine (ce qui préparerait le thème de la complicité des deux rémois) ; on a également un trait bien reconnaissable du conte dans l'absence momentanée de l'épouse avec une des deux voisines pour aller chercher du vin, pendant que le mari prend du bon temps avec l'autre. On perçoit toutefois encore la trace de la farce : la cachette surélevée des deux galants se substitue par exemple au poulailler originel ; de même, le caractère très scénographique du petit conte semble avant tout enregistrer les déplacements des protagonistes.

Si l'on doit retenir ce récit dans la chaîne des différentes versions qui ont conduit au conte du poète, on voit qu'à partir d'un canevas médiéval, puis théâtral, la tradition refaçonne le texte à la marge, en modifiant certains éléments qui de proche en proche aboutissent, par un processus de sélection littéraire, à un état du récit très proche de l'œuvre de La Fontaine. Je reviendrai plus loin sur l'intérêt que représente cette transformation non attribuable à un auteur précis, du fabliau à la farce, et de la farce au conte.

2 Articulation de l'*inventio* et de la *transmissio* : les infléchissements de la facétie au conte

Vous aurez peut-être été sensibles, lors de la lecture de l'extrait des *Divertissements curieux*, à la combinaison entre une très forte concision (motivée, entre autres, par des raisons éditoriales) et le souci de noter tous les éléments permettant la compréhension de l'intrigue. La concentration narrative aboutit ainsi à un texte qui, s'il est dépourvu de toute qualité proprement littéraire, n'en offre pas moins une épure incontestablement efficace. Les verbes d'actions y prédominent, fournissant les annotations nécessaires pour comprendre le ballet des différents personnages. Les verbes au discours indirect et le discours narrativisé prévalent, à l'exception de l'irruption de la parole du mari qui met en valeur la péripétie finale - abandonnée par La Fontaine, peut-être pour son caractère trop théâtral. Ces éléments concourent ainsi à fournir aux lecteurs de la compilation facétieuse un scénario narratif extrêmement concis, une sorte de canevas sur lequel leur fantaisie peut venir s'exercer.

C'est à un tel travail d'amplification, voire d'incorporation de la structure schématique de la facétie dans une langue radicalement différente que se livre La Fontaine en écrivant « Les Rémois ». Si l'on accepte l'idée qu'il a puisé dans un modeste recueil pour y trouver l'intrigue de son conte, il ne faut pas porter à son crédit le basculement générique de l'histoire de la farce vers le texte narratif (ce qui serait l'ouvrage, bien plutôt, de l'auteur de la compilation facétieuse en 1650) ; l'agencement

minutieux des différents épisodes n'est pas non plus de son fait ; en revanche, « la manière de conter »⁹, désignation non pédante de l'*elocutio* rhétorique, lui permet de se distinguer.

Pour mettre en valeur les transformations apportées par La Fontaine sur le canevas narratif dont il s'empare, concentrons-nous d'abord sur l'épaississement de la langue employée par le conteur, qui ne se contente pas l'emploi référentiel et transparent d'un verbe utilitaire. Se déploient ici des procédés de désignations obliques, de sous-entendus plaisants et de résonances sensuelles. Les syllepse autour des activités du peintre se retrouvent ainsi par exemple au début du conte, soulignées avec humour, et à la fin :

De son travail mainte dame amoureuse
L'allait trouver ; et le tout à deux fins... (v. 16-17)

Il était tard ; et le peintre avait fait
Pour ce jour-la suffisamment d'ouvrage. (v. 203-24)

Le double sens autour de « travail » et d'« ouvrage » doit susciter un décodage amusé de la part du lecteur, bien plus sollicité que dans la découverte du canevas de la facétie. De même, s'il tend l'oreille, il pourra repérer dans les derniers vers du conte une allitération de vélaires particulièrement appuyée :

On dit bonsoir. Le drôle satisfait
Se met au lit : nos gens sortent de cage.
L'hôtesse alla tirer du cabinet
Les regardants honteux, mal contents d'elle,
Cocus de plus. Le pis de leur méchef
Fut qu'aucun d'eux ne pût venir à chef
De son dessein, ni rendre à la donzelle
Ce qu'elle avait à leurs femmes prêté ;
Par conséquent c'est fait ; j'ai tout conté. (v. 205-214)

La récurrence de syllabes aux sonorités suggestives, notamment dans l'ultime vers, fonctionne comme un clin d'œil en direction du public mondain, qui devait se souvenir des réticences de certaines face à des phonèmes suspects ; le conte s'achève ainsi sur les notes enjouées d'une ballade pour cocus confus, plus subtile que le dénouement grand-guignolesque de la facétie.

Il est particulièrement intéressant de constater la convergence orchestrée par La Fontaine entre ces procédés d'enrichissement du langage employé et la récurrence, propre à ce conte, du champ lexical du bruit. S'ouvrant sur les « pleurs et soupirs, gémissements gaulois » (v. 39) des deux bourgeois, appâtés par la promesse

9. « Ce n'est ni le vrai ni le vraisemblable qui font la beauté de ces choses-ci, c'est seulement la manière de les conter », écrit le conteur dans la préface de 1665 ; voir LA FONTAINE, *Oeuvres complètes - Fables et Contes*, op. cit., p. 557.

de pouvoir s'« entretenir » (v. 63) avec la femme du peintre, le récit est rythmé par des discours flatteurs à l'égard de leurs épouses¹⁰. Les paroles ainsi échangées constituent un préambule essentiel pour le passage à l'acte :

Le compagnon vous la tenant seulette,
 La conduisit de fleurette en fleurette
 Jusqu'au toucher, et puis un peu plus loin [...]
 Car Satan lors vient frapper sur l'oreille
 De tel qui dort, et fait tant qu'il s'éveille. (v. 121-122 et v. 130-131)

Face à ces échanges compromettants, la solution (et morale provisoire du conte ?) est délivrée par un des deux compères : « tenez-vous coi ; le bruit en nulle guise / N'est bon ici » (v. 143-144). Reposant sur un système qui mime la circulation des sons, le travail d'écriture anime donc le schéma narratif, lui donne une densité sensorielle en suggérant un univers diégétique traversé par des cris, des appels, des chuchotements et des silences.

Enfin, la facétie impersonnelle se déroulant d'elle-même que reprend La Fontaine est métamorphosée par la superposition permanente au récit d'un discours de commentaire, ce qui a pour conséquence de théâtraliser la scène énonciative. Dans ce cas, la défense du stratagème élaboré par la femme ne manque pas d'intérêt :

Femmes voilà souvent comme on vous traite.
 Le seul plaisir est ce que l'on souhaite.
 Amour est mort : le pauvre compagnon
 Fut enterré sur les bords du Lignon.
 Nous n'en avons ici ni vent ni voie.
 Vous y servez de jouet et de proie
 A jeunes gens indiscrets, scélérats :
 C'est bien raison qu'au double on le leur rende :
 Le beau premier qui sera dans vos lacs,
 Plumez-le-moi, je vous le recommande. (v. 48-57)

Faisant affleurer à la surface du texte l'impensé d'une tradition plaisante (notamment dans la légitimation de la ruse), La Fontaine attire également l'attention sur la disparité tonale que ce conte des « Rémois » introduit au sein du recueil de 1671 : alors que des pièces tirées de l'Arioste et de Boccace côtoient des imitations anacréontiques et une pièce de théâtre d'inspiration mythologique, ce récit, inscrit dans une solide tradition facétieuse, impose un contre-point plus ouvertement gaillard, utile pour promouvoir une esthétique de la diversité.

10. « Leurs deux moitiés entrent tout en chantant.
 On les salue, on les baise, on les loue... » (v. 98-99)

3 Archéologie du rapport de La Fontaine à ses sources : un « vieux magasin » éminemment disparate

En tentant de mettre en évidence le relais qu'a constitué le recueil des *Divertissements curieux* dans la transmission de cette histoire jusqu'à La Fontaine, je voudrais souligner tout d'abord l'importance des ouvrages mineurs dans la perpétuation d'un répertoire d'histoires facétieuses, mais également dans leur transformation. Cette histoire des deux bourgeois cocufiés l'un après l'autre semble en effet apparaître mystérieusement dans ce recueil de 1650, qui puise par ailleurs très largement dans des compilations préexistantes, notamment celle d'Antoine Le Métel d'Ouille, *L'élite des contes aux heures perdues*. Où le créateur des *Divertissements curieux* a-t-il repéré cette histoire ? S'agit-il d'une version narrative de la farce, de la copie d'un autre recueil aujourd'hui perdu, de la transcription d'un bon tour circulant oralement ? Il semble en tous cas que l'histoire se soit transmise dans des conditions éditoriales rétives à la notion moderne d'auctorialité.

La collision entre une tradition facétieuse qui vit et se métamorphose à travers des supports génériques variés, et l'élaboration d'une forme nouvelle par un auteur clairement identifié, construisant une figure auctoriale nettement définie, n'en est que plus frappante. Pour constituer son « vieux magasin », le poète ne répugnait visiblement pas à puiser dans les arrière-boutiques de la production littéraire de son temps, tout aussi sensible sans doute au potentiel comique de telle histoire non attribuée qu'au prestige de ses modèles reconnus. La Fontaine cherche avant tout la disponibilité d'une histoire efficace et plaisante - comme peut en contenir un répertoire de canevas narratifs extrêmement condensés, tel que les *Divertissements curieux*.

On comprend dès lors que la différence de statut entre ce type de compilation sans prétention et l'œuvre du poète rend caduques des conclusions hâtives, qui relèveraient comme une grande trouvaille que le conte de La Fontaine est bien meilleur que son prédécesseur facétieux¹¹. Le hiatus générique et l'écart symbolique entre le récit du recueil lyonnais et les *Contes et nouvelles en vers* sont tels qu'ils ne sauraient être mis au même niveau. En revanche, leur comparaison permet de comprendre l'émergence d'une figure auctoriale singulière sur le fond d'une constellation de discours non attribués. La rédaction du conte par La Fontaine ne s'explique

11. On retrouve au sujet des *Fables* ce type de jugements à l'emporte-pièce fondés sur des comparaisons non défendables, comme l'a relevé Antoine BISCÉRÉ, « Les fables d'Ésope : une œuvre sans auteur ? », *Le Fablier* 20, 2009, p. 9–25.

pas comme le résultat d'un *agôn* avec une figure de précurseur, comme le voudrait Harold Bloom ; elle marque plutôt l'appropriation singulière d'une histoire assez répandue, le dernier maillon d'une longue chaîne de transmission - qui préserve une certaine continuité dans l'organisation de l'intrigue mais qui fait, en même temps, entrer ce récit en littérature.

Dans le recueil de contes publié en 1671, on l'a dit, les auteurs mis à contribution sont nombreux. Boccace (« Les Oies de frère Philippe », « Le Faucon »), l'Arioste (« La Coupe enchantée », « Le petit chien qui secoue de l'argent et des pierreries »), Machiavel avec « La Mandragore » ainsi que Brusoni (« La Courtisane amoureuse », « Nicaise ») illustrent la permanence de l'inspiration italienne, associée ici à des considérations plus romanesques que de coutume. Face à cette veine idéaliste, « Les Rémois », mais également l'histoire du « Bât », qui met en scène un autre peintre et est attestée dans les recueils facétieux du milieu du siècle, témoignent de la variété de l'inspiration de La Fontaine. Boccace y côtoie des compilateurs anonymes, dont les recueils sont publiés quelques années avant l'écriture des *Contes*. Est-ce à dire que, pour le poète, toutes ces sources d'inspiration se valaient ? Il serait réducteur de l'affirmer, tant il a reconnu la prédilection particulière ressentie pour l'auteur du *Décameron*. Mais on peut cependant en conclure que, dans la bibliothèque personnelle du conteur, coexistent des éléments très hétérogènes - mais dont les contrastes n'étaient pas forcément aussi accusés, à ses yeux, qu'ils le sont aujourd'hui pour nous, spécialistes de littérature narrative. Ce que démontre avant tout le rôle modeste de cette compilation des *Divertissements curieux* dans l'activité d'*inventio* de La Fontaine, c'est que la création n'obéit pas à une appréhension strictement hiérarchisée et ordonnée des sources potentielles, mais qu'elle procède plutôt des affinités ou des hasards de lecture, qui produisent des télescopages d'époques et de genres. Les filiations littéraires n'y sont pas saisies « objectivement » selon la linéarité de la chronologie ou le rang des auteurs. Alors que le chercheur, influencé par la prégnance de l'histoire littéraire et des travaux philologiques restituant la circulation exacte des matériaux narratifs, a tendance à proposer une compréhension diachronique des phénomènes d'affiliation et d'imitation, les auteurs du xvii^e siècle vivaient sans doute dans un tutoiement synchronique avec leurs modèles, Anciens ou contemporains, grands ou modestes. Cette coprésence dans l'intériorité cultivée des lecteurs déshistoricisait leur appréhension des œuvres transmises, selon une logique éminemment esthétique. Voilà qui vient à la fois renforcer et nuancer la portée de la mise au jour de cette source des « Rémois » : sans autoriser le relativisme axiologique, elle illustre la diversité de l'inspiration de

La Fontaine ; mais elle consacre également la nécessité pour le chercheur de pondérer sa minutieuse identification des modèles par la conscience du fait que ceux-ci ne faisaient pas l'objet de la même appréhension par le poète lui-même.

Conclusion : La Fontaine a-t-il éprouvé « l'angoisse de l'influence » ?

J'ai proposé l'idée qu'à partir de l'identification d'une source nouvelle pour un conte de La Fontaine, les phénomènes d'appropriation d'une tradition facétieuse pouvaient mettre en évidence le travail, non véritablement d'*inventio*, mais bien de réinvention langagière opéré par le poète. Ce faisant, la manière dont se constitue la bibliothèque du conteur se précise, au croisement des grands auteurs et des petits genres, selon une démarche moins méthodique qu'affective.

Confrontons pour finir, à partir de ce modeste élément philologique, la productivité de la théorie d'Harold Bloom sur l'influence à la création lafontainienne. Le critique américain défend, comme on sait, la thèse selon laquelle chaque grand poète produit son œuvre à partir d'une « mésinterprétation ¹² » d'un de ces précurseurs, avec lequel il lutte pour l'autorité et la priorité. Laissons de côté le fait que l'image de l'homme et l'*ethos* de l'écrivain que fut La Fontaine ne cadrent pas avec la représentation du mage romantique qui traverse la pensée de Bloom ; il ne nous semble pas non plus évident, ni légitime, de déceler derrière les affiliations reconnues, les relations assumées d'admiration et d'émulation, des mécanismes pulsionnels ou névrotiques. S'il arrive à La Fontaine de reconnaître qu'il vient, comme La Bruyère, après de grands auteurs qui semblent avoir tout dit, il s'illustre dans des genres où ne prévalent pas des figures de précurseurs écrasants. L'« angoisse de l'influence » semble donc peu opératoire pour restituer le rapport du poète à ses prédécesseurs ; en revanche, la pensée de Bloom offre l'intérêt de faire prévaloir une logique esthétique dans la saisie de ces filiations. Même si l'on écarte, pour des raisons de méthode, le paradigme psychanalytique dont se sert le critique, une telle approche permet de substituer, à une vision positiviste et rationnelle des relations entre auteurs, des phénomènes d'élection et d'affinités plus inexplicables et secrets. Phénomènes qui réintroduisent, au cœur des jeux d'*inventio* et de *transmissio*, la dynamique d'un plaisir partagé.

12. Harold BLOOM, *L'angoisse de l'influence*, fr. trad. par Aurélie THIRIA-MEULEMANS, Maxime SHELLÉDY et Souad DEGACHI, Sciences 4, couv. ill. 21 cm., Paris, les Éd. Aux forges de Vulcain, 2013, p. 80 et *passim*.