



**HAL**  
open science

# Le Pouvoir et la Parole dans les Fables de La Fontaine

Leplatre Olivier

► **To cite this version:**

Leplatre Olivier. Le Pouvoir et la Parole dans les Fables de La Fontaine. Presses Universitaires de Lyon, 2002, 9782729706920. hal-04764814

**HAL Id: hal-04764814**

**<https://hal.science/hal-04764814v1>**

Submitted on 5 Nov 2024

**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.

LE POUVOIR ET LA PAROLE DANS LES *FABLES* DE LA FONTAINE

*Illustrations de couverture* : Peintures de Aude Hervé *Mise en page* : Muriel Ohanessian

*Maquette de couverture* : Norbert Fauvet

© PRESSES UNIVERSITAIRES DE LYON, 2002

80, Boulevard de la Croix-Rousse — BP 4371 — 69242 Lyon cedex 04 ISBN 2-7297-0692-5

Olivier LEPLATRE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE LYON

**LE POUVOIR ET LA  
PAROLE DANS LES *FABLES*  
DE  
LA FONTAINE**

À la mémoire de mon grand-père.

## Avant-dire

Par où commencer ? Pour la leçon inaugurale qu'il prononça au Collège de France, M. Foucault<sup>1</sup> refusa de prendre la parole sans la dissuader d'abord de prendre par le début, préférant qu'elle se glisse doucement et emporte, dans le précipité d'une parole ininterrompue, jamais vraiment en état de commencer, les mots en plus.

« Eh bien, monsieur Cyrus, par où allons-nous commencer ? demanda le lendemain matin Pencroff à l'ingénieur.  
- Par le commencement, répondit Cyrus Smith »<sup>2</sup>.

On peut vouloir commencer, tout de même ; se donner du temps avant de plonger dans la « boîte noire »<sup>3</sup> de ce texte que je vais essayer de lire : les *Fables* de La Fontaine. J'aimerais bien inventer un début, la fiction d'un commencement où la prédisposition théorique de l'analyse toucherait à la nécessité de mon plaisir personnel, imaginativement capturé. Que se déroule, pour ce travail, l'horizon de tout ce qui va suivre... Au seuil maintenant franchi, dans cet espace retardé que devient cette introduction, par où le discours part en chasse de lui-même, il n'y a d'autre vérité à dire que le climat de désir dans lequel je lis les *Fables* (pas tout La Fontaine, les *Fables*).

Sans effort, une voix, un mince filet de voix, inaudible mais certain, traîne dans mes fables. Je sais qu'il prend sa source à la mythologie de la récitation dans les petites classes, partagée par d'autres enfants, comme cette camarade de livre, la « petite Bouilloux » de Colette hoquetant, à la distribution des prix, une fable inintelligible mais resplendissant en récitant comme « une pêche sous l'averse ». Les *Fables* de La Fontaine ont été, sont de tout temps la substance d'une voix qui récite, incapable de déchiffrer encore avec assez de clarté le mystère des mots, mais charmée par la pétulance de la langue. C'est à cette impression première de l'empiètement du senti sur un texte, manquant régulièrement la découpe du sens, que revient ma lecture.

Retenues pour être récitées à leur trace orale la plus savoureuse, les fables sont, en ma mémoire, fondatrice de l'épreuve naïve et intuitive de l'écriture quand elle tient au corps par la consistance d'un signifiant qui signifie mal. D'abord, on ne parla qu'en poésie. « Le-Phénix-des-hôtes-de-ces-bois », « cotillons-simples-et-souliers-plats », « la-chétive-pécore », expressions si obscures à la conscience d'un enfant qu'il y installe ficivement, qu'il y réinstalle la poésie de la langue qui lui est la plus proche : la langue primordiale et inarticulée, grumeleuse, la langue perdue remise à la voix avant que ne se fasse l'effort et le supplément de la signification.

Je pense à Madame de Sévigné et à son désir que sa voix vienne, quelques fables au palais, enchanter l'écoute de sa fille :

Si je vous avais lu les fables de La Fontaine, je vous réponds que vous les trouveriez jolies (7 juin 1671).

C'est peu de chose, une lecture pour faire entendre que les fables sont « jolies ». Mais tout est dit de la simplicité au travail pour le plaisir, de cette naïveté maternelle de conteuse qui veut que sa fille redevienne une enfant, à travers le geste caressant de la haute voix.

Mon travail espère une remontée à cet état de parole naturelle, d'intensité vraie et de vibration profonde, où j'ai l'impression que se tient l'énigme de l'écriture et un peu de ma vérité. J'attends de réentendre le balbutiement de ma voix et de recueillir cette impression authentique en même temps que merveilleuse, car elle est gourmande et fraîche, compacte et fluide, finalement lavée et gaie, d'être « une pêche sous l'averse ».

Avant d'ouvrir les *Fables*, et alors d'attaquer vraiment les mots que j'ai choisis pour les lire, avec, je le voudrais, l'hommage d'une lenteur et d'un plaisir, d'une paresseuse joie (oui, c'est bien à ce rythme que je voudrais écrire sur La Fontaine), il faut remettre sur ma table de travail le petit missel olivâtre de René Radouant (à peine moins personnage de fable, à mon avis, que Raminagrobis) qui sert depuis 1929 d'édition de main. Il s'impose comme un petit moellon bien tassé et fait trace pour être la première pierre vive de ma parole.

Mais la mémoire fait des plis. Quand je me souviens des fables, leur texte en est plié et se touchent les deux parois vis à vis qui procèdent à la fois d'une existence commune et s'affrontent pourtant depuis leur charnière. Ma lecture est au pliage, dans l'intimité de ces deux plans en face à face. D'un côté donc, la nappe heureuse de langage, son éploiement à même la voix comme le succulent sentiment de la parole première ; de

<sup>1</sup> M. Foucault, *L'Ordre du discours*, Paris, N.R.F.- Gallimard, 1971.

<sup>2</sup> J. Verne, *L'Île Mystérieuse*, Paris, Hachette, 1966, p. 10.

<sup>3</sup> « Dans chaque processus d'élaboration de l'information on peut dégager un certain ensemble A de signaux initiaux et un certain ensemble B de signaux finaux observés. La tâche d'une description scientifique, c'est d'expliquer comment s'effectue le passage de A à B et quelles sont les liaisons entre ces deux ensembles (si les chaînons intermédiaires sont trop complexes et échappent à l'observation, en cybernétique, on parle de boîte noire) » (I.I. Revzin, « Les principes de la théorie des modèles en linguistique », *Langages*, n° 15, septembre 1969, pp. 28-29).

l'autre, la caverne de la fiction, animée de figures vacillantes et d'ombres portées. De cet autre côté, passée une certaine limite, des paroles graves et inquiétantes prononcées par de tristes sires, nourris au lait de la mauvaise intention. Partout, le maillage, dans le texte des fables, des stratégies de ruse et de dévoration, l'arsenal des mauvais coups et des humiliations (mais, j'en conviens, sans cette cruauté acharnée qui effraie dans le *Roman de Renart*). Bref, des bêtes, et en grand nombre, avec ce qu'elles signifient de l'animalisation de l'homme par ses instincts appuyés, toutes dents dehors et la parole amère à la bouche. Voilà alors comment le pli fait un texte : chaque face est l'une pour l'autre un calque qui superpose la double palpitation d'un principe de mort et d'un principe de plaisir, travaillant à la création d'une parole qui raconte la violence en beau langage de nourrice.

Je vais essayer d'expliquer le pliage, en le recoupant par un autre, fait des deux notions qui étayeront ma lecture : le pouvoir, la parole (la parole sur le pouvoir, le pouvoir de la parole et la parole du pouvoir, la parole contre le pouvoir...). Avec cette idée qu'il existe, chez La Fontaine, la tension et la complémentarité d'une pensée et d'une sagesse.

La face noire des fables est plus sombre que la chronique sarcastique des travers d'une époque car La Fontaine interroge les tréfonds de l'âme du pouvoir. Il sonde la fascination qu'il exerce et il analyse ce qu'il arrache à l'humanité. Le fabuliste examine la structure du pouvoir dans ses narrations. Grâce au dispositif fictif et cependant véridique de l'apologue, la fable est *exemplum*, l'instrument optique d'une archéologie politique. Parce que la fiction contient un pouvoir philosophique, elle sait à la fois les mille manifestations du pouvoir et en dégager le sens constant.

Mais on doit s'étonner de voir jusqu'où porte le discours lafontainien sur l'histoire et l'anthropologie du politique, à quelles profondeurs spéléologiques il est arrivé ou à quelle singulière hauteur de vue :

- sur la mécanisation de la force (de l'énergie animale à la production d'effets de signes), mécanisation pensée avec les nouvelles fondations culturelles galiléennes ;

- sur la certitude aussi que le pouvoir régit la menace de la passion des hommes avant de chercher la félicité collective. Toute la science politique moderne de Machiavel et de Hobbes est là ;

- et encore sur les arrangements symboliques (images, discours, représentations) qui disposent le pouvoir là où il doit être, dans l'illumination et le faste des signes. Et, déjà, toute une sémiologie et une pragmatique se trouvent appliquées, commentées et articulées.

Le monde lafontainien est l'expression du travail de la force. Dans les fables, la force exprime l'animalité qui traverse l'homme jusque dans sa parole, là où il croit avoir pourtant résorbé ses instincts primaires. La Fontaine s'associe à la confrontation au XVII<sup>e</sup> siècle des idées sur l'humain. Dans la querelle des morales du Grand Siècle, s'accroît le décentrement de l'homme accéléré par la métaphysique janséniste<sup>4</sup> vis-à-vis du modèle idéal, mais progressivement décomposé, de l'héroïsme aristocratique. Alors que la perfection du moi, au travers de la promotion de la générosité héroïque, installe l'homme au lieu focal de l'univers, le pessimisme moral de la seconde moitié du siècle (Pascal, La Rochefoucauld...) renverse la royauté sublime de l'humain. La ligne de partage de l'homme et de l'animal est située dans l'homme même : La Fontaine crée son bestiaire éthique. L'animalité sourd en l'homme, parle en lui quand il imagine la contrôler à force de politesse et de sociabilité. Le désir, que le siècle appelle amour-propre, libido, instinct de domination, passion du pouvoir..., dégrade la gloire et la grandeur usurpées de l'homme. L'humain est, sans répit, aspiré par les contre-valeurs que véhicule l'animal : la bassesse, la prééminence de l'instinct, le dévoiement pulsionnel... Éclairant la tragédie de la valeur humaine, la fable en inspecte toutes les résonances, individuelles et collectives car l'homme est une bête sociale. Le pouvoir est un principe, un tempérament, une propriété individuelle bien qu'universellement exprimée. Mais il vit de sa publicité tyrannique et installe des préséances et des hiérarchies violentes. L'instinct de domination est donc moins un trait substantiel qu'une action, une relation comprenant sa part de communication, s'exerçant « pour une part extrêmement importante à travers la production et l'échange de signes »<sup>5</sup>. Comme conduite permettant aux « uns de structurer le champ d'action possible des autres »<sup>6</sup> (« un mode d'action sur des actions »<sup>7</sup>), le pouvoir peut être dans les *Fables* cerné selon quatre axes<sup>8</sup> :

1. Il est possible de repérer des systèmes de différenciation qui structurent et finalisent l'action du pouvoir (position sociale, économique, culturelle, narrative et actantielle des personnages ; cadre spatio-temporel de leurs disparités...). Par quoi, on distingue les objectifs qu'il met en œuvre : maintien de l'ordre, agressions pour manger, humiliations...

2. Pour atteindre ses objectifs, le pouvoir concentre un certain nombre d'instruments : des

<sup>4</sup> Voir P. Bénichou, *Morales du Grand Siècle* (1948), Paris, N.R.F.-Gallimard, « Idées/Gallimard », 1967.

<sup>5</sup> M. Foucault, « Le pouvoir, comment s'exerce-t-il ? » (1984), republié dans D. Colas, *La Pensée politique*, Paris, Larousse, « Textes essentiels », 1992, p. 756.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 759.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Axes, pour une part, extraits de l'analyse de M. Foucault (*Ibid.*, pp. 759-760).



mécanismes de contrôle, des dispositifs de parole (à partir de l'instauration du dialogue dans les récits des *Fables*). Ces moyens visent à répartir et à nommer l'ordre social, c'est-à-dire à médiatiser des relations fondées sur l'information du pouvoir (Qui l'a ? Comment ? Avec quelle puissance coercitive ?...), de même que sur la violence de cette information et le plaisir pris à l'imposer.

3. Les instruments du pouvoir sont légitimés, dans un souci d'institutionnalisation, par des appareils d'État et de gouvernement. Qu'est-ce qu'être roi dans les *Fables* ? Comment fonctionne la cour ? Quel est le rôle des ministres et des courtisans ? Quelle est, pour la fable, la différence entre l'état de nature et l'État ?

4. Organisés et rationalisés, les moyens du pouvoir secondent un processus de contrôle d'autrui. Jouent alors des systèmes de régulation symbolique (quelle image les personnages qui ont le pouvoir laissent-ils d'eux-mêmes ? De quelle symbolique se servent-ils ?) et légale (comment rend-on la justice dans les *Fables* ?). Ce quatrième point désigne toutes les stratégies de communication en fonction pour que le pouvoir puisse s'exercer.

Dans les *Fables* de la Fontaine, cohabitent une pensée et une sagesse. J'ai évoqué la pensée : elle est dans l'intelligence du politique et de sa parole. Je voudrais faire lire aussi une sagesse. Il me semble qu'elle se trouve dans l'expérience du poétique, dans l'affirmation que l'écriture est une manière cultivée de vivre et d'exister. La parole dispense une éthique particulière et différente et cette sagesse est le véritable enseignement de la fable.

J'ai été très longtemps frappé par l'absence de modèle idéal contrebalançant l'anatomie du pouvoir. Aucune solution d'une alternative politique. Sans doute, malgré l'irrésistible sourire de la liberté, malgré l'horreur de l'exercice du pouvoir, La Fontaine ne pouvait-il aller jusqu'à construire un modèle politique. Le choix de la fable dit assez que ce n'était pas là son intention mais que la réponse politique tient dans l'entreprise de fiction même. Contrairement à Fénelon, par exemple, La Fontaine n'aborde que par infimes éclats la figure du roi juste. Et, cependant, il invente plus radicalement l'issue du politique. Il trouve une solution qui lui est propre et intime, parce qu'elle est littéraire. Il se replie sur l'idéal de la pensée et du corps s'écrivant. Il lègue sa sagesse comme une valeur délicieusement contestatrice car sa révolte est celle du plaisir d'écrire. De longue tradition, la fable est un exercice donné aux écoles, fixant les règles élémentaires de composition, de déduction et d'induction, et pourvoyant l'accord primordial de l'écriture et de la morale. Mais, ici, la chose première à lire est surtout l'enchantement d'une signification, mobile, irradiant sans fin son travail de déprise de l'hydre du pouvoir.

J'aimerais avoir un peu senti cette sagesse qui est, pour moi, le gai savoir de la littérature muni de ce pouvoir égayant le pouvoir pour le mettre hors-jeu, dans le jeu vibratoire des signes. Pourrait alors se rêver l'enfance à son état d'heureuse fiction pacifiée, comme la fable invite, mais son invitation est un songe, à la régression douce.

Première partie

**LE POUVOIR ET LA PAROLE :**  
**L'ÉPREUVE DE FORCE, LE DIFFÉRENT**

« la force règle tout » (Pascal).

## Chapitre 1

« Tu es en mon pouvoir ».

1. L'UTOPIE DE LA COMMUNICATION.

En pays de *Fables*, il faut envisager de mauvaises rencontres, au hasard des vies. Véritable *clinamen*, la rencontre entre les corps des personnages crée, par une opération de physique narrative, le départ des fictions. Au détour d'un terrier<sup>1</sup>, sur la rive d'un ruisseau<sup>2</sup>, tout à coup peut surgir l'autre, plus fort :

Ils allaient de leur œuf manger chacun sa part ; Quand un Quidam parut. C'était maître Renard ; Rencontre incommode et fâcheuse<sup>3</sup>.

Presque à chaque nouveau décor de fable, resserré, par la loi de ce genre bref et le souci d'une théâtralisation épurée, sur ses quelques traits signifiants (une sente, une cour, un treillis...), *l'homo viator* fait bête ou le bestiaire errant sur la route de l'existence inquiète s'arrête, contraint par de fatales ou imprudentes rencontres.

La collision entre les êtres est âpre, la première réaction à l'autre instinctive : il y en a un de trop ici et il doit disparaître. Le loup, jouant les desperados assoiffés de sang plus que d'eau, provoque en duel pour le liquider le pauvre agnelet qui a le seul tort d'être là, sur son chemin. Quand un escarbot, ou son ami Jean Lapin, croise un aigle, quand le moucheron fonce dans « l'embuscade d'une Araignée »<sup>4</sup>, et que le moineau tombe sous la dent acérée d'un chat revenu d'une cohabitation frugale<sup>5</sup>, il nous faut conclure pour ces huis-clos de la force que l'ennemi, c'est l'autre.

Quelle que soit l'étendue de ses contrées, le monde est réduit par la proximité et l'apparition potentielle d'autrui. La rencontre actualise le souci de l'autre dans l'espace-temps transitionnel des désirs et de la violence. Premier moment social puisqu'à deux les animaux deviennent des hommes (*animalia loquentia*, ils parlent), elle n'est donc pas la résultante mais le germe de la passion et de la force. Aucun conflit ne préexiste à la fiction : la fable se noue avec la rencontre ; elle prend la parole en même temps que l'animal. Elle n'a donc pour autre condition d'émergence que la saisie de l'être à son avènement social, à ce point zéro où sa nature s'exprime avec sa socialisation, où sa présence, et sa présence à l'autre dans la parole, ouvre le temps inaugural de son agressivité. Aussi s'étonne-t-on qu'une aigle, « Reine des airs »<sup>6</sup>, se laisse aller à bavarder avec la pie Margot, simple roturière. Tout prédisposait la pie au garde-manger royal. Or, la voilà qui « alimente » une conversation ! La Fontaine précise les conditions de ce miracle, promu par le « hasard » (v. 5) : « ayant fort bien diné » (v. 6), ventre plein a des oreilles. La leçon est donnée *a contrario* par un autre rapace, le milan, à un autre oiseau chantant, le rossignol<sup>7</sup>.

La confrontation de l'aigle et de la pie a lieu

en un coin détourné. L'Agasse eut peur (v. 5-6).

Tomber bec à bec avec un aigle royal dans l'espace reculé d'une prairie, Margot sait que cette surprise signe sa mort : lieu discret, le coin de prairie est propice à une exécution sommaire. L'agasse frissonne.

Cependant, le « coin détourné » de prairie donne lieu à un miracle :

« Allons de compagnie.

Si le Maître des Dieux assez souvent s'ennuie,

Lui qui gouverne l'Univers,

J'en puis bien faire autant, moi qu'on sait qui le sers » (v. 7- 10).

Dans le pli d'une prairie, l'aigle invente la nouvelle règle du jeu social. Il détourne la valeur du coin : alors que la pie y lisait déjà un espace sacré virtuellement violent, métaphore synecdoque de quelque angle secret dans le corps du roi, l'aigle l'inverse et le transforme en zone de libre échange. Il décrète un nouveau code de pacification. Le coin se coupe ainsi de l'espace, la prairie, et plus largement de « l'univers » (v. 7), qui sont, quant à eux, régis par la loi d'agression. Le coin est miniaturisation antagoniste, « une négation de l'univers » : « le coin nie le palais »<sup>8</sup>. Car le coin est

<sup>1</sup> VIII15, *Le Chat, la Belette, et le petit Lapin*.

<sup>2</sup> II10, *Le Loup et l'Agneau*.

<sup>3</sup> IX, *Discours à Madame de la Sablière, Les deux Rats, le Renard et l'Œuf*, v. 183-185.

<sup>4</sup> II9, *Le Lion et le Moucheron*, v. 32-33.

<sup>5</sup> XII2, *Le Chat et les deux Moineaux*.

<sup>6</sup> XIII11, *L'Aigle et la Pie*, v. 1.

<sup>7</sup> IX18, *Le Milan et le Rossignol*.

<sup>8</sup> G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., « Quadrige », 4e édition, 1989, p. 130 et p. 135.

aussi l'espace alternatif de la cour ; il est l'alibi utopique délimité comme un *locus amoenus*. Hors de la loi de fonctionnement social qui impose la soumission de la pie à l'aigle, le coin est familier et son utopie est celle d'un endroit apprivoisé.

Soudain affranchie par la grâce d'un édit royal d'après repas, la pie peut parler à l'aigle sans craindre pour sa vie. Le coin neutralise la hiérarchie politique et permet d'inventer la fiction d'une égalité entre le prince et son sujet. La parole de la pie peut alors circuler librement dans cet espace où elle n'est plus tyrannisée par la loi royale, où elle peut jouer librement. La réplétion de l'aigle, indiquée au début de la fable, implique la complétude de l'espace royal qui est d'ordinaire espace d'incorporation et de mort : le coin vient en surplus, il n'est plus consommable par le pouvoir, il est donc remis en liberté. Devenu immangeable, inaliénable, le coin séparé de la prairie déplie une zone neutre<sup>9</sup>.

Dans ce lieu de l'écart, la pie aura pour fonction de divertir l'aigle :

« Si le Maître des Dieux assez souvent s'ennuie,  
J'en puis bien faire autant » (v. 8 et 10).

La formule, elliptique, induit un collapsus du sens. Il faut le combler pour comprendre que quand le maître des dieux s'ennuie, il se divertit et qu'en conséquence, l'aigle, son serviteur, peut à son tour, se récréer. Mais tout est dit comme si, finalement, l'aigle s'autorisait à s'ennuyer, comme si l'ennui devenait le divertissement suprême ; parce qu'il correspond au moment de l'inaction, de l'inappétence miraculeuse du vorace qui ne tue plus, ni ne mange mais s'ennuie en bavardant librement avec celle qui aurait dû être sa victime. C'est un paradoxe et une contre-lecture de l'apparente littéralité de la fable mais l'espace vide de l'ellipse entretient cette lecture détournée. Elle atteste de l'inversion inhérente au fonctionnement du coin de prairie, de son caractère utopique, puisqu'elle retourne l'ennui dans son remède, le divertissement, et rêve d'une inaction heureuse, d'une évasion dans l'ennui.

Margot parle d'égal à égal avec l'aigle. Mais, par une surprise du récit, c'est la pie elle-même qui rétablit la règle sociale en inversant le jeu utopique du coin. Libre de sa parole, « caquet bon-bec » (v. 12) l'utilise comme si elle appartenait au ballet courtois. Après s'être répandue en commérages, elle offre à la reine ses services d'espionne. D'un acte de parole, elle replace l'espace du coin dans l'espace de cour et la comédie dangereuse du pouvoir. Brisant l'utopie, elle rompt l'entretien ; l'aigle la congédie et l'invite à rentrer en son « séjour » (v. 20), son coin.

Babillarde intempestive et sotte, la pie enfreint à plus d'un titre les bienséances. Son bavardage déroge aux règles essentielles de tout entretien : la clarté (*perspicuitas*) et la convenance (*aptum*), et il est une injure car le rôle d'agent double que la pie propose offense un roi idéal et doux

dont le sage gouvernement refuse l'influence de la rumeur. Comme en conclut La Fontaine lui-même, la pie est mauvaise courtisane qui croit plaire au roi.

Quoiqu'ainsi que la Pie il faille dans ces lieux Porter habit de deux paroisses.

Voilà que la pie porte à la fin de la fable les couleurs du mimétisme hypocrite ! Caméléon de cour montré par La Fontaine en exemple, elle aurait donc le sens de la souplesse pragmatique, des métamorphoses et des masques, l'intuition des circonstances, le don de la mesure et la maîtrise de la parole?

La fable est un furet : elle n'est jamais tout à fait là où on l'attend et la carte de son récit échappe par maintes voies de traverses. Le sens progresse grâce au démontage partiel des significations antérieures et les leçons s'ajoutant les unes aux autres et se complétant, le récit délicatement se feuillette.

La pie succombe au vertige de la parole et pourtant elle est l'image de la ruse nécessaire à la cour. Alors est-elle la représentante de la vanité du langage ou du subtil esprit de cour ? Nous pouvons faire de cette contradiction la richesse à surprise de l'allégorie. Mais peut-être ces jeux herméneutiques obliques se débrouillent-ils par la solution d'un sens supérieurement piégé, où l'on verrait en même temps que la leçon d'une politique courtisane tout en demi-teinte, son application immédiate dans le récit à travers la stratégie rusée de la pie, courtisane si habile qu'elle échappe même aux dangers de la cour.

Margot ne demandait pas mieux (v. 24).

Ainsi la pie se réjouit de la sanction de l'aigle et tous ses bavardages semblent avoir dépendu d'une stratégie de désengagement. Assurément, il faut reconnaître à la pie une intention que les lectures traditionnelles de la fable ont tendance à lui refuser, considérant que la différence d'esprit établie entre les deux protagonistes au début de la scène par le fabuliste plaide pour le portrait idéal d'un *rex justus* sourd aux intrigues de cour en contraste (blanc et noir) avec celui d'une courtisane importune.

Cherchant à ne pas faire accepter sa proposition, la pie prend le risque de l'injure. Peut-être

---

<sup>9</sup> « Le neutre fait ainsi surgir cette idée paradoxale d'une partie d'un tout qui serait hors du tout, d'une partie qui serait en supplément des parties complémentaires de la totalité dont la somme l'épuise, d'une différence qui s'ajouterait au système clos de la différence » (L. Marin, *Utopiques : Jeux d'espaces*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1973, p. 30

même son audace est-elle extrême. Car on peut imaginer que son comportement repère dans la promenade du roi un des moyens secrets de son gouvernement. À l'écart du théâtre trop voyant de la cour, le roi avisé, avançant masqué, espère surprendre des confidences<sup>10</sup>. En suggérant ses bons offices, la pie pourrait aller jusqu'à mettre le roi face aux réalités guère avouables de son « métier ».

Mais le pari de la pie est calculé puisque tout son discours repose sur le présupposé que les « Rediseurs » se « rendent odieux » ( v. 28) « chez les Dieux » (v. 25). Margot sait que sa proposition est inacceptable : les espions sont, aux dires de l'aigle, les objets de son aversion. Si l'aigle refuse les services de la pie, c'est bien qu'il considère que sa cour n'est pas un repaire d'espions ; il donne alors de lui-même l'image d'un roi vertueux. Ce postulat le contraint à ne pas punir sauvagement la pie car toute sanction injuste (et elle le serait ici : la pie ne fait qu'une offre et sa liberté de parole a été autorisée et encouragée par l'aigle) jetterait un doute sur sa vertu. Habilement, la pie utilise le moment qu'elle vit, moment utopique, comme *kairos*, l'occasion de se tirer d'affaire.

Elle prend d'abord bien soin de noyer sa stratégie sous le flot de son babil saccadé et précipité.

Caquet bon-bec alors de jaser au plus dru,

Sur ceci, sur cela, sur tout. L'homme d'Horace, Disant le bien, le mal, à travers champs, n'eût su Ce qu'en fait de babil y savait notre Agasse. Elle offre d'avertir de tout ce qui se passe,

Sautant, allant de place en place (v. 12-17).

Agaçante agasse, elle impose ainsi pour l'écoute les conditions d'une irrecevabilité salvatrice.

Dans *La Mouche et la Fourmi* (IV3), La Fontaine nous rappelle, par l'intermédiaire d'une fourmi scrupuleuse lexicologue, que le mouchard est parent de la mouche. Or « les Mouches de Cour sont chassées » (v. 39). La mouche est un parasite à éradiquer. Margot la pie, au fait de la parasitologie de cour, se comporte, elle aussi, en trublion intolérable : elle abuse du contrat de parole défini par l'aigle, elle refuse la délicatesse et la mesure d'un entretien amical pour déverser le flot ininterrompu de ses palabres intempestives. Là où l'aigle proposait l'idéal d'une conversation à deux, Margot substitue tout le bruit qu'elle peut : elle dissout le nouvel ordre de la communication en son contraire, le désordre du bavardage, le *Chaos*, avant le *Logos*.

La stratégie de la pie, sa feinte pour mieux échapper à l'aigle, témoigne de la vérité des relations entre le roi et son sujet. La pie a conscience que ce moment rare pendant lequel elle peut converser en tête à tête avec l'aigle est un moment éphémère : l'appétit a des lois exigeantes et l'aigle a montré ailleurs combien, sur ce chapitre, il pouvait être intransigent<sup>11</sup>. À ce titre, préciser que l'aigle a « fort bien diné »<sup>12</sup>, c'est, en dernier ressort, laisser planer la menace de la dévoration, du principe de réalité contre le principe de plaisir qui détermine la création fantasmagorique du moment utopique.

La pie enseigne qu'il ne peut y avoir de relation égalitaire durable entre un puissant et son sujet, entre le roi et son peuple. L'image d'une pie parlant avec l'aigle n'est qu'une fable, un oxymore dont La Fontaine nous invite à mesurer la leçon : toute communication, dans le déséquilibre des forces, est impossible, elle est utopique, rejetée dans l'aire du fantasme, dans le « coin détourné » et vite abandonné d'une fable, objet d'une jouissance trop éphémère.

## 2. LE DUO DÉVOYÉ : L'ASSUJETTISSEMENT ET LE PARASITAGE.

Rares sont les situations où vivre à deux dans les *Fables* donne la clé d'une entente heureuse : ce chiffre témoigne plus souvent d'un antagonisme que d'une complicité. Les deux amis de la fable qui porte leur nom ne doivent-ils pas être admirés comme un couple sans pareil : leur vie où « l'un ne possédait rien qui n'appartînt à l'autre » est d'une *philia* généreuse et honnête. Mais ne relève-t-elle pas d'un exotisme lointain, est-elle autre chose que la projection d'un songe mélancolique ?

Deux vrais amis vivaient au Monomotapa.

L'amitié retrouvée des deux pigeons<sup>13</sup> (la fable voisine avec *Les Deux Amis* pour peindre un diptyque du cœur), celle inattendue du lion et du rat<sup>14</sup>, la charité de la colombe envers la fourmi<sup>15</sup>, l'union salvatrice des forces complémentaires contre l'homme<sup>16</sup> ne tirent-elles pas leur prix de leur rareté ? Combien d'échecs de la sociabilité à opposer à ces émouvantes réussites ! Celui, par exemple, de cet amateur des jardins qui a voulu rompre la solitude de sa retraite au prétexte que « les jardins parlent

<sup>10</sup> . Sur la promenade du roi, pratique politique que la mythologie royale a constituée en *topos*, il faut lire les pages d'Y.-M. Bercé, *Le Roi caché. Sauveurs et imposteurs. Mythes populaires dans l'Europe moderne*, Paris, Fayard, 1990, pp. 270-281. Voir aussi Amelot de La Houssaie (la promenade secrète de Germanicus), *La Morale de Tacite. De la flatterie* (1680 ?), Paris, Veuve E. Martin- J. Boudot, 1686, pp. 15 -17.

<sup>11</sup> II8, *L'Aigle et l'Escarbot*.

<sup>12</sup> XIII11, *L'Aigle et la Pie*, v. 6

<sup>13</sup> VIII11, *Les Deux Amis* et IX2, *Les Deux Pigeons*.

<sup>14</sup> II11, *Le Lion et le Rat*.

<sup>15</sup> II12, *La Colombe et la Fourmi*. Belle image que ces deux dernières fables en miroir, comme réfléchissant au carré leur chiffre commun.

<sup>16</sup> XII15, *Le corbeau, La gazelle, La Tortue, et le Rat*. Quand il prononce le mot d'amitié, La Fontaine doit dissocier le mot et la chose. Il trouve dans cet écart la forme double d'une mélancolie du langage et du monde : « Rien n'est plus commun que ce nom ; Rien n'est plus rare que la chose » (IV17, *Parole de Socrate*, v 13-14).

peu »<sup>17</sup>. La parole fait le don d'une présence inestimable. Seul un poète aurait pu vivre des mille mots silencieux trouvés dans l'inspiration d'un jardin. Mais quel est cet autre suffisamment généreux et sage, à la fois désintéressé et magnanime, pour concevoir le prix du dialogue, du don de soi dans la parole et dans l'écoute ? L'ours n'est pas celui-là : il a trop connu la solitude des montagnes. Dépourvu du discernement, de cette faculté

qui est au fondement même de l'amitié car elle offre aux amis la possibilité de diviser le monde, de le dédoubler pour mieux en appréhender la substance, l'ours « à demi léché » (v. 1) assassine son nouvel ami : crime qui nous apprend que la relation à deux n'est souvent qu'une relation duelle où l'on est irrésistiblement poussé à tuer l'autre comme son ennemi. Au moins l'ours et le jardinier ont-ils fait l'effort sincère de vivre ensemble, alors qu'ailleurs l'acceptation de l'autre est la condition d'une stratégie machiavélique d'exploitation.

Le singe et le chat (IX17) constituent une association de malfaiteurs : Bertrand et Raton, « nos deux maîtres fripons » font cause commune dans le mal en « commensaux d'un logis » qui « avaient un commun Maître » ; ils font honneur à la même table, en gloutons parasites, sans payer leur addition. La fable rythme leurs aventures en cadence binaire. « Bertrand avec Raton » (v. 1) : l'accent est mis sur le couple de noms propres à la césure, avec le rappel de la voyelle nasalisée et du [r] qui possède à l'entame de ce morceau (la fable) un aspect menaçant, le bruit d'un grignotage.

Inséparables dans le crime, Bertrand et Raton « n'y craignaient tous deux aucun » (v. 4). Les forces sont ajoutées : « l'un Singe », tout en finesse et agilité ; « l'autre Chat » une sinistre figure des *Fables*, expert en matoiserie (il bat le renard, son complice, en IX14<sup>18</sup>), sournois (mais l'est-il assez ?) et gourmand. Ses préférences vont au fromage. Mais n'est-ce pas faire œuvre salutaire en affamant « la gent trotte-menu » ? Bourreau des souris en pillant leur ressource vitale, le chat travaille par détour, il parasite d'autres parasites.

Bertrand et Raton ont établi un circuit parallèle d'approvisionnement, plus exactement, ils se sont branchés sur un premier circuit de consommation qui conduit au maître et ont greffé un second circuit qui le gâte<sup>19</sup>. Ils créent dans le système économique du logis des pertes qui font leurs profits.

Cependant, la fable ne décrit pas une parfaite égalité dans le crime. Elle suggère puis impose peu à peu l'idée d'un déséquilibre dans le circuit pirate : l'un des compères semble l'emporter sur l'autre. On ne s'étonnera pas qu'il s'agisse du singe. Souvenons-nous qu'il est le premier à entrer en scène, en tête du premier vers, et que doit le suivre, en sbire docile, son complice Raton. Ce nom même implique trop celui qui le porte dans l'animalité prosaïque alors que Bertrand arbore un prénom féodal et guerrier. Le gros des butins va au chef, le comparse, lui, à l'écart (de l'autre côté de la césure), se contente d'un plat unique :

Bertrand dérobait tout ; Raton de son côté

Était moins attentif aux souris qu'au fromage (v. 7-8).

Vient alors une envie de marrons au contact d'un foyer appétissant :

nos deux maîtres fripons

Regardaient rôtir des marrons (v. 9-10).

Mais Bertrand veut faire cavalier seul et installer une autre dérivation dans le système parasitaire. Par là même, il précipite le déséquilibre du duo tel qu'il apparaissait déjà dans la présentation des personnages : Bertrand emploie maintenant Raton à son service pour voler l'objet de leur convoitise commune. Il fait de son acolyte un instrument, sa machine, une machine à saisir<sup>20</sup>. La fable nous décrit l'origine du travail, l'origine de la machine : elle la saisit dans l'animalité ou plutôt dans la fiction de sa transition à l'humanité<sup>21</sup>.

Il existe, chez La Fontaine, une pensée de la machine liée à sa philosophie de l'animal. Refusant des cartésiens le concept de l'animal-machine, le fabuliste montre la capacité de l'animal à construire par lui-même. Aussi les deux rats doués d'une raison machiniste inventent-ils le diable ou le traîneau pour transporter leur œuf<sup>22</sup>, le renard fabrique-t-il une échelle ou un escabeau<sup>23</sup> sur le dos du bouc<sup>24</sup>.

<sup>17</sup> VIII10, *L'Ours et l'Amateur des jardins*, v. 19. La Fontaine a disposé cette fable en correspondance avec *Les Deux Amis* (VIII11) avec laquelle elle fait contrepoint.

<sup>18</sup> *Le Chat et le Renard*.

<sup>19</sup> Nous-même, nous parasiterons ici le travail de Michel Serres consacré à notre fable dans *Le Parasite*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1980 (chapitre « Repas de marrons », voir les pages 221-224).

<sup>20</sup> \*Marr -, caillou, telle est l'étymologie de marron. « La main à l'origine était une pince à tenir les cailloux, le triomphe de l'homme a été d'en faire la servante de plus en plus habile de ses pensées de fabricant » (A. Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, Tome 2 : *la mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, « Sciences d'aujourd'hui », 1965, p. 61).

<sup>21</sup> La Fontaine n'hésite-t-il pas à propos du chat entre « patte » (v. 19) et « doigts » (v. 21) ?

<sup>22</sup> IX, *Les Deux Rats, le Renard, et l'Œuf*.

<sup>23</sup> Relire « La Chèvre » de Fr. Ponge, dans *Pièces*, Paris, N.R.F.- Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1993. Un escabeau ou tout simplement, une « chèvre » (« Chèvre : est aussi une machine dont se servent les Architectes et les Charpentiers pour élever des pierres et des poutres », *Dictionnaire universel* de Furetière).

L'animal bricole. Dans *Le Singe et le Chat*, la patte du chat soucieux de ne pas se brûler se fait pincer. Elle prend l'objet puis le rapporte avec la précision méticuleuse d'un appareil technologique :

Raton avec sa patte,  
D'une manière délicate,  
Écarte un peu la cendre, et retire les doigts (v. 19-21).

Le temps de la machine, parce qu'elle a pour finalité la justesse, est un temps de la patience ; il est aussi le temps de la rupture car la machine ne connaît pas le mouvement souple du muscle. Le geste y est chorégraphiquement décomposé en trois vers avec un système de retardement prosodique et syntaxique qui en souligne le caractère fragmenté. Le mouvement est syncopé, le rythme immuable :

Puis les reporte à plusieurs fois (v. 22).

La machine contraint à une action manuelle purement sérielle dont l'énergie est brûlée en pure perte pour soi au contact des cendres. La fic-

tion animale est ici à double entrée : comme signe de la transition, par le travail (la praxis dirait Marx), de la nature à l'humanité, mais aussi, de façon symétrique, comme l'indice d'un retour à l'animalité dans le travail aliéné de l'économie capitaliste naissante.

L'asservissement de Raton par Bertrand dévoile la vérité du travail : faire d'autrui non une fin en soi mais un moyen. Raton transporte les marrons mais n'en consommera aucun. Il est la victime de la division du travail, travailleur devenu simple instrument au fur et à mesure même de sa production. Objet de son objet, par translation, esclave d'un maître, Raton est séparé de lui-même, ramené à son énergie, à sa simple agilité, à sa force corporelle. Il est comme l'ouvrier chez Marx, comme le prolétaire frustré des fruits de son travail :

Une servante vient : adieu mes gens. Raton  
N'était pas content, ce dit-on (v. 25-26).

Chaude alerte. Le chat, rejeté, repoussé en fin de vers, est dans la position inconfortable d'une victime à qui ne demeure qu'une rancœur inversement proportionnelle au plaisir de Bertrand.

À travers la relation parasitaire qui lie Raton à Bertrand, et grâce au miroir de la moralité, nous appréhendons très précisément la genèse du pouvoir :

Aussi ne le sont pas la plupart de ces Princes Qui, flattés d'un pareil emploi,  
Vont s'échauffer en des Provinces,  
Pour le profit de quelque Roi (v. 27-30).

La physiognomonie du pouvoir décèle le singe derrière le masque du Prince. Qu'est-ce que le pouvoir sinon le parasitage des autres forces ? Bertrand parasite Raton, le Roi parasite les Princes qui perdent leur force en province, se dépensent sans compter, pour son plaisir. Le Roi fait travailler ses sujets, il a des serviteurs<sup>25</sup>.

Un cadavre produit moins qu'un esclave. Or « l'homme est plein de besoins »<sup>26</sup>. Pourquoi tuer le bouc<sup>27</sup> quand il peut vous servir, en improvisant une échelle de cornes, à vous sauver la vie ? Pourquoi tuer le loup<sup>28</sup> quand, abusé par un mirage, il vous fait regagner la margelle du puits où vous étiez tombé ?

Il faut prendre exemple sur le roi épargnant le rat<sup>29</sup>. Le lion n'est d'habitude guère magnanime : il a une justice aussi expéditive qu'un coup de

griffe. Un rat sort de son refuge, le voilà nez à nez avec le roi, et puis rien : le roi est bon. Lui qui a le droit de vie et de mort sur ses sujets, il décide d'excuser le rat : c'est un étourdi.

Le lion revoit bientôt le rat : pris au piège, dans les griffes du filet, le roi a recours à son sujet. Les sujets sont faits pour cela : servir le roi. Ils le servent parce qu'ils lui sont éternellement reconnaissants de leur salut. Cette gratitude les fait entrer dans la sphère du pouvoir : être reconnaissant au roi, c'est lui être redevable de sa vie, c'est donc reconnaître son pouvoir en sachant qu'à tout moment il peut se déjuger et frapper. Le rat échappe au piège déposé par les pattes du lion à la sortie de son trou mais il est tombé dans l'aliénation de la servitude, façon parfois beaucoup plus rentable pour le prince de consommer son sujet. Le rat accourt pour sauver son roi : le roi rugit de désespoir et d'impuissance mais le rat comprend qu'il l'appelle. Il est bon sujet, c'est un bon rongeur, une excellente pince. Instrument du pouvoir, le rat est la preuve que quand le roi maîtrise sa pulsion et domestique sa force, il gagne le contrôle des servitudes :

---

<sup>24</sup> « Puis sur tes cornes m'élevant,

À l'aide de cette machine

De ce lieu-ci je sortirai » (III5, *Le Renard et le Bouc*, v. 13-15).

<sup>25</sup> J. Grimm ajouterait peut-être que la hiérarchie des emplois et des fonctions dans la monarchie absolue participe de la mise au pas de la noblesse féodale dont Raton pourrait ici être un des représentants codés (voir « Quel Louvre ! Un vrai charnier ! ». La représentation de la société de cour dans les *Fables* de La Fontaine », *Le Pouvoir des fables. Études lafontainiennes* Paris-Seattle-Tübingen, P.F.S.C.L., « Biblio 17 », 1994, p. 119).

<sup>26</sup> Pascal, *Pensées*, fr. 605, édition de L. Lafuma, Paris, Seuil, « Points », 1978, p. 269.

<sup>27</sup> III5, *Le Renard et le Bouc*.

<sup>28</sup> XI6, *Le Loup et le Renard*.

<sup>29</sup> II11, *Le Lion et le Rat*

Le producteur joue le contenu, le parasite joue la position. Celui qui joue la position battra toujours celui qui joue le contenu. (...) Celui qui joue la position joue les rapports entre sujets, il gagne donc la maîtrise des hommes. Et le maître des hommes est le maître des maîtres du monde<sup>30</sup>.

### 3 - LA PASSION DU POUVOIR : LES EXERCICES DE LA *LIBIDO DOMINANDI*.

Exiger de la force qu'elle ne se manifeste *pas* comme telle, qu'elle ne soit pas une volonté de terrasser et d'assujettir, une soif d'ennemis, de résistance et de triomphes, c'est tout aussi insensé que d'exiger de la faiblesse qu'elle manifeste de la force<sup>31</sup>.

Tel est l'évident besoin de la force : « terrasser », « assujettir », voir partout et toujours des proies. La pragmatique de la force est *libido dominandi*, « désir de domination universel et hors de son ordre »<sup>32</sup>.

Un jardinier vivait paisiblement. En rustre peut-être, mais si son jardin n'est planté que d'oseille et de laitues, il est lié à lui par un soin désintéressé, un souci d'amateur et aussi d'amoureux, le temps d'un bouquet à Margot<sup>33</sup>. Légèrement en retrait du monde, son jardin lui assure une autarcie paradisiaque. Mais voilà : le jardin n'est pas tout à fait clos ; un lièvre y a son entrée, modeste sans doute, mais qui perturbe la bonne croissance des salades et du serpolet. Le jardinier en appelle à son seigneur pour chasser le lièvre car lui-même, il n'en a pas le droit. Malheureux jardinier ! Le lièvre grignotait çà et là pour sa pitance ; le seigneur, lui, va émonder bien davantage, sous prétexte de récupérer, pour l'exterminer, son gibier.

Supplié avec trop d'insistance, le seigneur arrive en vrai parasite suivi de sa cohorte de parasites associés, « tous gens bien endentés » (v. 36). Une fois dans la place, le barbare met aussitôt en péril l'espace du coin de paradis. Contrairement au lièvre plus grignoteur que glouton, le seigneur s'approprie en fortes quantités les productions du jardinier. Il est chez lui en pays conquis : il n'est pas de lieu où le seigneur ne puisse faire valoir son droit de chasse à courre, et de cuissage. Rien ne doit résister : les jambons, la fille du demi-bourgeois ou son lièvre.

Annoncé par « les trompes et les cors » (v. 41), le pouvoir fait intrusion en parasite bruyant : il dérange et greffe dans le petit espace de campagne la turbulence de la vie de château. Chacun des gestes du seigneur est accompli dans l'urgence de la voracité. Finalement, le jardin est violé : ouvertes à tout vent, emportées par le pillage, les cultures sont saccagées. Espace trop exigü, inadapté aux « jeux de Prince » (v. 53), le beau jardin fuit par la

trouée, horrible et large plaie  
Que l'on fit à la pauvre haie  
Par ordre du Seigneur [...] (v. 49-51).

Le seigneur, avide, élague et son entrée va entraîner l'échappée de toute la production jardinière. Double entrée et sortie : le lièvre saute par la trouée du seigneur et ironiquement l'évite. Le chasseur ne remplit pas le service demandé : le lièvre court toujours. À la différence du jardinier, le seigneur ne produit rien : le pouvoir est corrupteur, il chasse, s'occupe à détourner nourritures et femmes, et à bafouer le droit de propriété. Le jardin est tour à tour table, lit, et enfin, mais cela résume tout, terrain de chasse.

Leçon : ne demandez jamais à plus fort que vous d'intervenir dans vos affaires privées. La logique du pouvoir est de toujours s'accroître, sans rien laisser, et par pillage s'il le faut, forme violente du parasitage, précipitée et résolument mortifère. À trop se plaindre — universel défaut ! — on risque de tout perdre. Le jardinier a eu tort : il était en paix. Il a voulu s'ouvrir à l'espace seigneurial et se lamenter ; il a couru le risque que le pouvoir piétine ses plates-bandes et les transforme, par assimilation, en terrain de jeu et de plaisir<sup>34</sup>. La nature, défaite dans cette guerre, y perd son cycle de fertilité : le seigneur, sorte d'Attila, pratique dans un champ de serpolet une politique de terre brûlée pour débusquer sa proie. Fléau

de Dieu, il est la contre-image du roi thaumaturge capable, sur le modèle christique, d'accomplir des guérisons miraculeuses<sup>35</sup>.

Leçon greffée : un jardin sans lièvre est-il encore un jardin ? Ne faut-il pas parfois accepter une légère déperdition et une petite nuisance, quelque discret parasite, pour vivre en paix ? Une paix qui serait obtenue par un partage généreux des biens produits, par un ordre des circulations qui puisse tolérer un parasite, un lièvre, en l'intégrant dans le corps du jardin. En l'absence de partage naissent le pouvoir et son éternelle cupidité ; l'espace individuel ou communautaire se gangrène. À sa manière, le jardinier est seigneur. Ce maniaque de l'ordre n'est pas tout à fait un épicurien occupé seulement à

<sup>30</sup> M. Serres, *Le Parasite*, op. cit., pp. 54-55.

<sup>31</sup> Nietzsche, *La Généalogie de la morale*, première dissertation, Paris, N.R.F.-Gallimard, « Idées », s.d., p. 57.

<sup>32</sup> Pascal, *Pensées*, fr. 58, éd. cit., p. 50.

<sup>33</sup> IV4, *Le Jardinier et son Seigneur*.

<sup>34</sup> « Les hommes s'occupent à suivre une balle et un lièvre : c'est le plaisir même des rois » (Pascal, *Pensées*, fr. 39, éd. cit., p. 42).

<sup>35</sup> Exemple opposé au récit du Jardinier et son Seigneur, ce passage de Saint-Simon : « Mon père m'a conté que ce Prince [Louis XIII] étant au vol, cette chasse s'arrêta assez longtemps dans un champ où le blé commençait à pousser, qui fut si maltraité du piétinement des chevaux, qu'il lui ordonna de payer le propriétaire sur le pied d'une année commune de récolte. Mon père le fit, et, curieux après de savoir ce que serait devenue cette production, il apprit qu'elle avait été comme dans les meilleures années » (Saint-Simon, *Parallèle des trois premiers Rois Bourbons*, dans *Écrits inédits de Saint-Simon*, publiés par P. Faugère, Paris, Hachette, 8 volumes, 1880-1893, Tome I, p. 73, d'après Y. Coirault, « Le Parallèle des trois premiers rois Bourbons ou le Prince selon Saint-Simon », dans *L'Image du souverain dans les Lettres Françaises des Guerres de religion à la révocation de l'Édit de Nantes*, Paris, Klincksieck, « Actes et Colloques », 1985, p. 65).



faire des bouquets<sup>36</sup>. Comme la fourmi, dont il est le proche parent, il considère qu'un parasite — si petit soit-il — met tout le système de production en danger.

Le pouvoir n'est pas un état. C'est un discours de l'être qui ne supporte rien d'hétérogène à soi : le pouvoir a la folie de l'absorption narcissique. La grenouille, envahie par une *pleonexia* intarissable, croit qu'elle peut à elle seule être l'accomplissement de son désir<sup>37</sup>. Elle n'a pas assez de force mais l'enflure de la pécore, pour ridicule qu'elle soit, projette la finalité maniaque du désir : avaler le monde, s'en emplir pour qu'il soit en soi et soi.

Elle qui n'était pas grosse en tout comme un œuf, Envieuse s'étend, et s'enfle, et se travaille (v. 3-4).

Les hyperbates ou la polysyndète, les reprises de la voyelle nasalisée [â] et la diérèse d'« envieuse » miment l'effort extraordinaire d'extension solitaire d'un animal que la nature a destiné, une bonne fois pour toutes, à ne pas dépasser la taille d'un œuf.

La figuration de la scène burlesque passe ainsi par une mise en autonomie du style, qui, lui aussi, « se travaille ». La *copia* burlesque dépense, dans les limites étroites du vers, une écriture qui s'engendre sans signifier davantage, toute en redondance. Le désamorçage par emballement verbal opère contre la bêtise d'une bête grisée d'elle-même.

La bêtise n'est certes pas le pouvoir, elle en est le bouffon, la folie burlesque. Mais elle met en verve. L'écrivain d'abord qui, avec une véritable voracité, œuvre à sa propre forme par une emphase parodique ; les personnages aussi dont les paroles reproduites amplifient la tragi-comédie de la sottise. Ainsi la grenouille ne cesse d'accompagner ses efforts du désir de parler ; elle interroge sa commère dont elle fait le témoin et le critère de sa réussite :

« Regardez bien, ma soeur ;  
Est-ce assez ? dites-moi ; n'y suis-je point encore ?  
– Nenni - M'y voici donc ? - Point du tout - M'y voilà ?  
– Vous n'en approchez point [...] » (v. 6-9).

La grenouille, peu avare de son souffle, fière puis un rien plus inquiète, consulte sa « sœur » (une autre grenouille, le bœuf en personne ?). L'autre, placide, rumine la même réponse et l'assiste en spectateur rabat-joie. Peu à peu, la péronnelle s'essouffle : l'air ne sort plus, le verbe se fait rare alors qu'il aurait fallu redoubler la réalisation de l'énorme désir par sa profération satisfaite. Car, pour être bœuf de fable, il faut être de taille et bien entendu pouvoir parler, et même avec encore assez de souffle pour s'en vanter.

Le comble de l'excès vaniteux voudrait que le corps digère à l'infini son désir et le reprenne dans le corps extensible de la parole. La puissance n'a qu'une envie : jouir de tout ce qu'elle a en dominant tout ce qu'elle désire. Voilà pourquoi elle est expansive : pour mieux se ramasser sur une satisfaction infiniment polymorphe.

Les *Fables* établissent ainsi une parenté naturelle entre avoir le pouvoir, gagner de l'argent et faire la guerre, entre « la puissance, la grandeur et l'abondance de l'Etat »<sup>38</sup>. Augmenter son capital d'or, de proies ou de terres, c'est agrandir son royaume. Au combat, dans les échanges économiques, partout le gain doit être maximal.

Le scénario politico-économique de la puissance idéale dans les *Fables* renvoie en partie au dispositif du mercantilisme. Il faut, estime Colbert, amener le maximum d'or à Versailles. Pour y parvenir, qu'on commerce et qu'on guerroye afin que l'or d'Europe puisse être ramené au royaume ou que le royaume enveloppe les terres d'Europe. Le fantasme de « l'économie libidinale »<sup>39</sup> de Colbert est une énergie funèbre : elle tend à la saturation de la puissance et croit à l'imaginaire d'un corps fini (l'Europe et sa quantité d'or avalé). C'est la logique de la grenouille.

Pourtant, nul ne peut jamais tout avoir et l'absolu n'est qu'un désir. Le thésauriseur qui passe ses nuits et ses jours « à compter, calculer, supputer sans relâche »<sup>40</sup> croit avoir mis la main sur tout l'or du monde. Sa

comptabilité permanente et cyclique confirme que le métallisme jouit de la stagnation de son dispositif et de la non-utilité économique de sa fortune. Le singe, lui, liquéfie le morceau d'or et le rend au compte-gouttes : il redonne du jeu en contrebalançant l'avarice et il rétablit symboliquement le négoce. À moins qu'à prendre au pied de la lettre son action, il ne faille conclure à l'inversion du fantasme du thésauriseur : ne rien garder, tout dépenser, ce qui est l'autre versant du système mercantiliste.

<sup>36</sup> Le jardinier ruine son utopie en voulant imposer une totale maîtrise du jardin, en voulant introduire dans un lieu à part la règle de la cosmologie scientifique du XVII<sup>e</sup> siècle qui procède triomphalement à l'assujettissement de la nature.

<sup>37</sup> 13, *La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le Bœuf*.

<sup>38</sup> P. Clément, *Lettres, instructions et mémoires de Colbert*, Paris, 1873, Tome II, cité par P. Deyon, *Le Mercantilisme*, Paris, Flammarion, « Questions d'histoire », 1969, p. 100.

<sup>39</sup> Voir J.-Fr. Lyotard, *Économie libidinale*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1974, pp. 225-240.

<sup>40</sup> XII13, *Du Thésauriseur et du Singe*, v. 11.

[...] on se demande à quoi sert cet or. Il ne sert à rien, il n'est pas principalement réinvesti, mais consommé en fêtes, représentations et dépenses de prestige. De cet or est fait Versailles, c'est-à-dire la scène ou l'autel du royaume, où la richesse est dissipée, détruite, le trésor dilapidé en jouissance<sup>41</sup>.

Raillant la grenouille et s'inquiétant du lion (V19,VII1...), La Fontaine caractérise en réalité deux types d'amour-propre en fonction de la nature des corps et de leurs forces. Que l'on ait la faiblesse de la grenouille, et l'amour-propre correspond à la croyance aveugle que le moi peut dépasser l'ordre de sa réalité brute par l'émulation excessive de son prétendu mérite. Cette *philautie* nourrie d'égoïsme et d'orgueil est centripète et limitée à une *hybris* personnelle sans grand danger pour l'entourage des autres moi. La grenouille n'est que le tyran d'elle-même et La Fontaine souligne en elle son caprice burlesque. L'amour-propre du lion se souvient de l'orgueil héroïque mais, sans la sublimation de la générosité, il est réduit à sa nature brutale, animale. Si l'amour-propre du puissant possède en partage avec celui des faibles la prodigalité du désir, il a cette particularité dangereuse de disposer des moyens de sa gloire, puisqu'il a la force. Bien sûr son désir ne recèle aucune noblesse, il est « injuste »<sup>42</sup> mais il est puissant, et il est souvent clairvoyant et cynique sur sa démarche et ses stratégies.

Il y a dans cette exploitation de la force plus de maîtrise que d'inconscience, moins d'illusion que de certitude confiante dans ses calculs. Dans sa définition de l'amour-propre, La Fontaine scinde ce que La Rochefoucauld ressent comme un mouvement homogène. Tantôt l'amour-propre est « l'amour de soi-même »<sup>43</sup>, un écart entre la nature du moi et son désir. Cette passion leurre et avec d'autant plus de force qu'elle est inconnaissable<sup>44</sup>, uniquement vouée à embuer la conscience et à rendre, par exemple, l'âne idolâtre de lui-même<sup>45</sup>. Tantôt l'amour-propre est l'aumône « de toutes choses pour soi » qui « rendrait [les hommes] tyrans des autres si la fortune leur en donnait les moyens »<sup>46</sup>. Mais, constate La Fon-

taine, la fortune est prodigue parfois ; les moyens ne manquent pas toujours car ils ne dépendent que de la force. Alors l'amour-propre est très reconnaissable, la fable animale l'appelle la faim.

#### 4. L'ANIMAL POLITIQUE DANS SA FABLE, ESSAI DE PHYSIOGNOMONIE.

Les *Fables* de La Fontaine alimentent une fiction anthropologique, la représentation d'un état de nature. Mais s'il est de convention, comme c'est le cas chez Rousseau, l'état de nature lafontainien n'a pas le statut d'une conjecture<sup>47</sup>. Le bestiaire des fables établit que, pris dans la dynamique du pouvoir, l'homme est un animal, puisqu'il est une créature en perpétuel état de guerre.

L'histoire naturelle de l'homme dans l'état de nature inclut aussi chez Rousseau son passage par l'animalité. Mais pour lui cette inévitable origine animale n'a rien d'une dégradation bestiale car l'homme est « à tout prendre organisé le plus avantageusement de tous »<sup>48</sup>. Par ce supplément d'organisation, la nature humaine prépare sa sortie de l'histoire naturelle, en déterminant, paradoxalement, en l'animalité de l'homme le début de son humanité. L'histoire conjecturale, régulatrice et normative, de l'état de nature rousseauiste mesure l'écart de l'animalité de l'homme et de l'animalité de l'animal pour mieux précipiter le dénouement du « roman naturaliste ».

Tout autre est la fiction de l'animal dans les *Fables* de La Fontaine. De la confusion provoquée par l'incapacité de l'homme à se contenter du produit de ses conquêtes, émergent rivalité et haine, principes à la fois stables et chaotiques de la *civitas terrena*, péchés originels condensés dans l'intempérance de l'amour-propre. Ce panorama du désordre social n'est pas une hypothèse ignorante des faits mais bien une expérience conforme à la réalité, fondée sur la vérification quotidienne des exactions de l'amour-propre, du *figmentum malum*, c'est-à-dire des fictions avérées du mal animal ; et la fable note, au gré des « choses de la vie »<sup>49</sup> une « expérience fictive » selon le modèle pascalien<sup>50</sup> qui figure<sup>51</sup> la nature d'après le spectacle évident qu'elle nous propose tous les jours, d'après ses *exempla*, la

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 231. Les allusions à Colbert dans les *Fables*, sous forme de discrètes « colbertades », ont été scrupuleusement examinées par R. Jasinski dans *La Fontaine et le premier recueil des « Fables »*, Paris, Nizet, 1965 et 1966, deux volumes.

<sup>42</sup> Pascal, *Pensées*, fr. 597, éd. cit., p. 267.

<sup>43</sup> La Rochefoucauld, *Maximes supprimées*, 1, éd. établie par J. Truchet, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 1967, p. 133.

<sup>44</sup> On ne peut sonder la profondeur, ni percer le mystère de ses abîmes » (*Ibid.*, p. 134).

<sup>45</sup> V14, *L'Âne portant des reliques*.

<sup>46</sup> La Rochefoucauld, *Maximes supprimées*, 1, éd. cit., p. 133.

<sup>47</sup> Que mes Lecteurs ne s'imaginent donc pas que j'ose me flatter d'avoir vu ce qui me paraît si difficile à voir. J'ai commencé quelques raisonnements ; j'ai hasardé quelques conjectures, moins dans l'espoir de résoudre la question que dans l'intention de l'éclaircir et de la réduire à son véritable état (J.-J. Rousseau, préface au *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, édition établie par Starobinski, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1985, p. 53).

<sup>48</sup> J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, éd. cit., p. 65.

<sup>49</sup> III1, *Le Meunier, son Fils et l'Âne*, v. 14.

<sup>50</sup> G. Ferreyrolles, *Pascal et la raison du politique*, Paris, P.U.F., « Épipiméthée », 1984, pp. 95-96.

<sup>51</sup> Figurons-nous donc que nous les [les hommes] voyons commencer à se former. Il est sans doute qu'ils se battront jusqu'à ce que la plus forte partie opprime la plus faible, et qu'enfin il y ait un parti dominant » (Pascal, *Pensées*, fr. 828, éd. cit., p. 325).

matière littérale des fables<sup>52</sup>.

On peut essayer de penser les rapports entre l'homme et l'animal, comme l'a fait P. Dandrey, à partir du ou des modèles de la physiognomonie comparée, constituée depuis le pseudo-Aristote et repris, modulés jusqu'aux conférences de Charles Le Brun en 1671 et en 1678<sup>53</sup>. Au cœur de cet héritage, la fable hésiterait entre deux démarches inhérentes à la nature du projet physiognomonique : « l'assimilation par essence »<sup>54</sup> qui, décelant une nature commune entre hommes et bêtes, favorise croisements et englobements (elle conduit à une rhétorique de la syllepse qui nourrit le pittoresque animalier des *Fables*) ; et le « parallélisme comparatif »<sup>55</sup> qui, reconnaissant la différence des deux espèces et jugeant de l'homme par analogie avec l'animal, adopte une orientation plus éthique en correspondance avec la construction par comparaison de l'apologue.

En deçà de ces divergences et de ces apports parfois complémentaires, demeure l'intuition de la physiognomonie comparée : un animal, dont on a pu répertorier le trait dominant *ne varietur*<sup>56</sup>, se cache derrière chacun des caractères humains, eux-mêmes étroitement cernés et lexicalisés. Dans la taxinomie physiognomonique, les caractères humains composent des hiéroglyphes à décrypter.

La gamme des expressions caractéristiques de l'homme trouve dans l'espèce animale ses marques, pour autant toutefois que le caractère fasse saillie et se peigne avec suffisamment de netteté :

Nous lisons que plusieurs personnages, que leur sagesse pourrait même rendre recommandables, s'étant laissés gagner à un excès de tristesse, sont devenus semblables à quelques animaux<sup>57</sup>.

Afin que l'animal puisse poindre dans les traits du visage et du caractère, il faut que l'expression donne un signe intelligible et identifiable. Or

pour que le caractère gagne avec assez de force un pouvoir expressif, il doit être l'aboutissement d'une pléthore passionnelle rendue évidente par ses indices outrés. Aussi la silhouette obéit-elle aux contraintes des humeurs et La Fontaine peut-il animer les déformations morales de nos corps : l'arrogant, desséché par l'estime de soi, n'est plus que la ligne droite quoique nonchalamment ou méticuleusement balancée du héron<sup>58</sup> ; la cruauté projette le museau velu du loup tandis que la large face du lion, élargie encore par son rugissement « noble », fait rayonner, sur son fond de noirceur, la crinière étoilée du violent soleil monarchique ; le flatteur est un caméléon aux couleurs des modes<sup>59</sup>, le Grand un léopard, quand, cousin du lion, il veut imposer son pouvoir par les bigarrures éblouissantes, mais sans esprit, de son luxe<sup>60</sup>... Le bestiaire des fables ne néglige ni les lignes des corps, ni les pelages et les plumages, ni les gueules et les mufles, ni les allures et les modes de vie pour recomposer l'histoire naturelle de nos passions, une vaste zoologie éthique.

Dans les *Fables*, la physiognomonie comparée possède un œil de moraliste puisqu'elle examine une peinture morale, la peinture des vices venus se trahir en traits signifiants dans le caractère, et parfois même l'envahir et le marquer définitivement. À cause de sa nature passionnelle, le vice ne peut simplement effleurer, le temps d'un relâchement de la conscience morale, le noyau inébranlable de la personnalité. L'instinct mauvais possède par lui-même une capacité à se répandre, une fureur qui s'exacerbe et une inéluctable gravité qui finit irrémédiablement par emporter l'être et ce qui l'environne. La soif de dominer, d'enlever la maîtrise dans toute la plénitude du désir sert dans les *Fables* à rendre compte de la nature peccamineuse de l'homme. Mais on voit bien qu'elle est aussi ce qui structure la lisibilité des signes physiognomoniques puisque l'instinct du pouvoir conditionne leurs apparitions.

Voilà encore pourquoi la physiognomonie est d'abord, avant la possibilité qu'elle offre de

---

<sup>52</sup> Nous ne trouvons que trop de mangeurs ici-bas :

Ceux-ci sont Courtisans, ceux-là sont Magistrats.

Aristote appliquait cet Apologue aux Hommes

Les exemples en sont communs.

Surtout au pays où nous sommes.

Plus telles gens sont pleins, moins ils sont importuns » (XII13, *Le Renard, les Mouches, et le Hérisson*, v. 25-30).

<sup>53</sup> P. Dandrey, *La Fabrique des Fables. Essai sur la poétique de La Fontaine*, Paris, Klincksieck, « Théorie et critique à l'âge classique », 1991, pp. 197-213.

On peut aussi consulter la mise au point de L. Van Delft,

Physiognomonie et peinture du caractère : Giovanni Della Porta, Le Brun et La Rochefoucauld », *L'Esprit Créateur*, printemps 1985, pp. 43-52.

<sup>54</sup> P. Dandrey, *La Fabrique des Fables, op. cit.*, p. 196.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> « Considérant la nature des animaux, on n'en a jamais vu aucun qui dans le corps d'une espèce eut l'Âme d'une autre espèce ; l'on n'a jamais vu loup ou brebis, qui eut l'Âme du chien ou du loup ; mais toujours le loup et la brebis suivant leur Nature auront en leur corps l'Âme qui leur est propre : de sorte que le corps d'un animal tel qu'il soit doit avoir nécessairement l'Âme convenable à son espèce (G. Della Porta, *La Physionomie humaine...*, trad. fr. Rault, seconde édition, Rouen, J. et D. Berthelin, 1660 (1655), p. 4).

<sup>57</sup> G. Della Porta, *La Physionomie humaine*, éd. cit., p. 3

<sup>58</sup> VII4, *Le Héron*.

<sup>59</sup> VIII14, *Les Obsèques de la Lionne*.

<sup>60</sup> IX3, *Le Singe et le Léopard*.

variations poétiques, l'application d'une idée de l'homme. Avant de proposer un répertoire de combinaisons en syllepses à partir duquel la fable trouve son charme, fait d'échappements, de croisements et de confusions, la physiognomonie des *Fables* décrit un état de l'homme qui est une essence, et cette essence, il faut la lire dans l'animal : « *homo homini lupus* ».

La « physiognomonie augustinienne » des *Fables* ne dépend donc pas d'abord d'une typologie ou d'une caractérologie. C'est moins, en effet, par les traits de caractère que l'homme est à l'origine un animal, « semé corps animal »<sup>61</sup>, que par le type de relations qu'il entretient avec ses

semblables. Chez La Fontaine, la passion est une certaine façon d'être au monde, et non l'attribution innée d'une nature. Le rapport de pouvoir infléchit la physiognomonie vers une pragmatique — une anthropozoologie du comportement — dont elle rend compte et qu'elle traite dans la diversité de ses cas particuliers.

Nul doute alors que, quand La Fontaine rend hommage à La Rochefoucauld<sup>62</sup>, il ne trouve dans la onzième des *Réflexions diverses* sinon un modèle, du moins un proche écho :

Il y a autant de diverses espèces d'hommes qu'il y a de diverses espèces d'animaux, et les hommes sont, à l'égard des autres hommes, ce que les différentes espèces d'animaux sont entre elles et à l'égard les unes des autres. Combien y a-t-il d'hommes qui vivent du sang et de la vie des innocents, les uns comme des tigres, toujours farouches et toujours cruels, d'autres comme des lions, en gardant quelque apparence de générosité, d'autres comme des ours, grossiers et avides, d'autres comme des loups, ravissants et impitoyables, d'autres comme des renards, qui vivent d'industrie, et dont le métier est de tromper ! (...). Toutes ces qualités se trouvent dans l'homme, et il exerce, à l'égard des autres hommes, tout ce que les animaux dont on vient de parler exercent entre eux<sup>63</sup>.

La série des comparaisons établit la filiation de l'homme et de l'animal et justifie la possibilité d'un décryptage. Le texte reprend en conclusion la vulgate physiognomonique : l'homme est un microcosme, constitué d'un ensemble de traits identifiés et fixés chez tel ou tel animal. La Fontaine dit bien aussi, en recourant au mythe, que pour fabriquer l'homme, Prométhée « prit la qualité dominante de chaque bête »<sup>64</sup>.

Pendant si l'homme est un microcosme, un condensé des aspects dominants, des signatures, de chaque bête, voilà qui risque bien, à terme, de saper l'édifice physiognomonique et de nuire gravement à la vérité morale des *Fables*. Car, nous l'avons compris avec Rousseau, tant que l'homme possède en lui, pour peu que cette tendance s'accroisse, des traits animaux, il reste toujours au-delà de l'animalité, ayant tout ce que chaque animal possède séparément et n'étant jamais tout à fait identique à une bête<sup>65</sup>. L'excédent toujours, l'homme n'est donc jamais à la mesure de l'animal et l'animalité marque une telle différence en l'homme qu'elle est une anomalie.

Il manque à Descartes, selon La Fontaine, une philosophie de l'humilité et de la médiocrité. Le cartésianisme grandit trop l'homme et encourage, par ses hyperboles, l'orgueil d'une espèce usurpant le trône de la nature. Mais symétriquement, l'humiliation de l'homme, « le plus sot animal »<sup>66</sup>, « la plus calamiteuse et fraile, de toutes les créatures », topos de la philosophie médiévale, relayée par Montaigne<sup>67</sup> et jusqu'à Pascal, par un excès rendu parfois nécessaire par la perspective surplombante de Dieu, n'est pas non plus une échelle acceptable : sa disproportion empêche l'image animale d'accéder à sa grandeur nature.

C'est encore en arguant de la supériorité de la raison humaine que Furetière, dans la préface de 1671 à ses *Fables morales et nouvelles*, justifie le recours à la fable animale pour dessiller l'humanité. L'homme est ainsi fait que le prédicateur ou le censeur ont bien du mal à faire entendre leurs voix. Leur ton un peu trop rude passe pour de l'orgueil, de la haine ou de l'envie :

Au lieu que, quand les animaux font ce personnage, nous y trouvons une correction exempte de passion et d'intérêt, sachant bien qu'ils ne peuvent prendre avantage sur nous, tant la raison nous en donne sur eux. Nous sommes plus fortement touchés de la honte qu'il y a à commettre les mêmes fautes qu'eux. Nous sommes confus de voir qu'ils se conduisent mieux par leur instinct naturel que nous avec tout notre raisonnement. Et leur exemple est bien plus prompt à nous redresser que la raillerie de nos semblables<sup>68</sup>.

Ménagé — parce que l'homme méprise la bête — et attaqué — parce que l'homme ne veut pas

<sup>61</sup> 1<sup>ère</sup> Épître aux Corinthiens, 15, 44, *Nouveau Testament, T.O.L.*, Les Éditions du Cerf- Les Bergers et les Mages, rééd. 1985-1986, p. 523

<sup>62</sup> II 1, *L'Homme et son image* : X14, *Discours à Monsieur le Duc de La Rochefoucauld* :

« Je me suis souvent dit, voyant de quelle sorte

L'homme agit et qu'il se comporte

En mille occasions comme les animaux » (v. 1-3).

<sup>63</sup> La Rochefoucauld, *Réflexions diverses*, XI, «Du rapport des hommes avec les animaux », éd. cit., pp. 203-206.

<sup>64</sup> La Fontaine, *Préface au Premier Recueil* (1668) p. 8, dans l'édition des *Fables* établie par J.P. Collinet.

<sup>65</sup> « *Nullus Utiqve videbit hominem ita similem bestiae, sed assimilantem in aliquo* (« En tout cas, on ne considérera pas que l'homme est semblable à l'animal, mais comparable à lui », Pseudo-Aristote, *Physiognomonica*, traité repris dans *Scriptores physiognomonici graeci et Infini*, trad. R. Foerster, Lipsiae, G.B. Teubner, 1893, Tome I, 4, p. 11). Cet extrait est cité d'après P. Dandrey, *La Fabrique des Fables, op. cit.*, p. 193.

<sup>66</sup> Boileau, *Satires*, Satire VIII, v. 4, dans *Œuvres*, édition de G. Mongrédien, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 1961, p. 49.

<sup>67</sup> Montaigne, *Les Essais*, Livre II, chapitre XII, éd. de P. Villey, Paris, P.U.F., nouvelle édition, « Quadrige », 1993, p. 452. Il est vrai que, chez Montaigne, l'argument est une arme sceptique contre la présomption humaine.

<sup>68</sup> Furetière, *Fables morales et nouvelles*, Préface, Paris, Cl. Barbin, 1671.

ressembler à la bête ni lui être inférieur —, l'amour-propre humain se cabre et résiste à la déshumanisation. En dépit de la solution de Furetière qui utilise, comme dans les *Fables*, le personnage de l'animal, l'homme se réfugie derrière l'orgueil de son espèce pour rejeter l'animal parce qu'il se sait d'avance différent. Cette position toujours en hauteur est, pour La Fontaine, le trône d'une royauté imméritée tant que la raison humaine suit en société l'ordre de la force. Le regard plongeant et dominateur que l'on porte vers l'animal s'échappe trop à l'horizon, comme si la représentation était absorbée par un point de fuite. Le tableau de l'homme dans l'animal ou de l'animal dans l'homme subit, en quelque sorte, les contraintes et les déformations d'une perspective centrale qui, à force de recul, scelle à jamais la distance de l'homme dans une analogie ou une ressemblance disproportionnée.

En réalité, les traits qui identifient conjointement l'homme et l'animal ne sont que secondaires, des adjectifs de l'être, et ils sont subsumés par une définition plus synthétique attribuant à l'homme avant tout un comportement : la volonté de puissance. L'homme est rappelé à l'ordre de l'animal : l'anthropocentrisme qui assoit la vanité humaine est décentrée ; l'homme se révèle à partir de l'animal, par le zoocentrisme de la fable. L'homme et l'animal s'équilibrent dans leur désordre commun.

La Rochefoucauld, lui au moins, et c'est pour La Fontaine un point essentiel, associe dans une même vision la nature et la société. Il rend d'abord à la vie son mouvement. Sans en émettre les circonstances et en dépassant la caractérologie nécessairement schématique de la physiognomonie comparée, il résume l'élan vital à son essence, à sa loi : l'agression. Et retrouvant, avant toute entreprise de classification naturaliste, le processus de la vie, il décrit aussi l'agitation sociale, le branle toujours recommencé et toujours identique de la « Comédie à cent Actes divers »<sup>69</sup>.

[...] l'animal est saisi non point dans ses formes mais dans ses fonctions les plus directes, précisément dans ses fonctions d'agression C.). Le vouloir-vivre est ici un vouloir-attaquer<sup>70</sup>.

Le déterminisme des passions dirigé selon l'axe du pouvoir, de l'application de la force propre au comportement animal, permet la substitution de l'homme par l'animal<sup>71</sup> et la lecture au miroir des fables :

Quand Prométhée voulut former l'homme, il prit la qualité dominante de chaque Bête. De ces pièces si différentes il composa notre espèce, il fit cet ouvrage qu'on appelle le petit Monde. Ainsi ces fables sont un tableau où chacun de nous se trouve dépeint<sup>72</sup>.

Face à face avec son image mise à nu et rendue à la physiognomie de l'animal, l'homme est saisi dans un portrait en mouvement, en histoires, à travers les récits fragmentés des fables. Il contemple sa vanité sans point de fuite et sans le sentiment orgueilleux de dominer un espace figuratif, forme symbolique de sa maîtrise de l'univers. Sa lecture redouble le remplacement des figures animales et humaines à l'intérieur de la fable et lui sert de modèle et de principe, puisque la substitution homme-animal est autant un résultat qu'un processus ; puisqu'elle donne, par le connecteur physiognomonique, la nouvelle image et la façon qu'elle a de se former.

Enfin semblables, les hommes et les animaux se parlent quelquefois, comme pour s'échanger leur similitude dans des dialogues qui s'apparentent à des monologues intérieurs. *Les Compagnons d'Ulysse* (XIII) dépose en abyme une leçon qui, défroissant le pliage de l'homme et de

l'animal, nous invite, dans un décor de tribunal, à lire le diptyque d'une image en fait unique mais construite en chiasme.

Le philtre de Circé, sorcière et un peu fabuliste, métamorphose tout un groupe de marins, venus l'accoster, en animaux. Tous ? Pas exactement. Car Ulysse, subtil renard, connaît les mauvais tours hallucinogènes de la (liqueur) traîtresse. Il reste sobre et chaste. Il concocte pour la magicienne un autre poison tout aussi dangereux — mais peut-être est-ce le même car sur cette fable plane l'ombre d'une métaphore érotique —, un élixir qui envoûte de désir. Les uns et les autres retournent à la sauvagerie : pendant que Circé, prise au piège de l'amour, s'enflamme, les compagnons d'Ulysse régressent à l'animalité. Les animaux « imprudents et peu circonspects » (v. 24), naguère navigateurs raisonnables, ont perdu la raison. Mais ils conservent la parole et une parole bien raisonneuse, et,

<sup>69</sup> V1, *Le Bûcheron et Mercure*, v. 27.

<sup>70</sup> Ces lignes sont extraites du *Lautréamont* de G. Bachelard (Paris, J. Corti, rééd., 1983, p. 10). Sur la signification et le comportement de l'animal dans les *Fables*, Bachelard a été un étonnant lecteur de La Fontaine : « Dans les fables (...) pas un seul trait de physiognomie animale n'est correct (...) aucun sens de l'animalisation ; rien qu'une pauvre mascarade [...] » (*Ibid.*). En réalité, le discours de Bachelard sur Lautréamont est, pour nous, celui qu'il aurait pu et peut-être dû tenir sur La Fontaine.

<sup>71</sup> Équivalence indiquée notamment par l'alternance des fables animales et humaines jusqu'à leur présence commune dans telle ou telle histoire : Quant à moi, lorsque je compare Les plaisirs de ce Singe à ceux de cet Avare, Je ne sais bonnement auxquels donner le prix (XII3, *Du Thésauriseur et du Singe*, v. 21-23).

<sup>72</sup> La Fontaine, *Préface au Premier Recueil*, pp. 8-9 dans l'édition déjà citée de J.- P. Collinet.

après tout, peut-être philosophe.

Ulysse, se promenant parmi ses compagnons, comme le ferait un roi dans sa ménagerie, et passant de l'un à l'autre, a bien du mal à étouffer quelques sarcasmes :

« Eh, mon frère,  
Comme te voilà fait ! Je t'ai vu si joli ! » (v. 65-66).

Mais l'ours n'est pas un phénomène de foire ; il n'a pas envie de rire et parle en lecteur de Montaigne : d'où vient, Ulysse, cet orgueil<sup>73</sup> ? Es-tu si différent ? Tu ris de nous, mais tu ne définiras pas ta différence en t'élevant seul contre nous tous, tes compagnons. Car cette distinction doit plus à la mauvaise foi qu'à la bonne rigueur logique<sup>74</sup>.

L'on sait bien comment, dans les *Fables*, l'animal juge l'homme ; rien ne lui échappe : le serpent l'accuse d'ingratitude<sup>75</sup>, le loup lui rappelle qu'il est carnassier<sup>76</sup>... Quand la bête parle à l'homme, sa parole vise constamment à réduire les différences. Les plaidoiries de l'animal orateur dressent, à la manière des moralistes, un tableau lucide des passions humaines. Elle désigne l'homme et le définit ; elle est la *deixis* d'un acte juridique et moral :

« Ne vous êtes-vous pas l'un à l'autre des Loups ? » (v. 94)<sup>77</sup>.

N'êtes-vous pas, vous les hommes, semblables à nous dans notre monde ? Et êtes-vous un autre monde ? Car nous sommes bien égaux devant le carnage. Le doigt tendu vers cet autre hypocrite, la bête le replace à son origine et lui assigne son vrai lieu : Ulysse, tu n'es pas différent de nous ; tu es, malgré le philtre, et par ce philtre même, notre compagnon. Mais vous, les animaux, avocats brillants défenseurs de notre patrie commune que je croyais étrangère, pourquoi voulez-vous être des animaux ? Ulysse plaide à son tour ; il restitue à l'animalité son image. Nous sommes des loups, soit, mais pourquoi voulez-vous rester des loups ? Ne voulez-vous pas devenir hommes de bien (v. 86) ?

Mais où Ulysse voit-il qu'on puisse avoir ce désir ? Tant qu'à faire, l'animal suit librement son instinct, débarrassé des quelques contraintes de la vie civile. L'argument d'Ulysse qui offre, pour sortir de la barbarie, l'argument du tiers, l'homme de bien, est fraîchement accueilli. Les hommes-bêtes préfèrent, étant donné l'équivalence des mondes, vivre franchement leurs passions. Leur liberté est leur esclavage, mais l'homme est partout dans les fers...

Nicole est pleine de prévention contre les fables animalières : pourquoi faire croire que l'homme n'a aucun avantage sur les animaux ? Est-ce pour l'humilier ? C'est là mal raisonner car « ces discours font un effet tout contraire à celui qu'ils ont prétendu, et ils passent justement plutôt pour des jeux d'esprit que pour des discours sérieux »<sup>78</sup>. À force de faire croire que l'homme est aussi bas que la bête, il se trouvera bientôt des gens qui, voulant vivre comme des bêtes, n'y verront rien d'humiliant. Ils pourraient même en être soulagés « parce que leurs dérèglements leur deviennent moins honteux, en paraissant plus conformes à la nature »<sup>79</sup>.

Les Compagnons d'Ulysse enfin se sont offerts. Ils ont force pareils en ce bas Univers ;  
Gens à qui j'impose pour peine  
Votre censure et votre haine (v. 111-114).

La présence d'Ulysse empêche que l'animal ne soit la bonne conscience de l'homme, la justification de sa nature et finalement le modèle de ses pulsions. Les traits se croisent et s'annulent pour recomposer l'image de l'homme animal, ouverte le temps d'une lecture et refermée tout aussitôt. L'étonnante combinatoire modernise l'ancienne scolastique physiognomonique au service d'un augustinisme qu'elle contribue en retour à radicaliser et peut-être à faire abandonner ; comme si l'apparition de l'animal, empêchant tout agrandissement et toute perspective, refusait à la condition humaine une possibilité de salut. Car où le mal est-il vraiment vaincu ? Où les *Fables* laissent-elles entrevoir un Dieu de Rédemption et de Grâce ? L'augustinisme lui-même ne refuse pas à l'homme cette lumière. Mais ici l'homme semble ne pouvoir se porter au-delà de l'animal et accomplir l'heure « où ce qui est animal en nous par la naissance deviendra spirituel par la résurrection »<sup>80</sup>. Vaincu par sa totale aliénation, il ne va pas jusqu'à Dieu, mirage aussi lointain que les *terrae incognitae* des voyages.

La fable physiognomonique répond pour La Fontaine à une préoccupation éthique. La

<sup>73</sup> « J'entends corner sans cesse à mes oreilles : *L'homme est un animal raisonnable*. Qui vous a passé cette définition ? Sont-ce les loups, les singes et les lions, ou si vous vous l'êtes accordée à vous-mêmes ? » (La Bruyère, *Les Caractères*, « Des jugements », 119, éd. de R. Garapon, Paris, « Classiques Garnier », 1962, p. 388).

<sup>74</sup> Quiconque sépare le genre humain de l'ensemble des bêtes commet une faute de calcul, tel le pauvre Socrate le jeune, empêtré dans cette erreur, par ailleurs révélatrice de bien des préjugés idéologiques (Platon, *Le Politique*, 262c-263e, dans *Oeuvres Complètes*, édition de L. Robin, Paris, N.R.F.-Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, Tome II, pp. 347-349).

<sup>75</sup> XI, *L'Homme et la Couleuvre*.

<sup>76</sup> X5, *Le Loup et les Bergers*.

<sup>77</sup> M.-0. Sweetser fait judicieusement remarquer que La Fontaine a oublié les pourceaux homériques pour leur préférer des types d'animaux puissants plus caractéristiques des *Fables* (« Le poète et le petit prince, stratégies d'éducation dans *Les Compagnons d'Ulysse* », dans « Diversité, c'est ma devise », Paris-Seattle-Tübingen, *P.F.S.C.L.*, « Biblio 17 », 1994, p. 516).

<sup>78</sup> P. Nicole, *Essais de morale, Premier traité : De la faiblesse de l'homme*, Paris, G. Desprez- J. Desessartz, 1714-1715, p. 6.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>80</sup> Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, XIII, 23, Paris, Seuil, « Points Sagesse », 1994, Tome 2, p. 134.

représentation de l'homme en animal, compliquée sur le seuil des signes physiognomoniques, est un trope esthétique indissociable d'une pensée. Délaissant la technique du portrait, qui consiste en une anatomie et une animation des caractères isolés dans leurs traits appuyés et leurs adjectifs essentiels — c'est l'option de La Bruyère —, la fable préfère la dynamique du récit poétique, la concrétion d'histoires à personnages, plus propres à développer son choix anthropologique : le *primum mobile* de l'amour-propre. Elle est « la loi naturelle en action »<sup>81</sup> reconnue au hasard des occasions qui engendrent les fables. La fable est vraie, elle est fautive, mensonge plein de vérité. Chacun y verra peut-être sa vérité parce qu'elle est la vérité de toute la condition humaine.

## Chapitre 2

### Le pouvoir et la parole : l'animal machine

#### 1. L'ORDRE CONJUGUÉ DU POUVOIR ET DE LA PAROLE.

Tout est affaire de position pour gagner le pouvoir. L'emporter sur l'autre, c'est-à-dire, à terme, l'assujettir, oblige à un décalage : il faut une différence de niveau pour que tout pouvoir naisse. Ainsi l'aigle installe ses « petits au haut d'un arbre creux »<sup>82</sup>, le renard appuie la tête du bouc et lui signifie sa domination dans l'échelle sociale<sup>83</sup>. Le corbeau lui-même propose au renard un spectacle royal, pour tout dire sublime. Il tient la position du maître, il trône « sur un arbre perché »<sup>84</sup>. « Maître Corbeau » exhibe son fromage, comme un trophée, la médaille ou le bouclier du roi (Louis Marin aurait peut-être dit : comme « l'hostie royale »<sup>85</sup>), voire un blason dont le corbeau serait le « support » en code héraldique<sup>86</sup>. À moins que l'oiseau ne serre une armoirie vierge qui attend le renard l'héraldiste pour se remplir de la belle figure du corbeau-Phénix<sup>87</sup>. Pour l'heure, le renard, encore impuissant, approche au ras du sol (révérence au Prince) et tend la narine vers les effluves du fromage, l'encens du pouvoir.

De cette réalité du pouvoir qui provient d'un positionnement des forces, nous tenons l'idée qu'il pose pour ainsi dire un problème de physique. La monarchie pense schématiquement les rapports sociaux comme un moteur construit sur une combinaison vectorielle selon une position, un sens, une direction. Cette mécanique est orientée par la hiérarchie qui lance le mouvement et coordonne la production ; le moteur marche du haut vers le bas : sa puissance est écrasante<sup>88</sup>.

À son niveau, le mouvement de la fable (sa parole) se produit par différenciation des personnages. Le moteur est encore un modèle narratif, constitué par la bipolarisation récurrente des fables. *Le Singe et le Chat* dérive de l'antagonisme du singe et du chat, comme *La Cigale et la Fourmi*, *Le Loup et le Chien...* (le coordonnant du titre dirige une relation qui est presque systématiquement une opposition). Les fables peuvent s'écrire grâce à la tension dynamique des actants : le récit s'articule autour d'un couple, le plus souvent en lutte, c'est-à-dire autour d'une opposition de forces.

Quel que soit le nombre de personnages, la motricité du récit « agonal » lafontainien tend à la simplification. Ce mode de concentration narrative répond autant à un souci de brièveté qu'à la nécessité de l'histoire. Tous les récits d'agression, dans les *Fables*, cherchent à se réduire par élimination progressive et radicale des différents personnages. La dualité n'est elle-même que l'étape d'une résolution qui attend le moment où le personnage le plus fort se retrouve seul et repu. Réduit à un duel, le schéma narratologique des fables, son schéma de parole ordonné sur une structure de pouvoir, retrouve donc la simplicité de la communication, fondée en deux pôles, ceux d'un JE et d'un TU. La communication dépend elle aussi d'un moteur, à paroles, un moteur dont le mouvement (sens, direction) est rendu possible par la présence à deux niveaux différents de deux interlocuteurs. Pas d'information, pas de message sans ce dispositif dénivelé.

L'amitié, elle, est un sentiment plus horizontal, jetant des ponts entre les espaces de la

<sup>81</sup> Chamfort, *Éloge de La Fontaine* (1774), publié par J.-P. Collinet, en appendice des *Œuvres Complètes* de La Fontaine, éd. cit., p. 957.

<sup>82</sup> III6, *L'Aigle, la Laie et la Chatte*, v. 1.

<sup>83</sup> III3, *Le Renard et le Bouc*.

<sup>84</sup> I2, *Le Corbeau et le Renard*, v. 1.

<sup>85</sup> L. Marin, *Le Portrait du roi*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Le sens commun », 1981, p. 147.

<sup>86</sup> M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, seconde édition revue et augmentée, Paris, Picard, Grands manuels Picard », 1993, pp. 212-213.

<sup>87</sup> Sans être un privilège de la noblesse, l'armoirie connote une distinction que le renard, en anoblissant le corbeau (« Monsieur du Corbeau »), identifie très bien. Chacun se disputant le blason, c'est enfin la fable qui réunit sur sa propre armoirie les figures : sur fond d'argent (en forme et couleur de fromage) au renard rampant de gueules (valant prouesse) et au corbeau de sable (valant humilité...) avec un décor d'arbre. Sur les systèmes de représentation conventionnelle des couleurs héraldiques, voir M. Pastoureau, *Ibid.*, p. 112, et sur le bestiaire, M. Pastoureau, *Le Bestiaire héraldique au Moyen Âge*, Paris, 1972, 7 volumes.

<sup>88</sup> La « sociogenèse » de l'état de violence, de l'État et de la tyrannie dans les *Fables*, se calque, pour reprendre N. Élias sur une « dynamique relationnelle » (*La Dynamique de l'Occident*, Paris, CalmarinLévy, Presses Pocket, « Agora », 1975, p. 98). Le modèle mécaniste, opératoire dans les analyses d'Élias, n'est pas une image ; il décrit et théorise la tension des forces : les pulsions individuelles de chacun constituent peu à peu un dispositif dynamique d'où émerge le mécanisme absolutiste, l'État. C'est dans le même esprit, quoique le dispositif mécanique des *Fables* soit souvent plus rudimentaire, plus proche d'une féodalité de la force, que nous voudrions souligner l'importance de la physique pulsionnelle dans l'agencement mécanique du pouvoir.

différence, contre la peur des pertes : dans *La Colombe et la Fourmi*, le plongeon d'une fourmi maladroite dans un « clair ruisseau » (v. 20), une colombe charitable sur la rive, et entre elles, entre terre et onde, le salut d'un espace extrême, mince fil d'amitié, le « brin d'herbe » (v. 25) jeté comme un promontoire.

La brève utopie de la parole que La Fontaine met en fable dans *L'Aigle et la Pie* (XIII 1) donne la preuve *a contrario* du dispositif de physique élémentaire caractéristique de toute communication. En optant pour une communication égalitaire, deux forces égales, et de sens contraire, la pie et l'aigle neutralisent en réalité l'échange dans un idéal de repos communicationnel.

Les mouvements du pouvoir et de la parole sont synergiques. Aussi peuvent-ils aisément se confondre puisqu'ils dessinent tous deux la même structure d'ordre, et servent, comme le montre *Le Singe et le Chat* (IX17), au même projet : la domination de l'autre (le singe réussissant l'audacieuse domestication du « domestique infidèle » qu'est, aux dires de Buffon, le chat).

L'instrumentalisation de Raton n'est, en effet, pas immédiate et naturelle. Il faut le discours de Bertrand à Raton pour le contraindre à accepter une place qui ne lui est pas favorable en la lui présentant comme la meilleure. Le discours du singe est donc un discours de type idéologique, une singerie de parole qui légitime l'aliénation. Il s'agit de persuader Raton qu'il est le plus fort, le plus compétent pour extraire les marrons. En faisant du chat le « maître », le singe invente, par son discours, une fiction qui institue un rapport inverse du rapport réel :

« Frère, il faut aujourd'hui  
Que tu fasses un coup de maître » (v. 14-15).

L'apostrophe a pour but d'incorporer Raton dans l'univers de parole de Bertrand. Ce dernier l'appelle, capte son attention et endort sa méfiance en évoquant leur égalité. Une fois pris dans les avantages de la parole, Raton se voit doté d'un programme narratif à réaliser sous la forme d'un défi (« Il faut que ») qui l'oblige à répondre comme à un devoir qu'imposent l'urgence des circonstances et celle de ne pas faillir à une réputation créée de toute pièce pour l'occasion.

« Si Dieu m'avait fait naître  
Propre à tirer marrons du feu,  
Certes marrons verraient beau jeu » (v. 16-18).

Après la présentation du « devoir faire »<sup>89</sup>, Bertrand assure indirectement Raton de son « pouvoir faire », en présentant par un acte illocutoire dérivé ce pouvoir défaillant en lui-même. Mais, très habilement, Bertrand ne présente pas cette compétence de façon simplement contingente. Il ne prend pas le risque de donner à Raton l'impression que l'égalité qui régit leur rapport peut temporairement faiblir, que l'on peut, à un certain moment, être plus fort que l'autre — ce qui pourrait jeter, à terme,

un doute sur la bonne foi de Bertrand. Il naturalise la compétence de Raton et fait de son « pouvoir faire » une essence. En se donnant pour un discours faussement prédicatif, les paroles de Bertrand font passer l'aliénation comme naturelle et même transcendante<sup>90</sup>. Raton n'est pas en général ou à l'occasion plus fort que Bertrand (s'il en était autrement, la force de Raton vue par Bertrand pourrait relever, en dernier ressort, d'un jugement subjectif et toujours contestable) ; Raton est, par nature, plus fort pour attraper les marrons (ce que souligne nettement la rime « maître »/ « naître » v. 15-16). Par cette ruse de parole, Bertrand paye Raton en monnaie de singe et il envoie le chat au feu.

Plus qu'une communauté de fonction, on peut dire que la parole est en elle-même une structure de pouvoir au sens où le pouvoir est l'exploitation d'une structure différenciée. La force, premier élan du pouvoir, s'allie à la parole, figure de pouvoir, force transférée dans l'ordre symbolique. Alors que la force n'est que la réalisation immédiate de la structure de pouvoir, pure manifestation, la parole, elle, est médiante et fait retentir, à l'envi (l'envie de dominer l'autre), le pouvoir dans l'effet de ses signes.

Pour *Le Loup et l'Agneau*<sup>91</sup>, La Fontaine, à travers les rapports de ses personnages, complique l'architecture du pouvoir et de l'ordre parce qu'il l'exploite à l'envers. Il retourne la direction, le sens et les positions. Mais, par ce geste, il nous redonne la nature même du système : la perversion de l'ordre, l'acte de son retournement, n'est que le jeu pervers d'une contradiction qui, au bout du compte, est une variante de la vérité de la relation.

Au début du *Loup et l'Agneau*, le tendre agneau goûte la joie simple d'étancher sa soif : il apaise un besoin homéostatique, ne retirant de la nature que le don de quelques lapées. Dans la durée de cette participation idyllique, l'agneau s'accorde avec l'effusion d'une nature bucolique, le « courant d'une onde pure » (v. 4) que rien ne trouble. Surgit le loup, la bête carnassière : avec le loup, « survient » (v. 5) la force naturelle avec toute sa violence. La force fait irruption dans un présent qui résonne comme un absolu, une mobilisation universelle du temps dans « l'être-là » de la force.

<sup>89</sup> Pour emprunter le vocabulaire de la sémiotique narrative de Greimas (voir aussi G. Maurand et C. Maurand, *Lire La Fontaine. Analyse de fables*, Colloques d'Albi, Langages et Signification, Toulouse, L'Union, 1992).

<sup>90</sup> Le monde de la séduction profane où évoluent les personnages rusés des Fables ne peut faire de Dieu qu'une sorte d'alibi verbal. Il évoque hypocritement une transcendance qui, pour celui qui s'en sert, régularise les aléas de la contingence des forces.

<sup>91</sup> I10, telle qu'à pu la lire M. Serres, *Hermès IV. La distribution*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1977, « Le jeu du loup », pp. 89-104.



Le rapport de forces ne fait aucun doute. En bas, l'animal domestiqué est le reflet d'une relation homogène entre la société et la nature<sup>92</sup>. L'agneau appartient à la culture puisqu'il est en relation métonymique d'appropriation avec l'homme, le berger. Le berger lui-même est le parfait représentant de l'état de culture : il est l'homme de la civilisation, de la maîtrise, c'est un gardien de bêtes, et un guide ; il est encore, dans la tradition littéraire, le personnage des pastorales. Enfin, puisqu'il est un enfant (« je tette encore ma mère », v. 21), l'agneau signifie la force à son degré zéro, dans son innocence virgine. En haut, le dominant de plus d'une tête, le loup, c'est-à-dire l'état sauvage, la barbarie.

La Fontaine dispose dans l'espace cette relation évidente entre les protagonistes : l'agneau se désaltère « plus de vingt pas au-dessous » (v. 15) du loup. Il adopte déjà la position hiérarchiquement inférieure. Le loup précède l'agneau alors qu'il arrive après lui : le pouvoir se donne d'emblée comme ce qui est là avant, sans considération de temps, ce qui est de toute façon là avant. Il se définit donc par l'action virtuelle de la force. Avoir le pouvoir revient à avoir la puissance, c'est-à-dire la possibilité de force.

La géographie de la force, dans ce décor d'eau courante, n'a qu'un sens, et ne connaît pas le retour : l'eau coule du loup, sa source, vers le bas et passe devant l'agneau. Or le loup voudrait qu'elle coulât de sa position d'aval en amont :

« Qui te rend si hardi de troubler mon breuvage ? » (v.7).

Lui-même, quelle hardiesse scientifique ! Et l'agneau, avec bon sens, voudra rectifier la fiction hydrodynamique de son bourreau grâce à laquelle cette fable s'écrit. Mais le loup invente, dans cette campagne paisible, la chute d'eau d'Escher : la remontée d'un courant.

En déclarant que l'agneau trouble son breuvage, le loup inverse scandaleusement le sens du courant. Il le remonte avec violence, suivant par là sa mauvaise pente et il salit l'onde pure, cette eau calme soudain affolée et enragée. Le loup oriente sa parole dans l'espace de la contradiction. Il est le plus fort mais suspend le moment où cette force s'effectuera. Grâce à l'épochè de la violence pure, il prend le temps de parler. Il sort de l'état de nature et assure la prise de pouvoir jusque dans le langage. Les systèmes du pouvoir et de la parole se rejoignent. La leçon est récurrente : parole et pouvoir vont dans le même sens.

En se jetant sur la parole, le loup veut écraser l'agneau ; il compose un jeu dont voici la règle : gagne celui qui joue la carte la plus forte<sup>93</sup> mais avec cette indication qui inverse la valeur : les cartes les plus faibles sont les plus fortes. Bataille à l'envers.

La partie est serrée : le loup joue l'agneau en amont. Il le déplace dans la structure d'ordre, en haut, à la source. L'agneau, le plus faible, devient « si hardi » (v. 7) par un gain de force qui est un coup de force langagier et il menace le loup. Réplique : l'aval n'est pas l'amont, dit l'agneau respectant soigneusement le principe de non-contradiction. L'agneau

démonte le système du loup, pire, il fait occuper par le loup lui-même le sommet de la structure : le loup est Roi, « Sire », « Majesté » (v. 10) ; personne n'est au-dessus de lui. La première manche va à l'agneau et on commence à se demander quel gain le loup peut espérer dans ce jeu où il joue la folie, où l'agneau a d'emblée « tué le jeu » en sortant du paquet la carte la plus forte et en bloquant à son point maximal toute la structure. Deuxième reprise : le loup change les catégories dans la relation d'ordre. Après avoir misé sur l'amont et l'aval du courant, il joue l'avant et l'après du temps. Mais la loi de la dynamique n'a pas changé : les conversions sont homothétiques.

« Et je sais que de moi tu médis l'an passé » (v. 19).

Contre-argumentation de l'agneau : pour médire l'an passé, il aurait fallu que je sois né. À chaque coup, l'agneau disparaît du schéma d'ordre inversé par le loup. Deuxième manche à l'agneau. Le loup enrage : le jeu lui échapperait-il ? Il lance le frère, l'agneau n'en a pas. C'est une nouvelle perte, évidente décidément, puisque le jeu est gelé par l'agneau depuis le début.

« - C'est donc quelqu'un des tiens :

Car vous ne m'épargnez guère,

Vous, vos Bergers, et vos Chiens.

On me l'a dit : il faut que je me venge » (v. 23-26)<sup>94</sup>.

Le loup joue sa carte la plus forte, plus forte que celle de l'agneau : les bergers, les bergers et les chiens, qui concurrencent le loup en force pure et, en nombre (« vous »), risquent bien de lui faire grand tort.

Le loup « joue au poker », il bluffe. S'énerve-t-il vraiment ? On ne sait : peut-être calcule-t-il son

<sup>92</sup> Voir L. Marin, *La Parole mangée et autres essais théologico-politiques*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1986, p. 74.

<sup>93</sup> D'après M. Serres, *Hermès IV*, op. cit., p. 93-94.

<sup>94</sup> Dans son « ostéologie » de la perversité rhétorique, Schopenhauer a classé ce stratagème de l'arrogance humaine qui veut avoir toujours raison : « Stratagème 14

Une astuce impudente consiste, quand il a répondu à plusieurs questions sans que ses réponses tournent au profit de la conclusion visée par nous, à prétendre que la déduction que l'on voulait imposer par cette controverse, bien qu'elle n'en résulte aucunement, n'en est pas moins démontrée, et à le proclamer triomphalement. Si l'adversaire est craintif ou stupide et qu'on possède, avec une superbe impudence, une voix sonore, on a de bonnes chances de succès. Cela relève du *fallacia non causae ut causae* [Traiter comme une preuve ce qui n'en est pas une] (Schopenhauer, *L'Art d'avoir toujours raison*, Saulxures, Circé, 1990, pp. 34-35).

coup ; sinon pourquoi attendre ? Pourquoi ne pas tuer l'agneau puisqu'il est le plus fort ? Pourquoi ne pas le faire sinon parce qu'il sait qu'il gagnera de toute façon. Le loup veut tuer l'agneau bien sûr, mais justifier le meurtre par une raison suffisante et nécessaire : « la raison du plus fort » (v. 1), voilà ce qui légitime le retard dans l'exécution. Cette raison correspond à n'importe quelle raison : quelle que soit la structure d'ordre, quelle que soit la relation (la *ratio* correspondant à la raison du plus fort, c'est-à-dire au jeu où il faut occuper la place la plus forte pour gagner) que le loup invente en parole pour piéger l'agneau, il aura raison parce que la vérité de cette raison s'appuie sur la force. L'agneau, lui, ne peut prouver sa bonne foi et, à force de ne rien prouver, il sombre dans le rôle de la victime<sup>95</sup> : sa chute lance le pouvoir dans sa direction. Reprenons le jeu du loup et goûtons sa perversion. Le loup joue toujours plus fort ; comme le dit M. Serres, il « majore » toujours l'agneau et tout ce qui peut lui être attaché par métonymie. Il fonde sa parole sur l'enjeu de la force tout en inversant le sens de la hiérarchie. En réalité, il l'échange pour mieux en rétablir la loi profonde (le non-sens est le sens du tyran) : il y a toujours un plus fort. L'agneau joue en minorant : il refuse d'occuper la place du plus fort ; puisqu'il est innocent et faible, il n'a pas la force d'opposer une autre structure d'ordre où il gagnerait. S'il admet la place que veut lui assigner le loup, il ne peut pas en assumer les conséquences, n'ayant pas le pouvoir ; il ne peut pas non plus gagner en jouant les positions faibles puisque le jeu est au plus fort. Ce que démontre finalement « le jeu du loup », c'est que l'échelle du pouvoir n'est pas réellement bouleversée, que la contradiction n'est qu'apparente et même redouble le système en le renforçant. Le loup ne conclut pas à la plus grande force de l'agneau. Le loup conclut à la plus grande force de l'agneau, du troupeau, des bergers et des chiens : conclusion vraisemblable et surtout conforme au sens de la relation de force. Moralité : « la force des plus forts (...) devient faiblesse devant le nombre »<sup>96</sup>. La Fontaine montre que « la raison du plus fort est toujours la meilleure »<sup>97</sup>, mais il ne dit pas, comme le feraient croire des traductions rapides : le plus fort est toujours le meilleur. Il dit cela et moins que cela. Il dit : « la raison du plus fort (des deux) est toujours la meilleure ». Alors, il s'agit d'une simple relativité de la force dans la combinaison duelle et nous redessignons le moteur à pôles différenciés. « La raison du plus fort (dans l'absolu) est la meilleure ». La copule instaure une équivalence des superlatifs : « le plus fort parmi les plus forts est le meilleur parmi les bons »<sup>98</sup>. Nous sommes passés, par le jeu de la langue, du relatif à l'absolu d'après le mouvement de la fable, la dynamique de sa leçon : celui qui est le plus fort des deux est le plus fort de tous. Les points se décalquent dans la relation. Entre le loup et l'agneau, au sein de la relation bipolaire, le plus fort est toujours le loup. Bien sûr, si on change les pôles, par une conversion des forces, si l'on remplace l'agneau par la bergerie tout entière, alors sans doute le loup n'est pas le plus fort. Mais voilà : Un Agneau se désaltérait (v. 3).

Un agneau, pas deux (il n'a pas de frère), ni ses parents, ni la cohorte des gardes, bergers et chiens. Un, c'est tout, et cela suffit pour que le loup soit le plus fort et que sa raison soit la meilleure, la seule rentable, la seule propre à fonctionner vraiment dans la logique du dispositif. La démonstration que le loup fait à l'agneau, ce coup verbal qui saigne la pauvre bête, n'est que la variante d'un coup de force en signes retors. Le loup joue au jeu de l'agneau, celui de la culture, du langage (il verbalise la structure d'ordre) ; il vient sur son terrain, l'onde pure et lui montre qu'il n'est de lieu où la loi ne soit identique : au delà du Tech, en deçà, côté forêt ou côté bergerie, la même vérité.

Les fables dispensent un lait nourricier pour nourrir les enfants. Retombons en enfance : nous sommes à la campagne, nous y régressons (nous remontons le courant à notre tour). Jouons et faisons ensemble un pliage. Prenez une feuille de papier. Tracez en son milieu le « courant d'une onde pure », soit une flèche orientée du haut vers le bas. À équidistance de la flèche et de part et d'autre, deux droites parallèles (1) et (2) : les rives du courant. Déterminez le centre de la feuille, dessinez un point. Il est porté, bien sûr, sur la flèche. Ce point devient le centre d'un segment I dont les points limites sont équidistants. Nommez A et B ces points dans le sens de la flèche. À gauche de la droite (1), le point A porte le nom LOUP. À droite de (2), indiquez AGNEAU. Utilisez de l'encre. On délimitera à partir du demi-plan droit, la rive droite de l'agneau, l'espace de la bergerie et à partir de la frontière de la rive gauche le demi-plan correspondant à la forêt. Maintenant pliez selon l'axe de la flèche, selon le tracé, le sens de la structure d'ordre. Pressez pour que l'encre imprime. Dépliez. C'est un jeu de chiasme : la bergerie est devenue aussi une forêt et la forêt une bergerie ; le loup apparaît en miroir dans l'espace de la bergerie et l'agneau dans l'espace de la forêt.

FORÊT BERGERIE

(1)

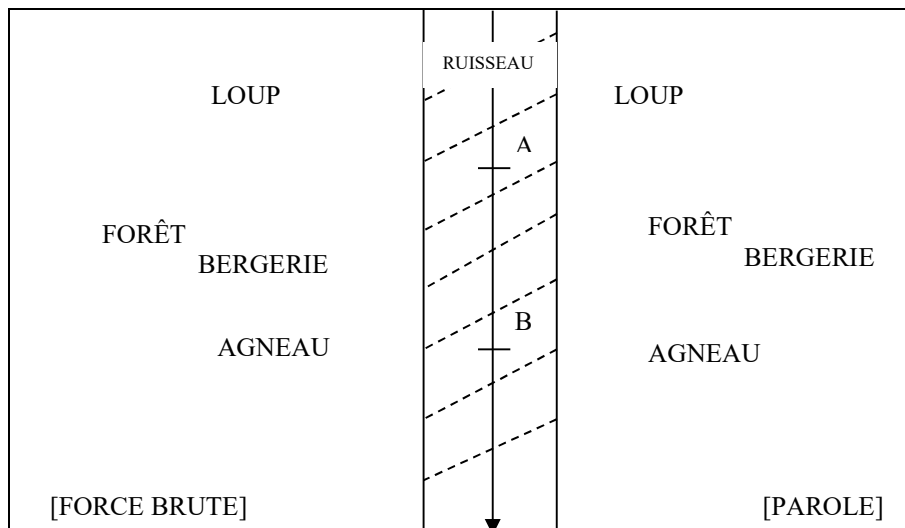
(2)

<sup>95</sup> « Il est d'une victime de ne pas pouvoir prouver qu'elle a subi un tort » (J.-Fr. Lyotard, *Le Différend*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1983, p. 22).

<sup>96</sup> R. Girard, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1982, p. 32.

<sup>97</sup> 110, v.1. *Le Loup et les Bergers* (X5) nous donne de cette célèbre sentence la forme négative : « le loup n'a tort que quand il n'est pas le plus fort » (v. 39-40).

<sup>98</sup> L. Marin, *La Parole mangée*, op. cit. p. 68.



Deux leçons : il n'est pas d'espace qui ne soit régi par la structure d'ordre. L'espace culturel de la langue (l'espace de la bergerie) se superpose à celui de la violence brutale (l'espace de la forêt). Deuxièmement, LOUP et AGNEAU apparaissent de part et d'autre dans le même ordre. Le loup entre dans la bergerie : il fait effraction. L'agneau va dans la forêt sans but de promenade, il va dans la gueule du loup :

Là-dessus au fond des forêts

Le Loup l'emporte, et puis le mange (v. 27-28).

2. LA CIRCULATION DU POUVOIR ET DE LA PAROLE : PIÈGE À SENS UNIQUE.

L'agneau apprend ainsi que la loi de la force le gouvernait avant même qu'il ne vienne au monde

:

« je n'étais pas né »<sup>99</sup>.

Peu importe : le temps est à l'absolu de la force ; à la fois rituel, manifestation spontanée et virtualisation, la force est sans temporalité. Il faut avoir la naïveté bucolique de l'agneau pour croire à une logique contingente de la loi. Certes, il est toujours possible de trouver plus fort que soi : le lion s'aperçoit que le rat est, d'une certaine manière, en une certaine occasion, le temps d'un piège de mailles, plus fort que lui, meilleur rongeur<sup>100</sup>. Le loup ne concède-t-il pas à l'agneau que, sur le terrain de bergerie, il pourrait bien perdre son combat contre l'ensemble de la communauté pastorale ? Mais ces exemples continuent de prouver que la structure du plus fort au moins fort est un invariant. Que peuvent donc bien espérer les faibles qui parlent aux forts ? Si les dynamiques de la force et de la parole ont partie liée, comment comptent-ils remonter leur courant ? L'agneau essaie de faire refluer, en paroles, la cataracte des accusations proférées par le loup. La plupart des autres faibles s'y risquent aussi dans l'urgence de la situation qui les saisit. Telle souris<sup>101</sup>, attrapée dans les griffes d'un impitoyable vieux chat, prête à être croquée, emportée au vent comme un grain de blé, tel poisson promis au repas du soir<sup>102</sup>, tel rossignol la gorge nouée dans les serres du milan<sup>103</sup> ... Tous parlent pour se sortir des pièges espérant, en physiciens confiants, annuler par le contre-courant de leurs mots le sens de la mort. Les petits animaux ne sont pas faits pour la vie comme elle va. La cigale<sup>104</sup>, fille du soleil, regrette l'été où elle pouvait mener son existence

de bohème et jouer pour le plaisir. Avec l'hiver, arrive la bise : plus rien à manger. Contrairement au mythe socratique de la cigale ascète, magnifique exemple d'une sagesse dialoguant en musique avec les dieux, sans les encombrements du corps<sup>105</sup>, l'insecte lafontainien a faim. Il aurait fallu, prudemment, faire des réserves. Mais on ne peut tout à la fois se dépenser dans un tour de chant et économiser pour les saisons difficiles. Les forts engrangent et ils se terrent chez eux, hostiles à la rencontre des cœurs. La cigale se donnait avec largesse à la fête sans division du temps (« nuit et jour ») ; ses chants ne s'arrêtaient à aucune porte, attachés au bonheur de tous les auditeurs (« à tout venant »). L'hiver revenu, la communication est pleine d'obstacles.

<sup>99</sup> I10, *Le Loup et l'Agneau*, v. 20.

<sup>100</sup> II11, *Le Lion et le Rat*.

<sup>101</sup> XIII5, *Le Vieux Chat et la jeune Souris*.

<sup>102</sup> V3, *Le Petit Poisson et le Pêcheur*.

<sup>103</sup> IX18, *Le Milan et le Rossignol*.

<sup>104</sup> II, *La Cigale et la Fourmi*.

<sup>105</sup> Platon, *Phèdre*, 258e, texte établi et traduit par L. Robin, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France - G. Budé », 1944, p. 59.

Surprise par les vicissitudes des saisons, abusée par sa générosité de chanteuse, la cigale implore sa voisine et fait appel à son sentiment de charité chrétienne. Le prêt pour la morte saison est « rien », « peu de chose »<sup>106</sup>. Beaucoup en réalité puisque la fourmi devrait prélever un peu sur son capital et le redistribuer. Contre remboursement, cela va de soi :

« Avant l'Août, foi d'animal, Intérêt et principal »<sup>107</sup>.

La cigale propose à la fourmi d'entrer dans les aléas d'un prêt à intérêt fondé sur la circulation des biens. Mais c'est une cliente peu solvable : le placement est à risque ; et on ne prête qu'aux riches. Pour la fourmi, c'est un abus de confiance. Car

La Fourmi n'est pas prêteuse :  
C'est là son moindre défaut (y. 15-16).

L'insecte érige son avarice en vertu morale par une tournure euphémique, une figure économique. La fourmi défend une économie protégée par les garanties du travail, régie par le principe de réalité et qui repousse nécessairement dans la marginalité son « prochain », tout à la tyrannie de son plaisir. Que la cigale s'alimente donc de l'air des chansons !

Les faibles ne parviennent pas à établir de contact économique : leurs marchandages n'intéressent jamais celui qui possède le pouvoir. La souris<sup>108</sup>, comme la cigale, voudrait troquer sa vie contre des arguments : ils touchent à sa taille, à la nourriture, à sa dépense (justement), à son état physique. La jeune souris aménage dans une fiction de parole une aire d'échange : faites vos comptes et vous verrez que je ne vaudrais pas la peine d'être mangée. Ce conseil, je l'échange contre ma vie. La souris et auparavant la cigale pensent les rapports sociaux dans une économie de marché. Toutes deux prônent la valeur d'échange. Mais le chat ne souhaite pas du tout l'échange, il refuse de perdre une proie pour quelques

mots, d'être payé de raisons (v. 3), et d'éloigner ainsi, par un délai, la réalisation de son désir (manger tout de suite la souris).

Le chat doit attendre, la souris est une mauvaise affaire :

« À présent je suis maigre ; attendez quelque temps ; Réservez ce repas à messieurs vos Enfants » (v. 11-12).

La souris voudrait acheter sa vie contre un discours : elle la paye sur parole. Ce que le chat exige, c'est l'objet de consommation pour ce qu'il est et non pour ce qu'il vaut dans un système d'échange ; il s'en tient strictement à la « valeur d'usage » de la souris. C'est la souris dans son immédiate matérialité que désire le chat pour satisfaire son envie. La souris ou la cigale espèrent au contraire raisonner sur la base différée de la valeur d'échange, leur calcul exposant la loi fondamentale de l'âge classique qui fixe tout le système de la valeur d'échange d'après le critère du besoin alimentaire<sup>109</sup>.

C'est un curieux marché de dupes à plusieurs niveaux. Le système d'échange, payé en petite monnaie de parole, procède au remplacement du petit par le gros à venir, puis, dans un autre cas<sup>110</sup>, par substitution du gros contre l'argent de son achat. Regardez ce que nous sommes, nous ne valons rien pour votre appétit, sans usage direct ; à moins d'être échangés. À l'aplomb de la mort, les faibles se vendent comme marchandises. Leur économie est inventée contre la loi de la vie ; la marchandise fait retard à la mort. Attendez, disent conjointement la souris et le poisson : investissez en nous relâchant et vous verrez ce que cette option vous rapportera quand nous serons bien gros, souris maflue ou carpe. Nous sommes promises de grandes fortunes :

« Quelque gros Partisan m'achètera bien cher »<sup>111</sup>.

Discours de peu de profit qui croient faire atermoyer indéfiniment l'affamé. Le crédit présuppose une capacité d'inhibition libidinale. Or la nature des *Fables* plante un décor de disette et de faim<sup>112</sup> dans lequel la mort n'épargne ni forts ni faibles. La guerre générale engendre misères et malheurs et l'inquiétude de survivre ne permet aucune largesse :

---

<sup>106</sup> I5, *Le Loup et le Chien*, v. 33.

<sup>107</sup> II, v. 13-14.

<sup>108</sup> XIII5, *Le Vieux Chat et la jeune Souris*.

<sup>109</sup> Tout au long de l'âge classique, c'est le besoin qui mesure les équivalences, la valeur d'usage qui sert de référence absolue aux valeurs d'échange ; c'est la nourriture qui jauge les prix, donnant à la production agricole, au blé et à la terre, le privilège que tous leur ont reconnu » (M. Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, N.R.F.-Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p. 234).

<sup>110</sup> V3, *Le Petit Poisson et le Pêcheur*.

<sup>111</sup> *Ibid.*, v. 16.

<sup>112</sup> Cf. VIII17, *L'Âne et le Chien*.

« Chat et vieux pardonner ? cela n'arrive guères. Selon ces lois, descends là-bas, Meurs »<sup>113</sup>.

Le fort ne donne pas : il est la plus grande figure de l'avare, de l'avarice ontologique. Car dépenser sa force, ce serait la perdre, ne plus être fort ou même risquer d'être moins fort, ce serait ne plus être. Le vieux chat est cruel mais parce que « la vieillesse est impitoyable » (v.25), justement parce qu'elle est vieillesse. Le vieux chat fait la sourde oreille aux lamentations de la jeune souris car si elles devaient l'émouvoir, et qu'il dût pardonner, il signerait sa fin. L'âge avançant, il ne peut se permettre de relâcher l'aubaine d'une jeune souris. Si, pour la souris, parler est une question de vie ou de mort, ne pas écouter et surtout ne pas répondre, c'est pour le chat prolonger un peu les ultimes forces de sa vieillesse. La loi de la force a ses exigences : il faut en conserver suffisamment pour la diriger et non la subir. Or, comme l'affirme Spinoza, outre la maladie, la fatigue et le chagrin, la fatalité de la vieillesse contrevient à la possibilité de lutter efficacement, toujours, contre son semblable<sup>114</sup>. Le jour où la souris sera aussi forte que le vieux chat, ce jour-là, Raminagrobis devra, à son tour, haranguer « les sœurs Filandières ». Or ce jour se projette comme une ombre dans la fable.

Perdre sa force : cette peur n'est pas toujours visible et pourtant elle gagne tous les puissants : le loup, affamé par la disette de moutons, « tant les Chiens faisaient bonne garde »<sup>115</sup>, est tout prêt à se passer le collier au cou pour « force reliefs » (v. 27). Alors qu'il était naguère la « terreur des forêts »<sup>116</sup>, le lion, « devenu vieux », doit essayer les attaques de

ses propres sujets,  
Devenus forts par sa faiblesse (v. 3-4),

jusqu'à l'âne, sur lequel le roi en pleine gloire criait haro<sup>117</sup>.

Ainsi que le montre R. Girard, le pouvoir est toujours, d'une certaine manière, marginal. Mais sa marginalité, à la différence de celle des exclus, est une « marginalité du dedans, celle des riches et des puissants. Le monarque et sa cour font parfois songer à l'œil d'un ouragan »<sup>118</sup>. En temps de crise, ici l'agonie du vieux tyran, on ne s'étonnera pas de voir la horde des déshérités, l'âne en tête, immoler le lion sur l'autel de sa décrépitude. Le lion, que la renommée de ses hauts faits donnait jadis encore en exemple, doit, comme Don Diègue dans *Le Cid*, constater, à travers son corps, l'origine et le terme d'une douloureuse décadence. La force, la gloire se renouvellent au présent, et le passé ne peut suffire à l'apothéose du fort : chaque jour, il faut qu'il rejoue sa vie, non pas même seulement une fois comme le Maître de la dialectique hégélienne, mais toujours jus-

qu'à buter sur la tragique réalité du temps. Le lion ne peut par un éclat de voix, rétablir sa puissance et retrouver « son antique prouesse » (III14, v.2), mot alors déjà vieilli selon Furetière par lequel La Fontaine nous rend sensible la fuite du temps des épreuves héroïques. Le lion rugit à peine (v. 8), il se plaint, il pleure (v.2) et sa voix de fauve enfin sensible et mélancolique fuit dans la langueur (v. 7) des larmes.

Les forts, en pleine vigueur, maintiennent, eux, la parole comme une zone de pouvoir derrière laquelle ils montrent combien ils sont intouchables et qui, dans le même temps, leur sert de champ d'action. Les faibles s'y enlisent jusqu'à ce qu'ils entendent le dernier mot prononcé par le pêcheur, le chat, la fourmi ou le milan... et qui rétablit inexorablement la loi du plus fort en dissipant avec la violence rhétorique des *ultima verba* l'illusoire loi du moins fort : « meurs ».

Impossible de raisonner avec un loup si on est agneau. Le loup n'argumente pas, il ne parle que pour conclure ; le loup n'a pas raison contre l'agneau, il a raison de lui :

« - Si ce n'est toi, c'est donc ton frère.  
- Je n'en ai point - C'est donc quelqu'un des tiens »<sup>119</sup>.

L'agneau ne peut, quelque effort qu'il fasse, remonter la pente : le loup la lui fait dévaler d'un mot, d'un « donc » qui traduit moins l'enchaînement scrupuleux de la pensée que la fatalité de la loi<sup>120</sup>, l'injonction pulsionnelle de la bête affamée.

<sup>113</sup> XIII5, *Le Vieux Chat et la jeune Souris*, v. 17-19. « [...] il ne se peut rien imaginer de plus absurde, que de laisser prendre de nouvelles forces à celui qu'on tient tout faible sous sa puissance, et qui les ayant recouvrées s'en servirait infailliblement à notre ruine » (Hobbes, *Le Citoyen*, section première, chapitre premier, XV, Paris, Flammarion, « Garnier-Flammarion », 1982, p. 100). Pour ne pas avoir voulu suivre le conseil avisé de son Vizir, « Sultan Léopard » (X11, *Le Lion*, v. 1) doit subir la loi du lion qu'il n'a pas réduit à la faiblesse alors qu'il n'était encore que lionceau.

<sup>114</sup> Spinoza, *Traité de l'autorité politique* (1675-1677), chapitre III, § 11, édition de M. Francès, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1994, p. 104.

<sup>115</sup> 15, *Le Loup et le Chien*, v. 2.

<sup>116</sup> III14, *Le Lion devenu vieux*, v. 1.

<sup>117</sup> VIII, *Les Animaux malades de la Peste*.

<sup>118</sup> R. Girard, *Le Bouc émissaire*, op. cit., p. 31.

<sup>119</sup> I10, *Le Loup et l'Agneau*, v. 22-23.

<sup>120</sup> « Parler en dernier, "conclure", c'est donner un destin à tout ce qui s'est dit, c'est maîtriser, posséder, dispenser, asséner le sens (R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1977, p. 247).

Et la fable, en se fermant sur ces paroles qui promettent la mort et brisent tout rêve d'échange, annule le cours de son histoire qui a raconté la folle croyance des faibles.

La force n'a de sens que si elle trouve en l'autre sa victime qui la subit. Elle est signe destiné à être montré. L'exigence de la force entérine le fonctionnement de la parole : la communication, qui procède par la différence de position des interlocuteurs, s'opère dans la soumission de l'autre, dans sa réduction à une simple écoute ; elle est l'espace déployé de la force. Cet espace n'est orienté que selon les coordonnées du pouvoir qui fixe à jamais l'ordre et le sens du monde. Les faibles se heurteront donc toujours, quoi qu'ils disent, à l'univocité du discours du pouvoir. Aucun faible n'échappera jamais à son destin, et ce destin ordonne l'éternelle soumission du faible au fort sans qu'il ait un jour la chance de voir ses plaintes écoutées, et même simplement entendues. Amplifiant la contrainte physique par le besoin de parler, le fort franchit la lisière de l'innocence biologique : en parlant, il se fait tyran, il

entre dans les catégories morales du juste et de l'injuste, du bien et du mal ; sa parole le rend, pour nous, moralement mauvais.

Nous trouvons enfin dans le complément de la force et de la parole une des premières explications qui aide à comprendre pourquoi le fort parle. La parole rend visible la relation qui la sous-tend : déterminée par les interactions, elle les désigne aussi ; le pouvoir est en fonction dans la parole. Avant même la transmission d'une information, la parole situe les positions des interlocuteurs, elle se ramène « en structure profonde à un échange de "Voici ce que je suis pour toi, voici que tu es pour moi" »<sup>121</sup>. L'explication par la parole des conditions de la relation sert aux puissants des *Fables* à communiquer sur eux-mêmes, sur leur force, finalement à réfléchir, qu'ils l'établissent ou le rappellent, l'ordre du monde, le « système des places »<sup>122</sup>, selon la dynamique du dominant et du dominé<sup>123</sup>.

---

<sup>121</sup> C. Kerbrat-Orecchioni, *Les Interactions verbales*, Tome II, Paris, A. Colin, « Linguistique », 1992, p. 14.

<sup>122</sup> L'expression est fournie par Fr. Flahaut (*La Parole intermédiaire*, Paris, Seuil, 1978) mais elle est prise dans le sens, plus restreint, que lui donne C. Kerbrat-Orecchioni (*Les Interactions verbales*, op. cit., p. 72). Le système des places définit la hiérarchie commandée par la relation de pouvoir qui transparait dans l'interaction verbale.

<sup>123</sup> « [...] la communication conflictuelle est :

1. définie par des rapports inégalitaires et hiérarchiques,
2. et vise à établir de tels rapports inégalitaires et hiérarchiques »

(U. Windisch, *Le K.O. verbal. La communication conflictuelle*, Lausanne, *L'Âge d'Homme*, « Pratiques des sciences de l'homme », 1987, p. 29).

## Chapitre 3

### Parler et manger : bruits de bouche

Nous pouvons mieux saisir comment fonctionne le moteur<sup>132</sup> du pouvoir : pour qu'il tourne, il faut un réservoir. Ce réservoir contient la force du fort en puissance. La force biologique, physique, est transformée dans le moteur obtenu par différenciation des forces : elle se mue en parole. Le moteur effectue un changement d'état de la force. L'énergie de la force passe dans la substance de la parole. La violence de la force se glisse dans la violence de la parole et le tyran parle :

La tyrannie en effet n'a jamais été l'exercice brut et muet de la force<sup>133</sup>.

La parole produit la domination et nomme ses victimes. Elle établit dans le faible la présence d'un corps à manger. La parole est en définitive l'effet d'une bouche. L'espace des *Fables* est peuplé de becs, de mufles, et de bouches ou de pièges humains (entrelacs, réseaux, cages...) qui en sont les métaphores : le paysage des *Fables*, au plus près des pulsions du corps, se creuse et cerne un état de nature qui est l'état sauvage de la faim, la géographie de l'animal parlant et mangeant.

#### 1. LA MÉCANIQUE MANDUCATOIRE.

En amont d'où tombent les arrêts de mort, en aval où se précipite la proie emportée, la bouche est partout présente<sup>134</sup>. C'est une leçon qu'apprend à ses dépens une cigogne un peu trop naïve.

La fable *Le Loup et la Cigogne* (III9) conte les embarras d'un loup. Les loups ne sont pas gourmands, ils « mangent gloutonnement » (v. 1) avec un excès mortifère. Mais dans sa précipitation, un loup subit la revanche posthume et involontaire d'une victime, un os en travers de la gorge. La fable se construit sur le relief d'un détail, sur l'os, le reste du carnage antérieur de la « frairie » (v. 2).

Le loup a besoin d'aide mais il ne peut appeler car l'os, métonymie de la mort, travaille en lui à le rendre muet et impuissant. Silence de mort : « le loup pensa perdre la vie ».

Près de là passe une Cigogne ;

Il lui fait signe, elle accourt (v. 7-8).

La cigogne opère de son bec la gorge du loup et récupère l'os. Chirurgien ou analyste sauvage, la cigogne libère ce qui empêche le passage de la force. La censure de l'os bloquait le processus du désir et pouvait cristalliser pour le loup le souvenir de ses crimes coupables. La cigogne fait sauter l'embryon d'une structure de surmoi qui aurait doté le loup d'un inconscient et d'une conscience alors qu'il n'est naturellement que l'inconscient même. L'oiseau rend alors possible le déversement de la pulsion de mort tournée vers l'extériorité.

Le médecin demande naïvement le paiement de la cure. Mais le loup n'est déjà plus socialisé. S'il parle, c'est pour dire qu'il est le plus fort et qu'il ne doit rien, enfin que le cou de la cigogne pourrait ici et maintenant remplacer l'os extirpé.

La bouche tendue agressivement est un gouffre, par où l'univers rentre en lui-même, refluant vers la profondeur primitive des pulsions de la chair. Dans *Le Lion malade et le Renard* (VI14), le renard expose la loi de l'ancre :

« Les pas empreints sur la poussière

Par ceux qui s'en vont faire au Malade leur cour, Tous, sans exception, regardent sa tanière ; Pas un ne marque de retour » (v. 15-18).

Sans retour, le trajet vers la gueule du lion est le voyage de la mort, et les pas dans la poussière orientent les premiers signes d'une disparition. La caverne, ou la forêt dans *Le Loup et l'Agneau* (I10), qui creusent dans l'espace une zone de manducation, s'approfondissent alors de façon isomorphe en ventre où se concocte la répugnante digestion :

Le Prince à ses sujets étalait sa puissance.

En son Louvre il les invita.

Quel Louvre ! un vrai charnier, dont l'odeur se porta D'abord au nez des gens <sup>135</sup>.

Le pouvoir est parasitaire, le monarque est un vampire. Un lion dépérit. Il est « décrépité, goutteux » <sup>136</sup>, il n'en peut plus. Pour s'enlever à l'horizon de la vieillesse, le roi convoque les gens de médecine, « des donneurs de recettes » (v. 7). Sur cette première intrigue de la fable, s'en greffe une seconde : le loup, courtisan médisant, « daube au coucher du Roi » (v. 10) le renard qui a préféré ne pas visiter le lion. Le roi fait arrêter l'insolent. Acculé, le renard sauve sa vie par un double tour : il tue le loup et ressuscite le roi. Il détient un remède unique contre la mort. Et de servir une fable (soit une excursion verbale), prétendant que son absence est due à un pèlerinage pour la santé du roi. Il revient l'ordonnance en bouche. C'est un « secret » (v. 27) qui, par la parole, secrète un sang nouveau :

<sup>132</sup> Cf. M. Serres, *Hermès IV*, op. cit.

<sup>133</sup> P. Ricoeur, « Violence et langage » (1967), repris dans *Lectures I. Autour du politique*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 1994, p. 134.

<sup>134</sup> « Le sommet du pouvoir est le fond du puits attractif (...). La quête du pouvoir et la lutte pour lui ne sont que séries ou cascades, c'est la chute parasitaire sans fin » (M. Serres, *Le Parasite*, op. cit., p. 222).

<sup>135</sup> VIII6, *La Cour du Lion*, v. 13-16.

<sup>136</sup> VIII3, *Le Lion, le Loup, et le Renard*, v. 1.

« D'un Loup écorché vif appliquez-vous la peau  
Toute chaude et toute fumante ; Le secret sans doute en est beau Pour la nature défaillante.  
Messire Loup vous servira,  
S'il vous plaît, de robe de chambre » (v. 25-30).

Le remède est sanglant. Pour trouver de la chaleur, il faut l'enlever à une vie. Solution : prenez un loup, écorchez-le ; à consommer de suite. Pour vivre, pour donner renaissance, il faut tuer. Le remède est un plat de loup : le désir d'éternité rejoint le désir alimentaire. Naturellement « le Roi goûte cet avis-là » (v. 31) car le discours du renard, stimulant la pulsion alimentaire du lion, est déjà une mise en bouche. Le loup, jadis animal parlant, retourne à la chair :

Le Monarque en soupa ;  
Et de sa peau s'enveloppa (v. 33-34).

Les sifflantes, appuyées par les bilabiales, condensent l'aspiration gourmande. Le lion s'incorpore le loup, et s'octroie l'agrément d'une chaleur éternelle, tel Hercule revêtant la peau du lion de Némée. Devenu le loup, cet autre sacrifié encore vivant, le lion a transféré en lui la jeunesse et la vigoureuse chaleur du daubeur. Ne pouvant directement tuer son ennemi le renard a, quant à lui, accompli sa vengeance par procuration. Avec la bouche, s'installe dans les *Fables* la constante obsessionnelle d'un symbolisme chthonien. L'animal, ogre ténébreux, fait remonter en lui le régime archétypal des images thériomorphes<sup>137</sup>. Partout bouches et museaux s'ouvrent et montrent les dents, à l'instar de la lice<sup>138</sup> qui, à ceux qui veulent la chasser, promet de lâcher sa bande, faisant de sa hutte un réservoir de dents obscur et grouillant.

L'heureuse énergie de la vie arrachée à l'autre se diffuse par la bouche : le renard sauve le roi de la mort par le remède d'un transfert de chaleur. Ailleurs, la grenouille, devant le corps du rat, ressent subitement la décharge d'une pulsion et « prétend qu'elle en fera gorge chaude et curée »<sup>139</sup> Le désir est un bienfait de la chair. La grenouille anticipe le plaisir de la dévoration. En elle, s'éprouve déjà par la pensée le retentissement énergétique du corps mangé et la plus-value du bonheur érotique étayé sur la bouche même. Le roi envoie au peuple grenouille une grue Minotaure

Qui les croque, qui les tue, Qui les gobe à son plaisir<sup>140</sup>.

C'est allègrement que la grue dévore et le ton sautillant de la comptine noire décrit le carnage plein d'une violence effroyablement gaie, chacun des verbes du crime contenant le chiffre du monstre (croque + tue + gobegrue). Les situations alimentaires sont à fleur de chair et le besoin de nourriture rencontre souvent la dimension érogène de la saveur de tuer.

À observer le fonctionnement de la bouche, on voit qu'il organise la sémantique narrative des fables. La fable est chose de bouche. Elle porte sur la parole adressée étirant la bouche, sur la dialectique ou une « bathologie » de la dévoration et de l'expression. Le modèle de la fable est une petite machine narratologique bouclée sur la bipolarité de la bouche par où on mange et par où on parle. Son modèle en est le soleil, l'astre du roi, ou l'horloge de Descartes<sup>141</sup>, corps absolu automate, ou encore les remous d'E. Morin<sup>142</sup> qui d'un même mouvement ouvrent le cercle des ondes et le referment. *La Cour du Lion* relate, à travers un discret déploiement de syllepses, la machine de bouche du pouvoir. La fable débute par la diffusion par le roi d'une « circulaire écrite » qui, conformément à la tradition du rituel informatif royal<sup>143</sup>, émet le rayonnement périphérique du monarque. La cour léonine est une lunette optique pour d'un certain point de vue découvrir Versailles et, en dépliant son plan, pour lire à partir de la chambre du roi un grand corps organique :

L'écrit portait  
Qu'un mois durant le Roi tiendrait  
Cour plénière, dont l'ouverture  
Devait être un fort grand festin,  
Suivi des tours de Fagotin.  
Par ce trait de magnificence  
Le Prince à ses sujets étalait sa puissance (v. 7 -13).

Le roi convie à un banquet. La parole est un traquenard (un tour de Fagotin) : l'ordre est donné pour participer à un repas dont on sent que les commensaux vont servir de plat de résistance. Ouvrir

<sup>137</sup> G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 10<sup>ème</sup> édition, 1984, pp. 71-96.

<sup>138</sup> II7, *La Lice et sa Compagne*.

<sup>139</sup> IV11, *La Grenouille et le Rat*, v. 27-28.

<sup>140</sup> III4, *Les Grenouilles qui demandent un Roi*, v. 27-28.

<sup>141</sup> « Nous voyons des horloges, des fontaines artificielles, des moulins, et autres semblables machines, qui n'étant faites que par des hommes, ne laissent pas d'avoir la force de se mouvoir d'elles-mêmes en plusieurs diverses façons ; et il me semble que je ne saurais imaginer tant de sortes de mouvements en celle-ci, que je suppose être faite des mains de Dieu ni lui attribuer tant d'artifice, que vous n'avez sujet de penser, qu'il y en peut avoir encore davantage » (Descartes, *L'Homme*, dans *Œuvres philosophiques*, édition établie par F. Alquié, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », Tome I, 1972 (Tome II : 1967 ; Tome III : 1973), p. 380).

<sup>142</sup> Dans l'exemple si pur des remous où la boucle n'est autre que la forme tourbillonnaire elle-même, le mouvement circulaire opère l'introduction et l'expulsion du flux, c'est-à-dire l'ouverture du système ; le même mouvement, qui forme le système, le ferme [...] » (E. Morin, *La Méthode*, 1.-La nature de la nature, Paris, Seuil, « Points », 1981, p. 161-162).

<sup>143</sup> M. Fogel, *Les Cérémonies de l'information dans la France du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1989, p. 229. M. Fogel situe sous Louis XIII ce qu'elle nomme la « culture de l'imprimé » (p. 224).



la cour à un repas grandiose, ouvrir la bouche, montrer sa force — et dans la suite de la fable, le lion montre les dents —, ce sont les gestes inquiétants du pouvoir dans la fable. À l'ouverture du système fabuleux, le creux des corps : le loup n'a plus que la peau et les os (I5), le milan a le ventre vide (IX18). Par son entame, le récit procède du vide de la faim que la bouche va combler en s'épanouissant. Domino du besoin et de sa satisfaction, la bouche est le lieu où la force montre son efficace et, plus que cela, la zone où, échangée en mots, elle s'érotise en pouvoir. Enfin le fort mange, il referme son corps sur son intériorité. La fable de la bouche se raconte par identité différentielle. L'objet de l'histoire est l'entre-deux bouches, entre l'instant où elle va à la parole et celui où elle se tait. Le temps du récit, travaille le désir de récitation de la bouche, quand elle parle pour mieux se refermer, pour se retrouver et répéter le mutisme de la plénitude de soi. Le récit est déclivité intersticielle : il raconte la chute d'amont en aval de la bouche. La physique narrative dépend d'un monde de rupture et de perte qui renvoie l'Âge d'Or dans l'inexistence d'un avant-texte neutre et irracontable car seules les forces qui ne se neutralisent plus s'écrivent. La bouche du pouvoir écrit la fable, la fatalité (le *fatum*) des histoires de la faim. Sa loi de pesanteur est celle du destin. Et, comme l'éternel recommencement du mythe, le fabuliste répète le rythme immémorial de la bouche.

## 2. LA BOUCHE, ENTRE POUVOIR ET PAROLE.

Le pouvoir parle pour manger, ordonnant à sa victime qu'elle se soumette à la tyrannie de la bouche. Mais, en son idéal, le corps absolu du pouvoir est plus encore, c'est un *adunaton* qui parle et mange symboliquement en même temps.

Un Chat contemporain d'un fort jeune Moineau Fut logé près de lui dès l'âge du berceau. La Cage et le Panier avaient mêmes Pénates<sup>144</sup>.

Le couple est étonnant, cette union sans nuage un exemple d'amitié rare. Mais un tiers inclus sème le trouble dans l'idylle de la cage et du panier. Raton le chat, excédé, supprime d'instinct l'importun :

Il croque l'étranger : « Vraiment, dit maître Chat, Les Moineaux ont un goût exquis et délicat. » Cette réflexion fit aussi croquer l'autre (v. 28-30).

La parole du chat vient au moment de la dévoration. Il parle la bouche encore emplie de la saveur du moineau. L'écho en bouche de la chair, c'est-à-dire la trace qualitative du corps, se mue en jugement, ce que Brillat-Savarin nomme « la sensation réfléchie », « le jugement que porte l'âme sur les impressions qui lui sont transmises par l'organe »<sup>145</sup>. Les classiques appellent « goût » l'accord de l'esprit et des objets qui lui sont soumis et « bon goût » « une espèce d'instinct de la droite raison qui l'entraîne avec rapidité, et qui la conduit plus sûrement que tous les raisonnements qu'elle pourrait faire »<sup>146</sup>. Le goût est le signe de la spiritualisation des corps. Qu'il évalue le moineau « exquis » et « délicat »<sup>147</sup> et le chat n'est plus un animal, son palais s'esthétise.

Des adjectifs du goût honnête aux qualités sensibles du corps primitif, le chat parcourt le trajet de la convention de parole à la préférence de l'instinct. Les mots échauffant le désir, la civilisation des mœurs par le langage est plus qu'une hypocrisie, elle est un excitant supplémentaire de la faim. L'association de la sensation à la réflexion opère une connexion profonde. Elle se réfléchit dans la chaîne du déterminisme. Le stimulus gustatif provoque par son énergie propre une réintroduction du chat dans la loi de la nature. Le moineau retrouve sa place dans le paradigme des victimes et, par métonymie, Pierrot est mangé. La parole mangeante replace le chat fragilement civilisé dans la structure d'ordre et prouve qu'elle en est la vérité. La loi de la causalité natu-

relle retrouvée, le chat peut enchaîner, coup sur coup, la consommation de deux moineaux. La parole se fixe sur l'envie : la fable fait donc rêver —mais c'est un cauchemar— à une bouche qui parle et qui mange, dont les mots sont déjà des mets.

La bouche fixe la pulsion dévorante dans la stratégie de sa satisfaction. Il n'est alors de parole que fondamentalement agressive : parler, c'est vouloir manger l'autre, c'est déjà le dévorer, ce que

<sup>144</sup> XIII2, *Le Chat et les deux Moineaux*, v. 1-3.

<sup>145</sup> Brillat-Savarin, *Physiologie du goût*, Paris, Hermann, « Collection Savoir », 1975, p. 52. Nous retrouvons ailleurs, plus obliquement, le mouvement de la sensation directe, éprouvée au contact des propriétés du corps, à la sensation réfléchie. Ainsi le singe et le chat (IX17, *Le Singe et le Chat*) goûtent le spectacle des marrons qui rôtissent. Le foyer, ventre-bouche (il faut revoir la gravure de G. Doré, irradiée par l'espace lumineux et énorme de la cheminée) est en définitive la projection de l'appétit. « Déjà dans son esprit la Galante le croque » (IV11, *La Grenouille et le Rat*, v. 30) : la grenouille anticipe elle aussi la dévoration du rat. Dans *Le Singe et le Chat*, la scène perd rapidement de son pouvoir de pure rêverie. Un travail de maturation a lieu et le regard qui n'était que le moyen d'une contemplation corporelle, se « spiritualise » : « Nos galants y voyaient double profit à faire » (v. 12).

L'objet de rêverie est repris dans le circuit d'un jugement qui débouche sur un calcul : il est traduit et change de valeur. L'économique parasite le poétique : il ne s'agit plus de croquer mais bien, en même temps, d'escroquer avec l'espoir d'une rentabilité maximale du forfait.

<sup>146</sup> D. Bouhours, *La Manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit* (1687), quatrième dialogue, Paris, Veuve S. Mabre-Cramoisy, 1689, pp. 516-517.

<sup>147</sup> Les critères de l'évaluation du moineau mobilisent ironiquement les adjectifs exemplaires du bon goût fait de délicatesse et d'exquisité que Morvan de Bellegarde dénie aux animaux : « Je crois que le goût est exquis quand il est réglé par la raison et que ceux qui ne suivent que leur inclination pour guide ont d'ordinaire le goût mauvais parce qu'ils ressemblent en quelque manière aux bêtes qui n'agissent que par instinct et par tempérament » (*Lettres curieuses*, Paris, 1702, p. 10).

nous montre la comédie des courtisans toujours occupés à « se dauber »<sup>148</sup>. La cour est un « pays »<sup>149</sup>, un microcosme de l'univers ; elle reproduit en miniature, avec une terrible intensité, les lois d'agression, et notamment verbales, que pratiquent les forts dans la nature. Nous savons que Hobbes décrit la parole comme un effort, un *conatus*. Le *conatus* exprime aussi l'appétit ; l'origine de la parole va donc avec la volonté qu'a le fort d'attaquer l'autre. La parole armée est abus<sup>150</sup>, autant dire effet de pouvoir. Explorant la violence du pouvoir, la pragmatique de La Fontaine n'est pas respectueuse de toutes les conventions tacites, ces « lois du discours »<sup>151</sup> que les linguistes modernes se sont appropriées à partir des lois de conversation du XVII<sup>e</sup> siècle. Dans les fables, l'opposition n'est pas « marquée » par rapport au principe de coopération qui régirait la contribution conversationnelle<sup>152</sup>. Tout au contraire : c'est le discours coopératif qui se démarque, ne serait-ce que par sa rareté et surtout son inconvenance aux yeux du pouvoir. Et si les faibles parlent, c'est justement pour parvenir à la réussite du dialogue, pour renverser par le discours le déséquilibre des places et pour transposer les forces ainsi apaisées dans un dialogue « à la régulière ». Dans le cadre de ces nouvelles règles, il serait possible de disputer puisque la lutte serait sans danger. Le dialogue dans les *Fables* n'existerait donc que pour une conversion de la norme : faire de l'exceptionnel, de l'anormal (cet état de nature où le fort ne mangerait pas le faible, où le fort se mettrait au régime sans viande, bref, où le loup brouterait avec les agneaux les prés fleuris...) la nouvelle règle sociale. Inutile d'insister sur l'aberration de ces revendications, sur la folie du dessein coopératif qui anime les faibles. Les forts et leur discours brutal sont là pour signifier avec assez de violence ce qu'il faut penser de la diplomatie de la parole.

La linguistique a rationalisé la pragmatique avec une certaine idée de la communication ; elle a marginalisé la parole du pouvoir qui se

moquera toujours des principes de coopération garantissant l'échange linguistique. Peu importe au pouvoir de ménager la « face positive » du territoire d'autrui, pour parler comme E. Goffman dans *Les Rites d'interaction*<sup>153</sup>.

Certes le roi flatteur, tel que La Fontaine nous le présente dans *Le Singe et le Chat* (IX17), paraît tenir compte du respect des susceptibilités : il valorise les princes, comme le singe valorise les pouvoirs de Raton afin d'obtenir les biens qu'il espère. Mais la flatterie n'est employée que comme le moyen privilégié, adéquat aux circonstances, pour satisfaire le calcul égoïste. Elle n'est jamais éloignée de la violence (le chat se brûle les pattes, les Princes sont échaudés « en des Provinces », v. 29) ; elle en est, au contraire, une des manifestations les plus exacerbées, parce que la plus détournée, la plus inattendue, grimée de civilités.

Il faut d'abord qualifier le geste de la flatterie : flatter, c'est caresser, faire retentir à la surface de la peau la profondeur de l'animalité. C'est alors, selon la belle formule de J. Starobinski, déplacer dans « les pouvoirs du discours l'aptitude de la main à découvrir un corps »<sup>154</sup>. La caresse du maître<sup>155</sup>, polissant le chien (v. 4) pour bien le garder dans la « sphère enchantée » de la civilisation des mœurs (de la politesse servile) a sa contrepartie : le col pelé (v. 32), la peau blessée par le collier de courtisan. Le singe fait croire au chat à la « réalité » de sa force, mais dans le même mouvement, il montre sa propre capacité à le percer à jour, à le dénuder et finalement à le dépouiller car « le flatteur est une bouche »<sup>156</sup>. Le rapt des marrons n'est que la métaphore de la morsure du flatteur. Le singe croque les marrons, il mange Raton : par un jeu paronomastique, les objets de consommation se font écho. Alors, il n'est encore pas tout à fait juste de dire, comme le fait D. Maingueneau, que « sauf situation particulière, l'écrasement d'autrui se retourne contre l'énonciateur »<sup>157</sup>. À moins de croire que la situation de pouvoir soit une « situation particulière ». Chez La Fontaine, se soumettre autrui est un ordre prescrit par la parole, son fonctionnement, et sa finalité : le pouvoir ne fait que s'adjoindre cette force supplémentaire, au réservoir infini, pour se signifier plus violemment encore. Si parler, dans les *Fables*, correspond à l'acte de manger, il convient toutefois de préciser l'organisation exacte de la bouche en conformité avec la machine du pouvoir. En effet, la structure d'ordre, si elle est dédoublée, répond tout de même le plus souvent à l'impératif du bon fonctionnement propre à la bouche : ne pas parler

<sup>148</sup> Voir, entre autres, VIII3, *Le Lion, le Loup, et le Renard* ; VII6, *La Cour du Lion*...

<sup>149</sup> VIII14, *Les Obsèques de la Lionne*, v. 17.

<sup>150</sup> « [...] ce n'est rien d'autre qu'un abus de la parole que de (...) blesser avec la langue [...] » (Hobbes, *Léviathan*, Première partie, chapitre IV, trad. Tricaud, Paris, Sirey, « Philosophie politique », 1971, p. 29).

<sup>151</sup> O. Ducrot, « Les lois du discours », *Langue française*, n° 42, mai 1979, pp. 21-33.

<sup>152</sup> H.-P. Grice, « Logique et Conversation », *Communications*, n° 30, 1979, p. 61.

<sup>153</sup> E. Goffman, *Les Rites d'interaction*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Le sens commun », 1974.

<sup>154</sup> J. Starobinski, « Sur la flatterie », dans *Le Remède dans le mal*, Paris, Gallimard, « N.R.F.-essais », 1989, p. 76.

<sup>155</sup> 15, *Le Loup et le Chien*.

<sup>156</sup> J. Starobinski, « Sur la flatterie », art. cit., p. 73.

<sup>157</sup> D. Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1990, p. 111.

la bouche pleine. Palliant ce risque de « court-circuit »<sup>158</sup>le système du pouvoir ouvre vers l'extérieur un circuit qu'il récupère en bout de course comme un circuit tourné vers l'intérieur. Remis de sa tentation végétarienne, le loup retrouve sa condition d'ogre et se promet un repas à la mesure de l'ascèse imposée :

« Thibault l'agnelet passera,  
Sans qu'à la broche je le mette ;  
Et non seulement lui, mais la mère qu'il tette, Et le père qui l'engendra »<sup>159</sup>.

Le loup se répand en sauvagerie. Le statut incertain de son discours de campagne, entre énoncé direct et indirect, le situe à la frontière inquiétante de cette zone muette des mots intérieurs et de l'espace assourdissant de la parole entendue. Les mots anticipent la boucherie. D'abord le loup convoite la chair la plus tendre, celle de l'agnelet, et la goûte crue, « fraîche »<sup>160</sup>. Le loup refuse de cuire l'agneau car le régime du cuit est signe de culture<sup>161</sup>. Or la brutalité n'envisage pas que la consommation passe par la transformation de la chair. La force veut l'autre sans médiation, tel qu'il se l'est soumis, au présent de la faim. Mais le vorace n'est pas encore rassasié. Par une série d'hyperbates qui reculent d'autant les limites de la raison et de la satisfaction, le loup annonce un véritable génocide, l'extinction d'une race et il remonte les liens de la parenté des chairs jusqu'à leur origine : le père, le géniteur. Il n'y a pas dans ce retour amplifié du désir que le contre-coup d'une privation. Après le rêve écologique, reflue, et s'accélère sans doute, la présence de la passion au cœur de l'instinct. Les fauves ne sont pas seulement des mangeurs ; ils satisfont plus que leur appétit : ils y ajoutent le plaisir, particulièrement épicé, de la haine. Le loup mange cru ; sa faim est carnassière, elle « ne respire que le sang »<sup>162</sup> car « elle veut consumer jusques aux dernières reliques »<sup>163</sup>de sa victime. Pour vouloir ainsi exterminer toute une famille, il faut que la haine du loup soit un sentiment dont la cruauté est globalisante, et transmise de toute éternité puisque la guerre est déclarée depuis « mille ans et plus »<sup>164</sup>. La chaîne de la haine qui assemble les forts et les faibles ne saurait

connaître les limites du temps ; elle est à l'image de ces louveteaux qui, couvés dans la bergerie, otages d'un traité de paix scellé avec les brebis, retrouvent leur instinct ancestral, et font un carnage des troupeaux engraisés par la paix<sup>165</sup>.

Nous ne trouvons que trop de mangeurs ici-bas<sup>166</sup>.

Au monde résonnent les claquements de mâchoires des animaux, qu'ils mangent ou qu'ils parlent. Manger et parler sont de même nature : la bête parlante ne s'adresse pas à l'autre, elle s'adresse l'autre par ces quelques mots qui lui indiquent qu'il vient de mourir, là, à l'instant, qu'il tombe sous l'arrêt d'un coup mortel de discours.

« Qui te rend si hardi de troubler mon breuvage ? Dit cet animal plein de rage »<sup>167</sup>.

La parole du loup, par son attaque violente, est déjà morsure. Ses mots, entraînés par la colère, agressent et incisent la fable. À travers eux, et leur rage, le fort pénètre le corps du faible. Ils s'extraient de la forêt qui, à l'arrière-plan de la fable, suggère la cohue des signes, le bruit de fond, très exactement dans ce récit de duel, la noise<sup>168</sup> d'où viennent les mots.

Le Seigneur, appelé par le jardinier, sature l'espace qu'il envahit du vacarme de son pouvoir : bruits de bouche, propos licencieux, trompes et cors de chasse<sup>169</sup>. Quant à la « trouée » (v. 49), résultat du saccage général, donnons-lui la forme de la bouche princière, bien « endentée », par où la cohue des parasites tout armés peut aller et venir, à grands fracas. Du brouhaha de la bouche qui broie, du démembrement en bouche de tout corps, émerge la parole : *Logos* sur *Chaos*. La parole se travaille dans le souvenir pressant de sa fonction manducatoire désintégrant. Dans *Le Loup et l'Agneau*, le loup parle comme s'il transmettait un poison. La rage fait entrer l'animal dans l'homme<sup>170</sup> contre le doux *flumen eloquentiae* de l'onde. Le loup déverse sa parole. Par elle, il contamine l'agneau avec une rare fureur : non content de vouloir sa mort, il recherche plus que tout la contagion de la rage ; parler à l'autre pour faire tomber les barrières immunitaires ; entrer en lui ; lui communiquer sa pulsion de

<sup>158</sup> L. Marin, *La Parole mangée*, op. cit., p. 47.

<sup>159</sup> X5, *Le Loup et les Bergers*, v. 30-33.

<sup>160</sup> « L'Ogre demanda d'abord si le souper était prêt, et si on avait tiré du vin, et aussitôt il se mit à table. Le Mouton était encore tout sanglant, mais il ne lui en sembla que meilleur. Il fleurait à droite et à gauche, disant qu'il sentait la chair fraîche » (Ch. Perrault, *Le petit Poucet*, dans *Contes*, édition de G. Rouger, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 1967, p. 192).

<sup>161</sup> Le cuit caractérise la présence humaine : les marrons rôtis (IX17), les moutons à la broche... Mais pour le loup, le cuit n'est que l'hypocrisie du cru.

<sup>162</sup> J.-Fr. Senault, *De l'usage des passions*, Paris, 1641, p. 207.

<sup>163</sup> N. Coëffeteau, *Tableau des passions humaines, de leurs causes et de leurs effets* (1615), Paris, S. Cramoisy, 1621, p. 181.

<sup>164</sup> III13, *Les Loups et les Brebis*, v. 1.

<sup>165</sup> *Ibid.*

<sup>166</sup> XIII3, *Le Renard, les Mouches, et le Hérisson*, v. 25.

<sup>167</sup> 110, *Le Loup et l'Agneau*, v. 7-8.

<sup>168</sup> Voir M. Serres, *Genèse*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1982, pp. 32-33.

<sup>169</sup> IV4, *Le Jardinier et son Seigneur*.

<sup>170</sup> Voir H.-P. Jeudy, *Gent vulpine et bestialité enragée*, dans *Traverses* n° 8, mai 1977, notamment p.105.

mort pour le vaincre sans la nécessité de le convaincre ; souiller l'innocence de l'agneau, le pervertir (le loup dévore l'agneau : il lui fait faire un tour en forêt...) et alors enfin le tuer, tel est le programme sadique de l'enragé, et c'est l'apogée de l'animalité. La morsure inverse son autre euphémique, la succion qui est, au stade premier de l'assimilation orale, la préhension heureuse et douce, l'en-deçà innocent du croquage<sup>171</sup> : « je tette encore ma mère » (v. 21) clame l'agneau, bouche ouverte pour une plainte, pour appeler sa mère et retrouver la suavité de la transmission nourricière. Mais la parole enragée, dont l'eau impure est la matérialisation<sup>172</sup>, pénètre la fable jusqu'à la folie et la mort. La rage vient d'ailleurs et d'avant, le loup simplement la transmet. Elle est, par l'ensauvagement des signes la forme la plus accomplie de l'étouffement de l'humain, des valeurs d'humanité et d'honnêteté que l'agneau représentait timidement. Le loup, qui parle comme un fou, bouleverse la norme douce des choses pour dicter sa pulsion ; il témoigne, par la parole, de la métamorphose de l'humain en animal bavard, et prouve que les mots ne font pas renoncer à l'instinct. Munie de la parole, l'animalité incarne le fantasme d'une bestialité incontrôlée.

### 3. LA FICTION DE L'ANIMAL PARLANT : « DU TEMPS QUE LES BÊTES PARLAIENT »<sup>173</sup>.

« Il est permis de prendre le langage pour la vraie différence entre les hommes et les bêtes »<sup>174</sup>.

Ménageons-nous, si vous le voulez bien, une petite promenade au zoo, exactement au Jardin du Roi, et imaginons ensemble, d'après une anecdote de la *Suite du rêve de d'Alembert*<sup>175</sup>, une nouvelle fable ; appelons-la : « L'orang-outang et le Cardinal ». Un orang-outang se tient dans une cage de verre ; il a l'air d'un saint Jean qui prêche au désert. Vient à lui le Cardinal de Polignac ; il le considère, et soudain lui ordonne : « Parle et je te baptise ». Le singe ne répond rien, peut-être quelques cris, tout au plus... L'animal ne pense pas parce qu'il ne parle pas. L'impossibilité dans laquelle il se trouve de recourir au langage signale l'absence en lui de toute âme raisonnable et amène à conclure à sa complexion mécanique. Inversement, de l'autre côté de la paroi de verre, elle révèle en l'homme la présence de la raison.

L'animal pourtant possède une voix ; certes, il s'exprime. Mais que dit-il ? Peu de choses en somme... Il ne saurait faire entendre au mieux que ses « impulsions naturelles, telles que la colère, la crainte, la faim »<sup>176</sup>.

Il y a des voix articulées, comme la parole des hommes ; d'autres non articulées, comme le rugissement des lions, l'aboi des chiens, le mugissement des taureaux, etc<sup>177</sup>.

La voix articulée, pour le *Dictionnaire de Trévoux*, est déjà une voix signifiante, donc une parole, qui coordonne la production d'un sens<sup>178</sup>. Tandis que, retenue par sa corporalité, la voix animale ne connaît l'art d'aucune *disposition*. Le silence de la bête est éloquent : il trace avec la paroi de verre du Jardin du Roi la frontière entre l'homme et l'animal. L'animal est une machine dont chaque expression ne renvoie en fait qu'à un signal corporel stéréotypé. L'homme est un « poète », il compose à sa volonté du sens par l'agencement libre de sa parole :

La voix des animaux est nécessaire, et celle des hommes est libre<sup>179</sup>.

Le Cardinal regarde derrière le verre son singe : il ne peut s'empêcher, devant son mutisme, de parler. Son seul geste est un geste de pouvoir, autorisé par un préjugé anthropocentrique ; la parole et le regard inquisiteurs ne vont que dans une direction.

Mais permettez-moi un doute. Et si la bête ne voulait pas nous parler, et si le silence de la bête

<sup>171</sup> La forme saillante des dents du loup se découpe en opposition avec celle, généreuse, des tétines de la brebis (le couple loup/louve, morsure/allaitement est en filigrane des images de la fable : il n'y a pas, comme on sait, de louve chez La Fontaine).

<sup>172</sup> L'onde pure n'est souillée qu'à partir du moment où le loup le dit.

<sup>173</sup> IV1, *Le Lion amoureux*, v. 18.

<sup>174</sup> Descartes, *Lettre à Morus*, 5 février 1649, *Œuvres et Lettres*, textes présentés par André Bridoux, Paris, N.R.F.-Gallimard, a Bibliothèque de la Pléiade », 1953, p. 1320.

<sup>175</sup> Diderot, *Suite du Rêve de d'Alembert*, édition de Jacques et Anne-Marie Chouillet, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1984, p. 53. Cette hypothèse de travail m'a été fournie par J.-L. Poirier, *Éléments pour une zoologie philosophique*, *Critique*, Tome XXXIV, n° 375-376, août-septembre 1978, p. 673.

<sup>176</sup> Descartes, *Lettre à Morus*, éd. cit., p. 1320.

<sup>177</sup> *Dictionnaire de Trévoux*, article « voix » (1704). O. Le Guern a montré la complémentarité de la voix, de la parole et du langage aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles dans un article : « Voix, parole et langage » paru dans *Littératures Classiques*, n° 12, « La voix au XVII<sup>e</sup> siècle », janvier 1990, pp. 77-91.

<sup>178</sup> B. Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, Amsterdam, P. Manet, 4<sup>e</sup> édition revue et augmentée d'un tiers, 1699. C'est sur les bases d'un art ordonné, d'une science du rapport et de la fin pour laquelle les parties du discours conspirent que B. Lamy, par exemple, peint le tableau de la rhétorique (sur la métaphore du tableau, voir les chapitres II et III, pp. 5-16).

<sup>179</sup> Mersenne, *Harmonie universelle* (1636), Tome II, Livre I, « De la voix », proposition VIII, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1975, p. 10.

n'était que son refus de nous parler ?

Bien que je tiens pour démontré qu'on ne peut prouver qu'il y a une pensée chez les bêtes, je ne crois pas cependant qu'on puisse démontrer qu'il n'y en a pas parce que l'esprit humain ne pénètre pas leur cœur<sup>180</sup>.

Parler pour Descartes dépend d'un arrangement du sens en vue de la communication. Le critère de validité de la parole vient de sa profération ; le langage est donc à lui-même son signe. Puisque, à l'évidence, il n'existe de parole qu'entendue, en considérant ce qu'elles savent dire, moins que les hommes stupides ou privés d'esprit, les bêtes ne détiennent pas le don

de parole et de là ne recèlent aucune forme de raison. N'usant pas de la parole, la bête ne pense pas. Toutefois le raisonnement n'est que probable, et indémontrable ; il bute sur l'indécidable, le silence, quelle que soit la manière dont on le tourne :

[...] on ne doit pas (...) penser, comme quelques anciens, que les bêtes parlent, bien que nous n'entendions pas leur langage. Car, s'il était vrai, puisqu'elles ont plusieurs organes qui se rapportent aux nôtres, elles pourraient aussi bien se faire entendre à nous qu'à leurs semblables<sup>181</sup>.

Mais, en même temps, l'argument ne prouve rien<sup>182</sup>...

Si on ne peut rien dire pour ou contre la parole des bêtes, si les démonstrations ne s'imposent pas, faute de preuve décisive, il se pourrait bien que la ligne de partage entre l'homme et l'animal s'efface peu à peu ; et que, faute de trancher le débat, on s'expose à voir naître une fiction qui rompe le mutisme des bêtes. Disons une fable<sup>183</sup>, une œuvre d'imagination suppléant la défaillance du raisonnement en forme, et qui fasse parler les animaux comme les hommes, qui construise dans cette parole humaine des animaux la fiction d'une parole animale, c'est-à-dire, enfin, la représentation du côté de l'animal de la parole humaine.

Essayons un nouveau pliage dans le sens de la frontière qui partage l'homme et l'animal, qui distingue la culture de la nature, le langage du silence ou de la voix non articulée de la bête. Rabattons l'homme sur l'animal (ou inversement même s'il y a quelque plaisir à rabattre l'orgueil de l'homme...) : nous savons bien que les deux figures sont à même échelle et directement superposables :

Avec la technique du pliage, tout ce qui distingue sert à articuler. En vertu de quelle		présomption devrions-nous mettre le singe en cage ? Dans la relation à l'autre inséparable du désir de le dominer, l'homme n'est pas différent de son autre, l'animal ; il est le même, et la parole, le langage, tant qu'ils sont un moyen de l'agression, une expression du pouvoir, ne sont pas
Culture	Nature	
HOMME	ANIMAL	
parlant	muet	
voix articulée	voix non articulée	

dissemblables du cri passionnel de la bête.

La parole humaine surgit du chaos, elle prend racine dans la profondeur de l'animal à la parole muette ou barbare :

[le] mutisme assourdissant [des bêtes] invite à leur forger un discours à la mesure de cette retenue, moins enveloppé, plus décisif que celui des hommes<sup>184</sup>.

Sortie du silence des animaux, la parole humaine se dénude et révèle son essence. Avec l'animal, nous voyons saillir du corps ses intentions les plus tranchantes. Elles naissent dans la bouche de l'animal, dans son rythme instinctif de dévoration, dans sa fonction de manducation. Qu'est-ce que l'animal parlant ?

La fiction du « clinamen », le point de tangence du « parler » et du « manger », de la verbalité et de l'oralité, de l'instinct de conservation et de la pulsion linguistique. « Thèse » : la bête parlante de la fable, figure de cette fiction de l'infinitésimal de ce clinamen, de cet écart « à l'origine ». Corps dévorant - dévoré, l'animal de la fable parle aussi. Il est, dans la fable, la simulation

<sup>180</sup> Descartes, *Lettre à Morus*, 5 février 1649, éd. cit., p. 1319. « Pouvoir ne pas parler n'est pas identique à ne pas pouvoir parler. Ceci est une privation, cela une négation » (J.-Fr. Lyotard, *Le Différend*, op. cit., p. 26).

<sup>181</sup> Descartes, *Discours de la méthode*, dans *Œuvres et Lettres*, éd. cit., p. 166.

<sup>182</sup> La position de Cureau de la Chambre est toute contraire : définissant l'articulation de la voix par la constitution des voyelles et des consonnes, il remarque que les voix des bêtes en sont dotées. De l'animal à l'homme, Cureau de la Chambre ne constate aucune rupture mais une échelle de perfection : les bêtes articulent moins parce qu'elles n'ont pas tous les organes nécessaires, et parce qu'elles pensent moins (*Traité de la connaissance des animaux...* (1647), Paris, P. Rocolet, 1648, pp. 340-357). D'ailleurs, chez Cureau de la Chambre, les muets parlent (en tout cas ceux dont la voix a été préservée), car, même s'ils n'ont pas connaissance de leur voix, ils en sentent néanmoins confusément les effets et parviennent de toute façon à se faire entendre (*Ibid.*, pp. 367-371). Alors *a fortiori* les bêtes.

<sup>183</sup> N'est-ce pas ainsi que Furetière définit la fable comme « la fiction d'un entretien de deux ou de plusieurs animaux, ou de choses inanimées, d'où on tire quelque moralité ou plaisanterie (*Dictionnaire universel*) ?

<sup>184</sup> M. Gutwirth, *Un Merveilleux sans éclat*, Genève, Droz, 1987, p. 24.

d'une régression symbolique à l'instinctuel : fiction d'une origine du discours dans Éros et destruction [...]185.

Une fois la poudre de la civilité, des convenances d'usage et de bienséance secouée, il reste la parole primitive : l'animal-parlant serait l'autre face de l'animal-muet mais une face plus violente encore, comme l'hyperbole du silence inhumain, son hypotypose peut-être, une mise en relief et une impression.

Dans les fables, nous percevons le grain de la voix du silence avec toutes ses aspérités, le grain de la voix de la force dans la bouche de l'animal parlant. La parole humaine se dépouille et signifie comme la bête mange. En fait, la parole de la bête complique singulièrement la fiction anthropologique de l'animal : l'homme n'est pas seulement un animal à cause de la présence trop humaine et déjà animale de son désir ; il est un animal qui parle. Ou plutôt, désormais, l'animal parlant est aussi l'homme. Chimère scandaleuse, l'animal parlant est un homme qui parle mais dans l'animal. La parole de l'animal n'est donc pas d'abord un tour poétique, une fiction plaisante qui s'amuse d'un écart, à la fois drôle et étrange. L'animal n'est pas un muet que l'on fait parler avec une voix décalée, empruntée et introduite dans son corps. La parole animale des *Fables* ne correspond

pas à l'immersion de la parole humaine dans un corps qui ne pourrait l'articuler ; elle n'est pas une voix détachée dans une bouche pantomime, manipulée par un ventriloque. Elle n'est pas artificielle.

Dans la parole, l'animal parachève la représentation de l'homme. La force de la parole animale tient à ce qu'elle montre le parcours d'une double représentation dont elle nous fait comprendre la simultanéité et la complémentarité. L'animal parlant parle comme un homme : la parole représente l'homme, c'est-à-dire nous fait apparaître sa présence, grâce à sa parole devenue une voix-parole sans le corps humain. Mais la parole représente aussi en elle l'animal parce qu'il est déjà une représentation de l'homme, l'homme et l'animal étant des signifiants convertibles sur le paradigme corporel, et parce que la parole humaine s'apparente au cri de la bête et en deçà à son silence bruyant de mangeur.

L'animal parlant nous signifie la présence de l'humain dans son absence en l'animal. Ainsi l'animal se présente représentant un « mort », l'homme, en l'enterrant dans le tombeau de sa parole humaine pour l'instituer animal parlant. La parole est le signe d'une perte, celle de l'humanité de l'homme et d'une permanence, celle de l'animalité de l'homme paradoxalement associées dans la substitution de l'homme et de l'animal.

L'animal parlant est une image primitive présentée comme un oxymore qui dit à la fois le même et l'autre, l'humain et l'inhumain dans une fonction commune à l'homme et à l'animal et pourtant absolument différente, apparemment étrangère : la parole, le propre de l'homme, dont la représentation en l'animal décrit le processus de mise en rapport de l'homme et de la bête et la finalité de ce processus dans la superposition des images et la disparition des différences. L'animal parlant est cet autre moi-même que je vois comme mon Autre me représentant. Étrange réflexivité que cette altérité dans le miroir de la parole. L'animal est l'autre de l'homme et pourtant, grâce à la parole, l'homme s'approprie en lui son image, image autre, signe de sa propre image altérée, ou mieux, de son aliénation passionnelle jusqu'en parole.

La signification de la parole est en définitive double : elle est un indice médiateur qui articule et approfondit la fiction de l'homme-animal, et, parce qu'elle est au cœur d'une représentation indiquant son propre procès, elle remplit une fonction morale impliquant le lecteur dans son effet de représentation. Chacun doit voir dans le bestiaire parlant à la fois sa représentation, son image nue, et, en même temps, comprendre que cette image conjoint son portrait avec celui de l'animal. La parole accentue et fait aboutir la similitude de l'homme et de l'animal tout en gardant en elle-même le signe de sa propre altérité dans le corps de l'animal et la trace du moment où la chimère est née. Autrement dit, la fiction de l'animal parlant est placée devant l'homme pour témoigner dans cette représentation fidèle de ce qu'il est quand il est dans le corps du pouvoir, et pour dire comment il est devenu

un animal parlant. Le lecteur de cette fiction voit donc à la fois qu'elle est son portrait et comment elle est son portrait : il voit l'image du pouvoir et comment est apparue l'image. Un miroir désignant son fonctionnement, son dédoublement identique, tel est l'animal parlant.

L'homme ne se dégage pas aisément de cette troublante image puisqu'il est à la fois acteur et spectateur ; spectateur d'une fiction (la fable de l'animal parlant) qu'il crée au moment où il la lit, spectateur d'une histoire qui lui fait franchir le miroir du signe de l'animal parlant et venir, le temps de cette fiction, au cœur du récit né de ce signe.

Le signe de l'animal parlant est à la fois fixe — c'est une peinture morale — et mobile accomplissant en lui-même le passage de l'homme à l'animalité et nous le faisant percevoir dans la parole :

L'animal ouvre devant moi une profondeur qui m'attire et qui m'est familière<sup>186</sup>.

<sup>185</sup> L. Marin, *La Parole mangée*, op. cit., p. 50.

<sup>186</sup> G. Bataille, *Théorie de la religion*, Paris, Gallimard, rééd. Idées/Gallimard », 1974, p. 30.

La nature de la fable est morale ; elle n'est pas d'abord promesse d'une régression joyeuse à l'enfance de l'esprit : elle organise un voyage dans les tréfonds du moi, jusqu'aux confins plus obscurs de l'inconscient libéré par la libido, maîtresse toute puissante des hommes. Codant le passage, l'animal parlant nous fait pénétrer dans des fictions dénonçant, désignant et condamnant notre aliénation et notre retour à l'origine. Nous assistons à notre propre mise en scène dans le scénario primitif de chaque fable et la représentation dont nous sommes spectateurs et acteurs nous donne une incomparable lucidité<sup>187</sup>. Entre la violence muette de l'animal qui ne parle pas mais mange et la réalité sociale de l'homme qui parle avec violence, l'animal parlant croise l'homme et l'animal pour les rendre équivalents, et pour révéler que leur nature si différente est pourtant si essentiellement commune, que la parole humaine est une parole animale, l'expression jusque dans les signes propres à l'homme de son désir de domination :

[...] les bêtes de la fable s'entendent merveilleusement à jouer l'homme sans quitter la bête — double appartenance qui les sacre emblématiquement êtres de fiction [...]<sup>188</sup>.

Ainsi la parole de la bête est la charnière de la représentation de l'homme en animal : elle est un signe humain transféré et converti. Elle dit aussi que son essence est animale, qu'elle est un signe dont on trouve

l'origine dans la bête. Le jeu des signes dans ce miroir unique et pourtant dédoublé aboutissant enfin à cette proposition humiliante : la parole humaine est le propre de la bête.

Le dispositif lafontainien recourt à deux tropes : la métaphore et la métonymie. La parole, installée dans la voie articulée, est l'élément métonymique qui circule librement de l'homme à l'animal ; elle permet ainsi que les deux signifiants, les deux corps, extrêmes inconciliables, expriment pourtant une connexion corporelle essentielle. Plus qu'un contact, la parole est le déplacement même, l'intervalle commun de la cicatrice ou de la blessure qui confond l'homme et la bête. Quant au processus métaphorique, il se comprend selon la convertibilité paradigmatique de l'animal et de l'homme. La figure de fiction est donc obtenue à partir des processus primaires de la condensation et du déplacement, de la métaphore et de la métonymie. Cet assemblage de tropes compose une sorte d'objet de rêve<sup>189</sup> qui, en fin de compte, définit, pour les *Fables*, la rhétorique de l'inconscient.

Pour La Fontaine, la forme archéologique de l'inconscient est un animal parlant dont la tyrannie libidinale s'exerce sans le frein d'aucune censure. Présenté comme la clé anthropologique et le support structurant des récits, l'animal-parlant est une fiction fonctionnelle. Elle est, en outre, dans les fables, en constante énonciation : inséparable de son intention pragmatique, elle rejoint la finalité de l'injure, ou sa « tendance ».

Miroir tendancieux donc, la fable défait l'idéal narcissique du moi, espérant par la crainte d'une ressemblance avec une image dépréciée obtenir de l'homme un doute sur lui-même. Elle désigne à la réflexivité de la conscience cet abyme attirant et familier mais honteux.

---

<sup>187</sup> Mais ces « miroirs de nos défauts les Peintres légitimes » (III, *L'Homme et son image*, v 26), nous pouvons toujours les accuser « d'être faux, d'y être mal représentés et nous sentir offensés de leurs portraits peu flatteurs. La fable a mis au point un dispositif pour nous montrer exactement ce que nous sommes mais elle ne peut tout à fait nous contraindre à accepter cette image. Nous pouvons bien refuser de nous voir tels que nous nous voyons en disant de la fable qu'elle est une fiction, un mensonge sans vérité.

<sup>188</sup> M. Gutwirth, *Un Merveilleux sans éclat*, op. cit., p. 25.

<sup>189</sup> Cf. J. Laplanche, S. Leclaire, *L'Inconscient, une étude psychanalytique*, dans J. Laplanche, *Problématique IV. L'inconscient et le ça*, Paris, P.U.F., « Bibliothèque de psychanalyse », 1981, pp. 294-295.

Deuxième partie  
LA PAROLE MORDANTE ET  
L'ENSAUVAGEMENT DU DIALOGUE





# Chapitre 1

## Tuer d'un mot

Pour G. Bataille, les relations de l'animalité sont immanentes<sup>190</sup>. Mais, chez La Fontaine, l'animal n'est pas « dans le monde comme de l'eau à l'intérieur de l'eau »<sup>191</sup> ; il crée entre lui et l'autre le médium du langage qui donne corps à la conscience de soi : la présence d'une voix, l'usage d'un style — le « parler court » — qui épand le désir, méduse sa proie, comme un regard appuyé.

### 1. LA VOIX DU CORPS.

Chez La Fontaine, la voix de la violence oscille entre le chaos animal d'où elle provient et la signification qu'elle élabore : la voix des forts associe le gouffre de la voix-cri et l'émergence de la parole humaine ; son inflexion est crépusculaire comme si la parole dérivait directement d'un contact archaïque avec le monde, que le corps, ému dans la voix, tente de s'appropriier, grâce à l'expression de la pulsion, avant de le maîtriser par la dictée d'un sens.

Le loup est enragé mais son écume est le halo de sa parole :

« Qui te rend si hardi de troubler mon breuvage ? » Dit cet animal plein de rage<sup>192</sup>.

Accouchée du silence de la forêt, quand la bouche affamée était encore close, la voix se dépouille avec difficulté de son origine abyssale : sa première onde se pose dans un espace confus de consonnes sourdes ([k], [t], [s]), qui reviendront avec obstination à chaque nouvelle réplique du loup.

La parole est sourde, éclatante aussi, par la voyelle initiale, ce [i] qui, par son déchirement, attaque violemment l'espace paisible de l'onde. Enfin la sonorité constante en [r] cale la parole qui, sur le mode du grognement, emplit l'air.

Le dire est confondu à sa naissance avec une émotivité à peine contrôlée, celle d'une voix en train de muer et de changer le monde. Mal tenue, entre l'obscurité organique et la percée immanente du désir, la trace de la voix émotive exprime et sert la pulsion. La parole, d'abord hésitante, s'épanouit maintenant dans les voyelles du mot final qui désigne tout le litige (le « breuvage ») pour lequel éclate la « rage ».

La dernière parole du loup achève les relais et les variantes de la « signifiante » de sa voix :

« il faut que je me venge » (v. 26).

De « breuvage » à « venge », la voyelle maintient l'ouverture de la bouche mais, en se nasalisant, elle recule son point d'articulation ; elle ramène ainsi la parole d'une situation de profération à l'imminence de la dévoration.

L'écriture substantialise la voix recueillant la pulsion qui l'anime et qui la vitalise. La parole, dans sa chair, se situe bien entre corps et langage ; elle est capable de conduire l'inflexion passionnelle et de lui permettre d'envahir l'espace. La voix est le signe de la bête, créature réduite à la diction de son appétit ; elle est le premier effet de sa force. La voix est donc plus que l'ombre portée du corps, elle signifie déjà : elle sème les germes du sens que la parole développe tout à fait.

Dans *Le Loup et les Bergers* (X5), le loup songe :

« Oh, oh, dit-il, je me reproche

Le sang de cette gent ; voilà ses gardiens

S'en repaissant eux et leurs chiens ;

Et moi Loup j'en ferai scrupule ?

Non, par tous les Dieux non ; je serais ridicule. Thibaut l'agnelet passera,

Sans qu'à la broche je le mette ;

Et non seulement lui, mais la mère qu'il tette, Et le père qui l'engendra » (v. 25-33).

Quand il assaille l'onde pure, le loup ne prend pas beaucoup de temps pour parler et sa voix exulte. Ici la méditation est plus profonde et plus lente : l'expression de la cruauté ajoute à sa signifiante d'autres tonalités. Nous retrouvons dans cette fable la chaîne phonique caractéristique du loup autour de la vibrante [r] qui donne au monologue le sens d'une rumination de mauvaise humeur — le loup maugrée et remâche sa vengeance — et d'un retour à l'activité primaire de la bouche : le loup gronde. Les fricatives, moins directement attendues, s'unissent à la vibrante pour remuer l'air, comme si elles tendaient à expulser l'humeur amère du loup. La voix laisse glisser l'envie renée après la frustration et le loup déjà jubile à l'énoncé de son massacre. Il nous le fait entendre et appelle en nous le plaisir de gratifier sa pulsion de notre propre diction.

La sifflante compose ainsi un « phonème thématique » coordonné avec la voyelle nasalisée [â] pour détailler le mot « sang » (« s'en repaissant », « sans que...»). « Sang » est un mot trace ; il ressource régulièrement ici le désir en le nourrissant de signifiants, voire en l'excitant par sa diffusion hypnotique dans la voix ; la nasale provenant elle-même d'une troublante combinaison entre les actes

<sup>190</sup> G. Bataille, *Théorie de la Religion*, op. cit., pp. 23-27.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>192</sup> 110, *Le Loup et l'Agneau*, v. 7.

de manger et de parler :

*Disant ces mots il vit les Bergers pour leur rôt, Mangeants un agneau cuit en broche.*

Il faudrait encore pouvoir continuer, parler du maillage des occlusives labiales ([b] / [p]) : on verrait qu'elles s'enroulent autour du nom de la victime : « Thibaut » dont la seule initiale déclenche, par ailleurs, la strette des [t] à la rime. La section occlusive organise deux paradigmes sémantiques : l'un moral (« reproche », « scrupule ») dont s'écarte le loup et l'autre alimentaire (« repaissants », « passera », « broche ») qui l'attire. Elle se concentre finalement dans la figure du « père » (v. 33), signifiant universel de la norme morale. Censurant le désir puis retourné par le loup qui retrouve, après un doute, la lignée sauvage de sa race, le mot se dégrade en un signifiant à consommer rapidement...

Sans doute reconnaît-on les animaux et notamment les forts à leurs voix :

La voix forte comme ont les lions, et âpre et forte, comme ont les sangliers marque chaleur, siccité, et grande force<sup>193</sup>.

Il existe assurément dans les *Fables* une typologie des voix qui doit beaucoup à la physiognomonie des caractères des animaux. Il y a une voix de la papelardise chez le renard, de la brutalité chez le loup, de l'arrogance chez le lion. Pour séduire un pauvre biquet méfiant, le loup « contrefait son ton »<sup>194</sup>, preuve que sa voix fixe en lui un destin, très précisément une nature. Mais la caractérologie vocale est actualisée et donc infléchi par les circonstances narratives.

En fait, la signifiante de la voix entremêle la tessiture stéréotypée de la bête et les nécessités de l'invention poétique. Mersenne remarquait que les voix animales se modifiaient selon les exigences des humeurs et des passions<sup>195</sup>. Dans les *Fables*, les voix des animaux changent (et ces différenciations sont essentielles au relief de la voix), mais la trame vocale, elle, dépend du registre relativement réduit des passions : la voix est toute violence. Elle se conforme à une typologie animalière dont elle est un des signes les plus patents ; surtout, elle suit l'inclination des passions. Là où Mersenne voit un facteur de variabilité de la voix, La Fontaine inscrit une essence relativement immuable. La physiognomonie est bien, jusque dans ses manifestations vocales, moins une typologie des caractères qu'un manuel de situations passionnelles dont les potentialités narratives sont contraintes par la nécessité corporelle du pouvoir. Seule la musique n'est pas uniforme, elle vient au poète par l'appréhension de la chair de l'animal en rapport avec ses mondes. Alors, il peut la déchiffrer aussi en ses configurations et en ses participations. Corps-voix, l'animal est une histoire, il est une fable.

Mais comment écrire la voix et ses nuances, comment ne pas altérer la « voix vive » dont parle I. Fonagy<sup>196</sup> qui est l'intonation vivante de notre corps parlant. Pour noter la voix émotive dans la corps textuel, comme au théâtre, La Fontaine accompagne le discours d'un renfort de didascalies : le loup parle « plein de rage »<sup>197</sup>, le magister sermonne d'un « ton fort grave »<sup>198</sup>, la laie discourt en « perfide »<sup>199</sup>... Mais surtout, La Fontaine fait surgir de l'écriture même, de sa matérialité sonore, rémunérant l'arbitraire des signes, la chair des voix : voix de texte homophoniques aux voix-vives que les récits ventriloques, qui ensemencent nos oreilles, ont vocation à articuler.

## 2. DE LA VOLUPTÉ DE L'INSULTE.

Considérant l'agneau de bas en haut, le loup le menace avec mépris :

« Qui te rend si hardi de troubler mon breuvage ? »<sup>200</sup>

À l'amorce de la violence contenue dans l'acte stratégique de prendre la parole, le fort ajoute d'emblée le poids de l'injure qui dramatise une différence existentielle. Le loup défie l'agneau d'un tutoiement arrogant. Plein d'un « noble courroux », convaincu de venger l'honneur de sa race contre les calomnies, il élève l'agneau « si hardi » à sa hauteur ; il en fait un rival mais un rival finalement indigne qui préfère médire que se battre et confier à la parole plus qu'à l'épée le soin de prouver sa valeur.

<sup>193</sup> D. Laigneau, *Traité de la métoscopie, physiognomonie...*, chapitre 23 : « considérations sur la voix », Paris, 1650 (3<sup>e</sup> édition augmentée), p. 785. Outre le répertoire des espèces de voix selon la typologie animale, la taxinomie physiognomonique compose dans le phénomène vocal un mixte de corporalité et de spiritualité : la passion qui excite l'action de la voix se double du dessein de signifier et de signifier de manière adéquate au mouvement du corps. Si la voix est un sésame de l'intériorité, c'est qu'elle est l'effet même du corps (M. Cureau de la Chambre, *Traité de la connaissance des animaux*, éd. cit., pp. 357-365, notamment).

<sup>194</sup> IV15, *Le Loup, la Chèvre, et le Chevreau*, v. 15.

<sup>195</sup> Mersenne, *Harmonie universelle*, Livre I, proposition VII, éd. cit., pp. 8-10.

<sup>196</sup> I. Fonagy, *La Vive-Voix. Essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot, « Langages et Sociétés », 1983, pp. 9-25.

<sup>197</sup> I10, *Le Loup et l'Agneau*, v. 8.

<sup>198</sup> I19, *L'Enfant et le Maître d'école*, v. 11.

<sup>199</sup> III6, *L'Aigle, la Laie, et la Chatte*, v. 17.

<sup>200</sup> I10, *Le Loup et l'Agneau*, v. 7.

Le tutoiement complété par le vocatif, et le moucheron approche de son néant :

« Va-t'en, chétif insecte, excrément de la terre »<sup>201</sup>.

Le lion qualifie, comme il sied, le moucheron d'insecte. Mais, dans sa bouche, c'est déjà une invective. L'adjectif « chétif », utilisé dans une autre fable par un autre lion<sup>202</sup>, fait redondance : il englut le faible dans sa faiblesse. Bientôt, ce qui n'était encore qu'une injure descriptive devient la traduction hyperbolique de la haine déchaînée. La métaphore qui fait du moucheron un « excrément de la terre » excite la parole et accroît la déchéance de l'inférieur : le haineux vomit sa victime et le chiasme sonore insecte / excrément (voyelle nasalisée, noeud consonantique) restitue une intériorité fielleuse, il est le semblant d'un crachat.

L'excommunication du lion est exemplaire de cet assassinat de langage qu'est l'injure. Si nommer, c'est déjà tuer celui qu'on nomme puisqu'il s'absente, au moins le nom le ressuscite-t-il en un simulacre d'existence. L'insulté, pour sa part, ne peut s'en tenir à son nom (qui est pourtant tout ce qui lui reste) car il est devenu le signe de sa nullité. Dans la bouche du lion, le moucheron est moins qu'un être vivant, le rejet de l'humanité. Expulser le moucheron, le supprimer et le punir — car cette parole vaut sentence —, tous ces actes renvoient à l'activité organique de la bouche. Le lion mange le moucheron et l'évacue. Certainement le fait-il avec plaisir, avec cette volupté du tourmenteur dont le corps chaotique des signifiants régressant à leur degré zéro, à leur état informe, donne une preuve évidente. La noblesse de l'alexandrin, contrastant avec son contenu orduier, répète par le langage la hiérarchie du grand à l'être le plus vil. Elle insiste jusqu'à l'hyperbole meurtrière sur leur distance, dont la malédiction est l'éclatant aboutissement. Le lion ne se jette pas sur sa victime ; il se satisfait d'une injure. Mangé en parole et entièrement détruit, l'objet du désir figuré dans la représentation injurieuse se change en objet de dégoût. Car le roi ne saurait avilir davantage sa victime. L'« excrément », le reste, demeure l'empreinte sensible de la toute puissance destructrice. Le moucheron n'a même plus sa place dans le corps tyrannique : le petit parasite est abandonné par le plus gros à une existence sans lieu car la « terre » est le domaine du roi et elle ne veut plus du moucheron : voué à l'errance, le moucheron, créature bannie, est condamné à voler toujours sans jamais se poser.

L'expression verbale contenue dans chaque injure est le coup de fouet du bourreau à sa victime. Chez les puissants, la parole ne se prolonge pas indéfiniment dans un *flumen orationis* ; elle laisse la passion de la longueur au discours du faible. Détenteur de la substance du monde, la vérité des échanges interpersonnels concentrée sur une seule finalité (manger), le fort jouit non d'interminables détours mais du poids et de l'énergie de ses mots :

Le Rat dit : « Idiot ! »<sup>203</sup>

La concrétion de langage trouve entre son signifiant, crispé sur la dentale, et son signifié une pleine motivation. L'injure ravale, d'un coup de dent, celui refusé au service du chat empêtré dans un filet mais converti en interpellation aiguë. Elle libère la haine de l'opprimé<sup>204</sup>. Le mot est jeté au chat coincé dans son piège avec un éclat de rire (dit Idiot), avec la joie d'un changement inattendu des rôles traditionnels. Le rat, qui considère à distance sereine son habituel bourreau, a la dent dure. L'injure, parole du lointain, établit le plus grand écart possible désormais entre le rat passé maître et son esclave qui le supplie, détenu dans les rets d'une éloquence perfide.

### 3. LA RHÉTORIQUE DE LA BRIÈVETÉ.

En réaction contre le discours lénifiant du faible et ses valeurs de compromis qui appesantissent le langage sans le rendre présent et tentent de noyer les rapports de forces dans l'illusion des transactions, le fort ne compose pas ; il décompose, il abat les mots comme des coups. Alors que le faible, trop cérémonieux, bavarde, le fort parle sec, il a le sens de la vitesse, de la frappe. Il pratique les conclusions mordantes et les sentences acérées. L'animal puissant a du style, un style « viril »<sup>205</sup> qui emprunte au courant néo-attique<sup>206</sup>, marqué d'anticicéronisme<sup>207</sup> et attaché aux modèles austères, nerveux et incisifs de Démosthène, de Thucydide, de Tacite ou de Sénèque.

Sourd et peu disert, le vieux chat-fourré économise son énergie : quelques mots, deux coups de griffes, cela suffit pour que le destin des deux plaignants bascule sans même un cri :

« Mes enfants, approchez,

<sup>201</sup> II9, *Le Lion et le Moucheron*, La fable succède à *L'Aigle et l'Escarbot* où l'on compte des œufs et une crotte de bousier.

<sup>202</sup> Le lion est tout prêt de sacrifier un cerf insolent qui refuse de participer à la lamentation courtoise ; il le déclare « chétif hôte des bois » (VIII14, *Les Obsèques de la Lionne*, v. 33).

<sup>203</sup> VIII22, *Le Chat et le Rat*, v. 33.

<sup>204</sup> L'âne, sacrifié au conseil des fauves malades (VII1, *Les Animaux malades de la Peste*) se cabre et veut d'un coup de sabot battre le lion définitivement estropié (III14, *Le Lion devenu vieux*). « Le coup de l'âne », après ceux des autres animaux, secoue l'ancien joug, et se venge de la marginalité des miséreux.

<sup>205</sup> Juste Lipe, *Épistola Institutio*, dans *Opera*, Lyon, H. Cardon, 1613, Tome I, p. 384.

<sup>206</sup> On doit à M.W. Croll des études fondatrices sur l'histoire de la rhétorique brève à la fin du seizième et au début du dix-septième siècles (*Style, Rhetoric and Rhythm. Essays*, Princeton University Press, 1966).

<sup>207</sup> À nuancer avec l'ouvrage de R. Zuber car Cicéron peut aussi donner des preuves de rhétorique concentrée (dans *Les Philippiques* notamment) : *Les "Belles infidèles" et la formation du goût classique*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1995 (réédition avec une postface d'E. Bury), p. 396.

Approchez ; je suis sourd ; les ans en sont la cause »<sup>208</sup>.

Le parallélisme de la parole brève et du coup de patte (v. 44) en dit assez sur la coïncidence du geste et de la parole. À peine dégrossie de la violence qui préside à son émission, la parole est du premier jet, entièrement finalisée par la faim qui la resserre.

Dans la parole des puissants deux brièvetés se conjuguent : l'une, « plate et grossière »<sup>209</sup>, directement tirée de la nature et encore toute pleine de cette « concision brutale dont le laconisme confine à la mutilation »<sup>210</sup>. C'est une brièveté rustre, une parole maigre parce qu'elle est la métonymie du corps vide.

En temps de peste, plus de désir, les corps languissent et se creusent<sup>211</sup>. Le lion trouve assez d'énergie pour une harangue relativement abondante. Mais quand l'orateur se souvient en bouche des victimes de ses exactions, il ranime son désir :

« Même il m'est arrivé quelquefois de manger Le Berger » (v. 28-29).

Grande ouverte pour l'occasion d'un discours de politique, la mâchoire se referme brusquement en ne laissant passer que la présence frappante de sa faim. La parole heurtée — ici le rejet condensé à l'extrême est un avalage verbal — est soumise à l'urgence du désir.

Mais la précipitation de l'appétit n'est pas toujours incompatible avec une parole plus ample. C'est alors moins la brièveté du discours lui-même que son impression de brièveté qui compte. En ce sens, la brièveté est un ton plus qu'une quantité, un rythme plus qu'une dimension. Elle est un art des tournures, choisies pour leur densité, leur énergie, et aptes à peindre la concision sans tenir compte des limites de leur diffusion. Le renard accourt vers le coq pour l'embrasser<sup>212</sup>. L'enthousiasme sentimental du comédien en amitié impose un double régime à sa parole. Il vise à troubler le coq et à abaisser sa garde sous les assauts d'un sentiment dont les élans réitérés prouvent la transparence : «

Frère, dit un Renard, adoucissant sa voix,

Nous ne sommes plus en querelle :

Paix générale cette fois.

Je viens te l'annoncer ; descends que je t'embrasse ;

Ne me retarde point de grâce.

Je dois faire aujourd'hui vingt postes sans manquer.

Les tiens et toi pouvez vaquer Sans nulle crainte à vos affaires : Nous vous y servirons en frères. Faites-en les feux dès ce soir. Et cependant viens recevoir

Le baiser d'amour fraternelle » (v. 3-14).

Le cœur volubile, le renard trépigne, attendant de serrer le coq. La répétition qui caractérise son discours devrait le verser au catalogue des paroles vaines et bavardes. Il sera, il est vrai, de peu d'efficacité, mais, pour l'heure, le jaseur est bon stratège et sa prolixité confère à son discours amical une savante énergie : les accumulations en parataxe — le désir et la course essoufflent l'ami exubérant —, les attaques des impératifs, toutes ces marques elliptiques et accentuelles, sont les parades de la ruse. Le chat, lui, s'acharne sur sa victime :

« Selon ces lois, descends là-bas Meurs, et va-t'en, tout de ce pas, Haranguer les soeurs Filandières »<sup>213</sup>.

La sentence de mort est dite à trois reprises, par trois impératifs selon la cadence de la répétition qui est ici une figure de l'excitation et de l'exercitation<sup>214</sup>. La synonymie — le style sec cultive la nuance dans l'écho, la symétrie déséquilibrée — est un tour physiognomonique : elle trouve son origine dans une passion obsessionnelle qui

occupe l'esprit de ceux dont elle s'est rendue maîtresse. Elle imprime fortement les choses qui l'ont fait naître dans l'âme ; ainsi il ne faut pas s'étonner qu'en étant plein, on reparle souvent de ces choses<sup>215</sup>.

Dans la répétition, le corps retrace sa violence :

Quand on est aux prises avec son ennemi, on ne se contente pas de lui faire une seule blessure, on lui porte plusieurs coups, et de crainte qu'un seul ne fasse pas l'effet qu'on attend, on lui en donne plusieurs<sup>216</sup>.

Surtout, la répétition est une figure idéologique. Singeant la variété par la variante afin de marquer l'esprit avec force, elle impose contre l'illusion d'un monde libre, la loi unique de la soumission mortelle du faible au fort. Ainsi le roi lion<sup>217</sup> tient aux autres animaux un discours apparemment dynamique à quatre temps, en réalité tout à fait redondant qui raidit la parole en loi et en devise.

<sup>208</sup> VII15, *Le Chat, la Belette, et le petit Lapin*, v. 39-40.

<sup>209</sup> P. Le Moyne, *De l'Art des devises*, Paris, S. Cramoisy et S. Mable-Cramoisy, 1666, p. 195.

<sup>210</sup> P. Dandrey, *La Fabrique des Fables*, op. cit., p. 44.

<sup>211</sup> VIII1, *Les Animaux malades de la Peste*.

<sup>212</sup> III15, *Le Coq et le Renard*.

<sup>213</sup> XII5, *Le Vieux Chat et la jeune Souris*, v. 18-20.

<sup>214</sup> Voir B. Lamy, *L'Art de parler avec un discours dans lequel on donne une idée de l'art de persuader* (1670), Livre III, chapitre IX, Lyon, Fr. Roux et Cl. Chize, 1691, pp. 147-152. Pour un panorama des théories de la répétition à l'Âge Classique, on peut renvoyer à l'article de M. Le Guern, « La répétition chez les théoriciens de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle », *XVII<sup>e</sup> Siècle*, n° 152, juillet-septembre 1986, pp. 269-278.

<sup>215</sup> B. Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, op. cit., p. 120.

<sup>216</sup> *Ibid.*

<sup>217</sup> I6, *La Génisse, la Chèvre et la Brebis, en société avec le Lion*.

Dans la parole du fort font alliance la brièveté du sauvage et la brièveté de l'esthète. Le langage prolonge la corporalité primitive, où elle a germé, effectuant, dans le dégagement de la parole, toute son énergie : la nature y est expression. Mais c'est une nature qui a trouvé un style. Dès que parle le fort, il se livre tout entier dans sa voix. Nous le reconnaissons parce qu'il égale l'énoncé et l'énonciation. Il a pour lui ce langage inimitable, « qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète (...), dans cette hypophysique de la parole »<sup>218</sup>. Le style, dont R. Barthes dit qu'il émane du corps, demeure, chez les puissants, tels que La Fontaine les fait parler, au plus près du fonctionnement organique ; il est toujours brut, « quel que soit son raffinement »<sup>219</sup>, nous dirions volontiers dans son raffinement même, et il conserve à sa venue en surface du monde l'attirance d'une profondeur. Ce style se tient « à la limite de la chair et du monde »<sup>220</sup>.

L'éloquence âpre qui draine la parole, empruntée à la chair, n'est pas une façon de dresser la nature ; elle éprouve par le corset d'une langue artificielle la poussée du corps dans sa visée sur le monde. Elle est dictée par le corps qui ne parle pas sans but, pour sa propre splendeur<sup>221</sup>, mais dans l'intention d'imprimer sa densité sur l'autre. Humeur transmutée, le style rassemble, dans la combinaison du corps et du signe, ses forces pour agir, pour diriger un processus narratif qui s'achève en meurtre : l'inscription des mots dans le corps de l'autre.

De ce style, on peut faire remarquer quelques constantes. La concision oblige à une rhétorique des figures abruptes et des ellipses. Parataxes, asyndètes, brachylogies... caractérisent un discours qui doit, pour se fortifier, découdre la molle harmonie du style périodique :

« Ces enfants ne sont pas, dit l'Aigle, à notre ami, Croquons -les »<sup>222</sup>.

« Et moi Loup j'en ferai scrupule ?

Non, par tous les Dieux non ; je serais ridicule. Thibaut l'agnelet passera »<sup>223</sup>.

La faim, à coups de raccourcis, a tôt fait de dissoudre la vertu. Il faudrait bien du temps et bien des lourdeurs pour retrouver les fils rompus du raisonnement en force que le loup s'adresse pour se relancer au carnage : et moi, alors que je suis loup (combien préfère-t-on l'affirmation éclatante et universelle, du nom, de la race aristocratique : « moi loup »), j'en ferai scrupule. Si j'en faisais scrupule, je serais ridicule. Ainsi Thibaut, puisqu'il est un agnelet et que je suis loup, et que je ne veux pas être ridicule, passera... Mais à quoi bon tout cet appareil quand la nature peut en quelques mots embrasser la vérité. La cavalcade des syllogismes pousse à un réveil brutal et salutaire après les discours casuistes, bourrelés de scrupules, qui l'avaient hypnotisé un temps.

La parole du fort, pourtant en (démonstration, paraît donc prendre paradoxalement sa force dans l'implicite. Mais l'implicite n'est pas un secret du discours que l'interlocuteur doit retrouver, à charge pour lui de repenser la logique du raisonnement dans toutes ses implications et ses présupposés. Le désir qui préside au discours est, en réalité, si évident qu'il n'a nul besoin de se dire. La parole est l'autre et le même que le silence de la bête brutale. La parole lapidaire trouve simplement dans ses marges l'occasion de se réamorcer. Le blanc, lui-même, laisse à penser que la leçon délivrée dans la parole ne résume pas tout à fait celui qui l'envoie. La parole est à la fois en deçà et au delà de la force. Elle l'exploite à son degré ultime d'expressivité mais, dans le même temps, la force s'accomplit sans s'épuiser et les failles muettes de la parole doivent suggérer la mise en réserve infinie de la force. La parole accomplit à la fois la dépense et l'économie de la force. Le silence est donc le fond sur lequel contraste le signe, et la représentation qui change le silence en signe laisse dans la parole elliptique la trace d'une origine : la force s'y accomplit sans se compromettre ou s'épuiser. L'absence « de cordes, ou d'aiguillettes »<sup>224</sup> qui attachent les mots ensemble découpe le corps du discours et ne laisse de lui que des *membra disjecta*, « un corps en pièces »<sup>225</sup>. Entre les mots, quelle que soit leur affinité, la parole ménage une distance qui profite à l'énergie du sens, à sa puissance :

Va-t'en, chétif insecte, excrément de la terre »<sup>226</sup>.

Le vers se ramasse sur la détonation des séquences verbales adjointes sans ligature (coupées par la césure) fournissant à l'impératif brutal autant d'échos.

« Un Boeuf est plus puissant que toi, Je le mène à ma fantaisie »<sup>227</sup>.

Le moucheron rabaisse les prétentions du lion. Son discours a toutes les caractéristiques de l'atticisme et amène, avec véhémence, par ses ellipses audacieuses, la nouvelle donne de la force. Le coup de théâtre qui réévalue l'échelle des maîtrises remet le monde à l'endroit. Raison du plus fort, le discours du moucheron commande à l'autre de se taire. La loi ne dit que le silence et la mort.

<sup>218</sup> R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, rééd. Gonthier, « Médiations », 1965, p. 14.

<sup>219</sup> *Ibid.*

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>221</sup> Quoi que, comme nous le verrons à propos du style sublime, les forts ne dédaignent pas d'enrichir leur parole du luxe spéculaire de l'emphase.

<sup>222</sup> V18, *L'Aigle et le Hibou*, v. 29-30.

<sup>223</sup> X5, *Le Loup et les Bergers*, v. 28-30.

<sup>224</sup> J.-L. Guez de Balzac, *Entretiens*, XVIII : « De Montaigne et de ses écrits », Paris, A. Courbé, 1657, p. 209.

<sup>225</sup> *Ibid.*

<sup>226</sup> II9, *Le Lion et le Moucheron*, v. 1.

<sup>227</sup> *Ibid.*, v. 6-7.

Ordonnant ce silence, le moucheron l'obtient en lançant une offensive tonitruante :

À peine il achevait ces mots  
Que lui-même il sonna la charge (v. 9-10).

La parole du pouvoir concise et mordante commande le réel, elle le plie à son savoir en force :

« Mon bon Monsieur,  
Apprenez que tout flatteur  
Vit aux dépens de celui qui l'écoute.  
Cette leçon vaut bien un fromage sans doute »<sup>228</sup>.

La parole du renard, après avoir un temps suivi l'allure gracieuse de la ruse, fixe une maxime rigide. La bête, suspendant quelques instants son désir, théorise la flatterie. Le renard revient sur la comédie qui lui a permis de duper le corbeau, il en démonte les mécanismes et il rappelle la loi vitale, la loi naturelle de la cour au sein de laquelle la flatterie est arme.

L'énoncé du savoir dans la bouche du puissant est une autre mise en scène de la *libido dominandi* variée en *libido sciendi*. C'est un discours sur l'amour-propre, particulièrement cynique : je puis vous dire, mon bon Monsieur, ce que je suis ; je suis un parasite, un flatteur, je survis sur vous et je vous dévore. Je vous paie de quelques mots qui caressent votre orgueil car vous êtes vain et contre ces substituts symboliques aussi évanescents que l'air de vos chansons, je vous vole votre repas.

Le renard, toutefois, à trop vouloir s'expliquer pourrait bien perdre les bénéfices de son sens de la dissimulation. Le corbeau, à ces mots, jure « qu'on ne l'y prendrait plus » (v. 18). Un peu tard, mais à l'avenir ? Le corbeau peut jurer : délesté de son fromage, il parle et établit pour la mémoire une jurisprudence. Désormais il sait, mais que sait-il ? Que toujours le flatté est parasité par le flatteur parce que toujours la flatterie atteint son but. Le corbeau a beau savoir que son orgueil le place en position de proie pour un manipulateur adroit, ce savoir est un savoir de victime universelle, une conscience toujours en retard.

La parole des puissants tend presque systématiquement au proverbe ou à la maxime dont les caractéristiques stylistiques sont, on le sait, inséparables de l'atticisme, parce qu'elles dictent sous la forme de lois un sens à la vie. Loi et châtement qui désépaissit les vanités en les mettant en présence du discours bref de la vérité nue et de la lucidité éclatante.

La maxime n'argumente pas. Son spectacle n'est que polémique ; c'est un contre-discours plein de ces assertions qui attaquent l'inconscience et l'orgueil :

« Ventre affamé n'a point d'oreilles »<sup>229</sup>.

Le milan, fin lettré et combattant expérimenté, met un point final aux illusions d'un rossignol qui ne connaît pas bien la musique. Fi des trémolos bavards du bel canto : le milan adresse le discours de la droiture, de la raison, forte de ses certitudes. La concision est simultanément exigence du désir qui ne tempère pas et traduction stricte de la vérité<sup>230</sup>. L'aphorisme, enserré dans l'octosyllabe, est un emprunt littéraire, un morceau de livre découpé par le milan, lecteur crochu. La citation, autre pratique caractérologique, métaphorise l'envie incisive de la bête<sup>231</sup>.

La maxime lit le monde à travers un réseau de sentences universelles, comme venues de nulle part. La voix du fort ne sert que de relais à un ordre sans origine, atemporel. Le lion rédige le premier décret de sa tyrannie sur la peau du cerf :

« Elle doit être à moi, dit-il ; et la raison, C'est que je m'appelle Lion »<sup>232</sup>.

Le roseau diffuse son dicton universel :

« Je plie et ne romps pas »<sup>233</sup>.

Le renard, encore, donne pour toujours l'unité de mesure de la sagesse :

« Si le Ciel t'eût, dit-il, donné par excellence Autant de jugement que de barbe au menton, Tu n'aurais pas, à la légère, Descendu dans ce puits »<sup>234</sup>

Malgré la présence ici et là de marques d'énonciations précises, ces paroles s'entendent à faire trace comme une parole sans sujet. À gommer ainsi un garant particulier et relatif, le discours s'autorise lui-même en toute universalité, et celui qui parle n'a pas à s'expliquer sur sa parole puisqu'elle est fondée en pouvoir. La sagesse de la puissance se raconte sans autre voix qu'elle-même,

<sup>228</sup> 12, *Le Corbeau et le Renard*, v. 13-16.

<sup>229</sup> IX18, *Le Milan et le Rossignol*, v. 20.

<sup>230</sup> « La brièveté est un ensemble qui contient ce qui seul est nécessaire pour rendre manifeste l'objet du discours » (Diogène Laërce, *Vies et opinions des philosophes*, Livre VII, « Zénon », dans *Les Stoïciens*, Paris, N.R.F.-Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 35).

<sup>231</sup> « Lorsque je cite, j'excise, je mutile, je prélève » (A. Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 17).

<sup>232</sup> 16, *La Génisse, la Chèvre et la Brebis, en société avec le Lion*, v. 11-12.

<sup>233</sup> 122, *Le Chêne et le Roseau*, v. 21.

<sup>234</sup> III5, *Le Renard et le Bouc*, v. 24-27.

hors de toute énonciation, hors de toute contingence : elle est là, vieille comme le monde<sup>235</sup>.

L'intention moraliste de la sentence n'est donc guère différente de la perspective politique du pouvoir qui dissout la vanité des petits, déchire leurs croyances ridicules et ruine la myopie de la faiblesse. Avec son style sobre et grave, le fort fait le sage ; il abaisse l'orgueil du faible qui se flatte d'être plus qu'il n'est, qui croit aux charmes de sa parole et espère par ses pièges grossiers tromper son ennemi :

La jeunesse se flatte, et croit tout obtenir<sup>236</sup>

Ainsi, marquant brutalement la conscience comme des *memento mori*, les formules des forts illustrent la sympathie qu'entretiennent l'histoire de la maxime et les modèles anatomiques<sup>237</sup>, entre la forme brève et les arts de la mort, de l'incision et du sondage des intérieurs. En armant leur discours d'une rhétorique excisée, les puissants immergent la voix dans l'ambiance des profondeurs et de l'animalité trouble, où le stylet est une dent, et où la parole est un cadavre mutilé.

Le discours, avec la maxime, se tient sur son autorité et ramasse sa compacité dans une forme féroce : il coupe court. La bête des fables qui s'y blottit ferme son cœur<sup>238</sup>. La fourmi clôt sa porte<sup>239</sup>, comme le rat<sup>240</sup>, retraits narcissique, avec la consciente méchanceté d'un ermite qui, se cultivant, est imperméable à autrui. L'aphorisme orgueilleux est toujours contre l'autre, pour faire la lumière sur son ombre. Discours sadique, discours brillant, la maxime s'enlève avec éclat<sup>241</sup>. Elle irradie pour tuer. Le brio de la maxime vernit pourtant une pensée sempiternelle. Obligés, les discours des forts sont surtout obligatoires et contraignants. Ces citations anonymes, ces règles aussi vieilles que le pouvoir lui-même, sont usées mais elles sont des discours de la force efficace et conformiste. Grâce à son style carnassier, le pouvoir donne à ses paroles la force de correspondre à leur sens, arraché à l'érosion du temps.

La parole de la force est une parole raide servant les tendances appuyées de la passion. Rectitude qui n'obéit qu'à la rentabilité et au profit, à la monnaie courante de l'agression. Aussi bien la voix de la force se refuse-t-elle à dégager en elle un seul intervalle de gratuité, le moindre battement musical.

La fourmi rejette la logique prodigue du chant. La sécheresse du néoatticisme des puissants s'accorde mal de la fête asianique du chant où la voix se réjouit d'être généreusement mélodieuse au service d'une pratique insouciant des mots. Froideur prosaïque contre vocalises estivales. Le fort, le nanti, seigneur ou bourgeois, aime l'allure décisive de la prose où il trouve l'écho de sa morale réaliste. La fourmi a appris à maîtriser le temps en contrecarrant le cours dissipateur des saisons par une avarice prudente. La cigale, elle, mesure mal les dangers du temps : elle est la créature de l'été, saison hors saison, mois apollinien et éternel Âge d'Or pour les musiciennes bohèmes. La fourmi parle à l'économie : les mots sont de l'argent dissipé et du temps perdu. La parole est le fruit d'un travail, elle est gagnée sur la dureté des temps. Le chant, fils incertain de Poros et de Penia, est un des luxes de la paresse, qui ne retranche ses plaisirs que sous la menace des frimas.

Le rossignol croit, comme la cigale, que le puissant est bon public<sup>242</sup>. Il faudrait au moins que le prince soit repu. Les chansons, divertissement luxueux, ne peuvent qu'indisposer un monde accroché à la seule valeur d'usage : que vaut le filet de voix douce ? Impossible de compter sur ses revenus pour passer l'hiver et croiser, sans s'arrêter, un milan vorace.

Cependant, le financier trouve un prix au chant<sup>243</sup>. Il paraît accomplir en bon voisin l'acte de charité que refusait son double en fourmi. Mais il fait au savetier le plus cynique des dons, il le paye pour ne plus chanter ou, plutôt, il lui fait la grâce de cent écus pour s'en servir au besoin. Et l'artisan qui lançait naguère aux quatre vents, pour l'amour de l'art, ses airs de travailleur joyeux, connaît les affres de la rétention malade. Plus de sommeil (le somme changé en somme) et donc plus de chant. Le financier a trouvé comment mettre le dormir sur le marché.

Reste au poète à faire retraite pour, dans quelque *locus amoenus*, jouir sans alarme de son chant. Punie par la malédiction d'une métamorphose, Philomèle a quitté la sauvagerie humaine, et simple oiseau parmi les animaux des bois, elle accomplit une ascèse vocale qui ne doit plus rien au

<sup>235</sup> Clément Rosset a expliqué dans *Le Philosophe et les Sortilèges* en reprenant des analyses de Louis Marin, que le pouvoir efface son caractère arbitraire par des types de discours où il se rend imperceptible (Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1985, p. 21).

<sup>236</sup> XII5, *Le Vieux Chat et la jeune Souris*, v. 24

<sup>237</sup> L. Van Delft, « L'incision de la mémoire : brièveté et anatomie », dans *La Quête du bonheur et l'expression de la douleur dans la littérature et la pensée françaises*, Mélanges offerts à Corrado Rosso, Genève, Droz, 1995, pp. 89-106.

<sup>238</sup> R. Barthes, « La Rochefoucauld : "Réflexions ou Sentences et Maximes" », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, « Points », 1980, p. 70.

<sup>239</sup> I1, *La Cigale et la Fourmi*.

<sup>240</sup> VII3, *Le Rat qui s'est retiré du monde*.

<sup>241</sup> « La pointe est une forme de rupture : elle tend toujours à fermer la pensée sur un panache, sur ce moment fragile où le verbe se fait, touche à la fois au silence et à l'applaudissement » (R. Barthes, « La Rochefoucauld, "Réflexions ou Sentences et Maximes" », art. cit., pp. 77-78).

<sup>242</sup> IX18, *Le Milan et le Rossignol*.

<sup>243</sup> VIII2, *Le Savetier et le Financier*.



commerce des hommes<sup>244</sup>. Au sein d'une nature silencieuse, le rossignol enfin serein accorde, pour rien, pour sa paix et l'écoute bienveillante de ses congénères, ses plus beaux airs.

Enfin une parole utopique, douce et virginale, retirée du jeu du pouvoir, échappée des serres du Milan, du désir de Térée, et revenue au jardin, à cet état précédant la fixation des mots blessants, tout près de leur compression mélodique. C'est une langue primitive et solitaire, sourde aux bruits du monde : une langue enchantée offerte à qui veut l'entendre.

Le chant de Philomèle répare le traumatisme de sa tragédie personnelle. Progné a oublié dans le tourbillon de la ville l'effroyable histoire avec Térée et elle voudrait que sa sœur la rejoigne pour faire éclater son talent auprès du public des cités. Mais Philomèle ne cherche pas un public, elle exorcise pour elle-même son souvenir. Les muses sont filles de mémoire et le recueillement du chant est profondément intérieur. La souffrance est en deuil dans la voix. La voix qui chante, qui a besoin de silence, qui s'élève du malheur et de la tristesse, qui est donc élégie intime, perdrait son âme à sacrifier à l'exhibition d'un divertissement universel et artificiel.

À Progné, bavarde citadine et sirène de la gloire qui la presse, elle adresse simplement quelques mots qui s'échappent de son silence ou interrompent son chant :

« - Et c'est le souvenir d'un si cruel outrage  
Qui fait, reprit sa sœur, que je ne vous suis pas : En voyant les hommes, hélas !  
Il m'en souvient bien davantage » (v. 21-24).

Mais ses quelques mots, glosant mélancoliquement son cœur, sont cédés pour mieux en terminer avec le monde. À peine animal parlant, Philomèle est surtout dans les *Fables* une des rares bêtes à se contenter de sa voix, à y trouver durablement (« Voici tantôt mille ans que l'on ne vous a vue », v. 6) une raison de vivre et un salut qui échappent à la nécessité de la loi de la faim. Faut-il le dégoût du monde pour qu'enfin l'on cesse de manger dans les *Fables* et que l'on entende un autre son que le claquement des mâchoires ?



## Chapitre 2

### Les difficultés de l'échange

#### 1. LE DON PERDU DE LA PAROLE.

Existe-t-il des dialogues dans les *Fables* ? On y converse rarement, on s'y affronte sans cesse. Car on ne s'entend pas. La surdité, toujours feinte ou symbolique, rend sensible le malheur de l'écoute qui est au cœur des difficultés de la parole empêchée. Les proies sollicitent l'attention et le pardon, qui est l'offrande de l'écoute, mais le chat et tous les forts font aisément la sourde oreille avec, parfois, la grimace de la vieillesse :

« Approchez ; je suis sourd ; les ans en sont la cause »<sup>1</sup>

« Est-ce à moi que l'on tient de semblables discours ? Tu gagnerais autant de parler à des sourds »<sup>2</sup>.

La surdité équivaut, dans l'univers parlant des *Fables*, à cette cécité qui, selon les moralistes, affecte l'homme de l'amour-propre. Elle est le symptôme marquant de *l'hybris* de la nature humaine quand elle refuse de s'humilier pour entendre.

La Fontaine, conteur fabuliste, prodigue dispensateur de paroles, ne cesse de mettre en discours l'érosion et les manquements de la parole. Aussi les fables ressassent-elles la mélancolie d'une parole vertueuse, d'un dialogue sincère et des lois de charité qui devraient les animer.

Si l'on débat tant dans les *Fables*, à emplir les tribunaux et à rebattre les oreilles des juges suprêmes, c'est qu'on a perdu avec le dialogue le pouvoir de réconciliation du langage. Le monde des *Fables* a oublié le don des langues, au profit de la confusion de Babel. Le drame du loup et de l'agneau, et de beaucoup d'autres couples antagonistes, est qu'ils ne parlent plus la même langue : ils déroulent, au fil des deux courants inverses, l'eau pure et l'eau trouble, deux monologues autour de deux idées fixes, sans vouloir s'entendre, sans vouloir dépasser les faux prétextes pour débattre d'un contrat social de paix. Peut-être aussi n'est-il plus utile de croire à des traités où la foi jurée ne sert de rien tant qu'elle est prononcée avec l'arrière-pensée de la force<sup>3</sup> ? Alors convient-il, certainement, de se résoudre à rester en surface des mots, là où justement rien ne peut être échangé puisque tout y est annihilé par la mauvaise volonté et corrompu par la mauvaise humeur.

Sur la demande d'un jardinier dont le verger est gâté par un marmot grimant aux arbres comme le lierre, le pédant entre au jardin pour une leçon de morale doublée d'une leçon de choses<sup>4</sup>. Le voilà poussant un discours superfétatoire et hors de saison. Le temps de son sermon et le jardin disparaît sous les assauts des élèves. La concomitance de la parole professorale et des crimes enfantins atteste de la pragmatique inefficace et même corruptrice du discours d'école. Deux images allégoriquement contrastent : celle du jardinier qui assiste la bonne nature du jardin pour qu'elle produise le meilleur d'elle-même et celle du magister dont l'éloquence inféconde abîme la nature des enfants en y faisant germer de la mauvaise graine :

Je hais les pièces d'éloquence

Hors de leur place, et qui n'ont point de fin (v. 31-32).

En élargissant l'allégorie, le jardin fait éclore l'image fragile de la bonne parole, peut-être du langage poétique et naturel placé sous les auspices des Muses de la nature mais dont les productions risquent à tout instant l'irrespect de la bêtise. Et qui sait s'il n'est pas du destin de la belle et douce parole de finir dans la bouche des pédants ? Triste fatalité qu'écrit pour nous cette fable aux accents virgiliens, dont le site évoqué à l'ombre des *Bucoliques* est détruit parce qu'un maître d'école greffe pour briller des vers de Virgile en oubliant de les citer comme le prolongement émotif et discret du paysage.

La parole idéale a les aspects d'un univers sensible élémentaire, pastoral : le frêle jardin où s'épanouissent harmonieusement les fleurs ; le souriant motif du miel pour lequel se déchirent frelons et abeilles<sup>5</sup> offrent à la parole le modèle d'une *suavitas* (comme les « paroles miellées » du berger<sup>6</sup>) avant que la matérialité poisseuse ne serve à suggérer la longueur des procès ; l'eau, l'onde pure<sup>7</sup>, jusqu'à ce que ne la trouble la rage torrentielle du loup, possède le rythme filé du *flumen eloquentiae*, la transparence et la *claritas* du *fons verborum*. Le lait sucré des fables, dispensé par les nourrices, recueille primitivement cette alliance de la matière et des mots, du temps que la nature parlait en toute innocence et que la parole trouvait dans les substances naturelles et chaleureuses, baignant le corps, une juste correspondance et une densité première.

#### 2. QUESTIONS DE RHÉTORIQUE.

Avorté, empêché, brièvement conclu, le dialogue ne s'éternise jamais. Le fort parle peu et quand il parle, c'est pour arrêter le temps encore vivant du dialogue. La sentence finale détient cette fonction

<sup>1</sup> VIII5, *Le Chat, la Belette, et le petit Lapin*, v. 40.

<sup>2</sup> XII5, *Le Vieux Chat et la jeune Souris*, v. 15-16.

<sup>3</sup> III13, *Les Loups et les Brebis*.

<sup>4</sup> IX5, *L'Écolier, le Pédant, et le Maître d'un jardin*.

<sup>5</sup> I21, *Les Frelons et les Mouches à miel*.

<sup>6</sup> X10, *Les Poissons et le Berger qui joue de la flûte*, v. 26.

<sup>7</sup> I10, *Le Loup et l'Agneau*.

: rompre le discours. Mais, à la vérité, la moindre intervention du puissant, au cœur même de ce dialogue déjà embryonnaire, est un coup d'arrêt.

La cigale déchiffre bien le scandale de l'interrogation rhétorique si souvent privilégiée dans la panoplie des figures d'interruption sarcastique :

« Que faisiez-vous au temps chaud ? Dit-elle à cette emprunteuse.  
- Nuit et jour à tout venant  
Je chantais, ne vous déplaît-elle ? »<sup>8</sup>.

La cigale est un des rares animaux à relever le défi de la question rhétorique, en perçant insolemment ses sous-entendus insidieux et ses allures de fausse naïveté. Car la fourmi qui a si bien appris à s'enrouler dans le confort de son avarice éthique, clôt sa demande sur elle-même, sans l'ouverture au dialogue qu'est ordinairement la question, pour mieux s'y recroqueviller à son aise. La question de la fourmi précipite le silence : elle est dépourvue de réponse, conduisant bien plutôt la mise à la question de la victime. Par l'impasse de son énoncé, elle éteint l'énonciation.

La question rhétorique ôte à l'autre toute liberté, elle le phagocyte, le mange déjà. Traîné dans la boue, le moucheron se redresse et, piqué, nargue son adversaire royal :

« Penses-tu, lui dit-il, que ton titre de Roi  
Me fasse peur, ni me soucie ? »<sup>9</sup>.

Avec quelle arrogance ce nouveau fort fait la nique au monarque ! Il y a dans le comportement du moucheron et son mode d'expression presque un trait de caractère, une manière de rappeler l'allure insaisissable et agaçante de l'insecte, le va et vient de ses attaques et de ses retraites. La rhétorique « physiognomonique » coordonne une gaieté menaçante qui

remémore les réalités de la force et met au défi la force faible du lion. Piquant avec l'aiguillon de sa question, la bestiole mène à sa guise (v. 8) le lion dont elle dégonfle la puissance de fantaisie. La situation de discours donne une idée de la surprenante assurance du duelliste, qui se situe en réserve, derrière le bouclier de la mise en question. L'assertion tiendrait ici de la fanfaronnade et ferait plutôt douter des possibilités du petit animal. Mais la question rhétorique, elle, ferme le champ du possible, astreint au choix et jette dans le trouble l'adversaire. Déconcerté, le lion s'étonne de devoir conclure que l'insecte n'a pas peur, de devoir lui-même faire ce constat pendant que l'autre observe sa confusion et conforte par le silence gêné du lion sa nouvelle position. Et, parce qu'elle se donne encore le temps de faire de l'esprit et de composer une véritable stratégie de provocation, la question rhétorique est, par excellence, la tournure du pouvoir. Elle conserve sa force sans l'affirmer, sans d'abord la prouver. Elle la donne comme garante du discours qui, en retour, a pour fonction de faire prendre conscience à l'interlocuteur de sa présence comme seule condition de possibilité de la parole. L'interrogation rhétorique prolonge, par d'autres moyens, la percussion de la maxime. Discours de raison recentré sur lui-même et délibérément méchant en ce qu'il supprime l'écoute, qu'elle soit de la raison du sage, ou de la raison du plus fort, la parole impose sa volonté d'ordre et la nimbe d'évidence :

« La Paix est fort bonne de soi : J'en conviens ; mais de quoi sert-elle Avec des ennemis sans foi ? »<sup>10</sup>

« Prétendrais-tu nous gouverner encore, Ne sachant pas te conduire toi-même ? »<sup>11</sup>

« La raison est-elle garant De ce que fait un fou ? »<sup>12</sup>.

Sagesse et force ont ainsi en commun cette étrange mise en scène de l'évidement de toutes les naïvetés et des certitudes imposées.

### 3. LE PLAISIR DE LA RAILLERIE.

L'interrogation rhétorique perturbe l'échange en empêchant la possibilité de répondre. Elle se réjouit de voir l'autre pris à ses rets de langage, dans l'impossibilité de bouger. Tournure de la méchanceté, elle est très proche de la raillerie dont elle est souvent un des ressorts, et avec laquelle elle entretient une parenté :

« Tu te vantais d'être si vite : Qu'as-tu fait de tes pieds ? »<sup>13</sup>

demande perfidement la perdrix au lièvre exténué par la chasse qu'on lui fait. En rappel, quelques fables plus loin, on entend la même raillerie dans le bec de la tortue :

« Eh bien, lui cria-t-elle, avais-je pas raison ? De quoi vous sert votre vitesse ?

Moi l'emporter ! et que serait-ce

Si vous portiez une maison ? »<sup>14</sup>

Allégé — les pieds en moins — ou alourdi — une maison en plus — le lièvre, réifié par la raillerie, n'est plus qu'un objet manipulé comme une marionnette par les soins d'un manipulateur sarcastique, et jeté finalement dans un rire. La raillerie dès lors qu'elle nécessite la position haute de l'insolence

<sup>8</sup> II, *La Cigale et la Fourmi*.

<sup>9</sup> II9, *Le Lion et le Moucheron*, v. 5-6.

<sup>10</sup> - VI6, *Le Renard, le Singe, et les Animaux*, v. 28-29.

<sup>11</sup> - III13, *Les Loups et les Brebis*, v. 26-28.

<sup>12</sup> - IX8, *Le Fou qui vend la sagesse*, v. 20-21.

<sup>13</sup> V17, *Le Lièvre et la Perdrix*, v. 21-22.

<sup>14</sup> VI10, *Le Lièvre et la Tortue*, v. 32-35.

pour s'exercer à plein est une figure du pouvoir. Elle en est l'expression quand, sans pudeur, il aime à faire sentir sa toute-puissance : La raillerie est une injure déguisée, pleine de malignité que l'on souffre avec d'autant plus d'impatience que c'est une marque de la supériorité qu'on veut avoir<sup>15</sup>.

C'est dire si l'usage de la raillerie est peu recommandé par les manuels de politesse du temps ; il est un « poison qui tout pur éteint l'amitié et excite la haine »<sup>16</sup>. Il existe, bien sûr, une bonne raillerie, « un doux aliment de la conversation »<sup>17</sup>, dénué d'humiliation et de cruauté, sans « teinture de colère »<sup>18</sup>. À condition de l'utiliser avec parcimonie et finesse, « sobrement »<sup>19</sup>, pour réjouir tout en ne blessant pas. Cet art de l'ironie habile, mêlée d'une connivence qui ne cède rien de sa force critique, est peu fréquent dans les *Fables* même si l'écriture de La Fontaine, quant à elle, prise les joies discrètes de cet humour. Aussi, dans l'histoire équivoque de la raillerie, tient-on les *Fables* pour un modèle de raillerie piquante et mondaine, « un air de gaieté qui remplit l'imagination »<sup>20</sup>, assorti de sympathie et de délicatesse sans lesquelles la raillerie tourne au brocard méchant. Mais dans un monde aussi tumultueux que celui des fables, la raillerie est toute pure.

Le premier acte de la raillerie offensante consiste à investir le corps de l'autre, à le dépouiller de sa voix pour l'envahir par une ventriloquie caricaturale. Il faut pour railler être bon imitateur. Quoi de plus grisant, pour l'animal parlant, que de contrefaire la voix ! D'abord, il y a dans cette incorporation un signe de puissance : être maître des voix, c'est être maître du monde, c'est, en concentrant l'autre dans l'espace digestif de la voix, rejouer la métaphore organique du corps du roi.

« Tu te vantais d'être si vite »<sup>21</sup>.

« - Vous chantiez ? J'en suis fort aise »<sup>22</sup>.

« - Rien qui vaille eh bien soit, repartit le Pêcheur »<sup>23</sup>.

La ventriloquie railleuse remet à autrui l'enregistrement de sa voix qui ne lui appartient plus. Nous savons bien que ce seul écart de la voix sortie du corps contribue à la rendre autant ridicule qu'inquiétante. Désincarnée, la voix fait entendre le début de la mise à mort. Mais cette voix perdue n'est pas en souffrance de corps. « Rien qui vaille » reprend le pêcheur : la parole modeste est passée mot pour mot dans la bouche du puissant qui la défigure. De là vient la trahison de la voix, dont chacun constate la volatilité alors qu'il la croyait le signe par excellence de l'identification.

Le nouveau propriétaire nargue la voix ; il la déclare pour ce qu'elle est : une imposture. Le faible murmure timidement sa plainte. Le fort s'en empare et la fait résonner avec sa grosse voix d'ogre vorace. La reprise des mots saisis au vol induit une modification du ton. Ce seul acte vaut toutes les didascalies de théâtre : au détour de la réplique, notre oreille entend malgré le silence des mots de l'écriture, la théâtralisation des intonations et le décrochage de la voix libérant la polyphonie railleuse. Alors, comme l'âne trop peu charitable<sup>24</sup>, le faible a la désagréable surprise de s'écouter parler. Un chien « criant famine » demande secours à l'âne. Mais ce dernier se montre récalcitrant, n'entend pas bien. Inquiète de devoir partager, la bête ne saurait tout faire, parler et écouter. Et quand elle parle, c'est pour faire taire les récriminations importunes de l'affamé et se décharger sur d'autres mieux à même de consentir à la charité :

Il fit longtemps la sourde oreille :

Enfin il répondit : « Ami, je te conseille D'attendre que ton maître ait fini son sommeil ; Car il te donnera sans faute à son réveil,

Ta portion accoutumée :

Il ne saurait tarder beaucoup » (v. 22-27).

Mais l'arrivée du loup place l'âne en situation de quémandeur. Le chien l'entend mais « ne bouge » (v. 31). Commentant le carnage du loup saignant l'âne, il a pour son ladre compagnon bien de la commisération, lui remémorant tous ses bons conseils, mot pour mot :

« Ami, je te conseille

De fuir en attendant que ton maître s'éveille : Il ne saurait tarder ; détale vite et cours.

Que si ce Loup t'atteint, casse-lui la mâchoire. On t'a ferré de neuf ; et si tu me veux croire, Tu l'étendras tout plat » (v. 31-36).

La réverbation du discours plonge celui qui parle dans une étrange solitude où il semble se parler à lui-même. Le chien, à l'abri de la voix de l'autre, fait révérence à la pitié, confondant même dans l'acte verbal le meurtre et la joie qu'il procure. La voix de l'âne en bouche, le baudet transformé en beau discours, le chien singe la mort :

<sup>15</sup> Abbé d'Ailly, *Pensées diverses*, 75, dans *Moralistes du XVII<sup>e</sup> siècle, de Pibrac à Dufresny*, Paris, R. Laffont, « Bouquins », 1992, p. 269.

<sup>16</sup> La Rochefoucauld, *Maximes posthumes*, 34, éd. cit., p. 169.

<sup>17</sup> N. Faret, *L'honnête homme ou l'art de plaire à la Cour* (1630), Paris, Ch. Osmont, 1681, p. 142.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>19</sup> La Rochefoucauld, *Maximes posthumes*, 34, éd. cit., p. 169.

<sup>20</sup> La Rochefoucauld, *Réflexions diverses*, XVI. « De la différence des esprits », éd. cit., p. 219.

<sup>21</sup> V17, *Le Lièvre et la Perdrix*, v. 21.

<sup>22</sup> II, *La Cigale et la Fourmi*, v. 21.

<sup>23</sup> V3, *Le Petit Poisson et le Pêcheur*, v. 20.

<sup>24</sup> VIII17, *L'Âne et le Chien*.

Pendant ce beau discours,  
Seigneur Loup étrangla le Baudet sans remède (v. 36-37).

La raillerie est le tombeau de la voix signifiante. Elle déchoit le sujet parlant en objet risible, dépourvu de son sens :

« Meurs, et va-t'en, tout de ce pas, Haranguer les sœurs Filandières »<sup>25</sup>

La voix du chat trouve dans son propre débit plus que la voix de l'autre, son comportement, son automatisme dans la vivante inutrition du sens. Entends ton corps, prisonnier de ma voix, résumé à cette trace, à ces petits pas précipités (« va-T'en Tout De ce pas » en dentales et en monosyllabes) : ta course à la mort dont ma voix donne la pantomime exagérée.

La voix propre du persiflage se compose essentiellement de ces tics phoniques qui torturent la victime. Que ce soit le joyeux crépitement de la dentale dans la réplique de la perdrix :

« Tu te vantais d'être si vite »<sup>26</sup>;

ou ce petit air de la tortue championne de vitesse, composé autour d'un trille léger en [v], [t] et [s] :

« De quoi vous sert votre vitesse ? »<sup>27</sup>.

À l'outrance de la vantardise, la tortue et la perdrix répondent au centuple. La loi de l'hyperbole sage est fournie à la première fable du Livre IX, *Le Dépositaire infidèle*, où l'on apprend que la folie recouvre la raison quand elle surprend sa caricature au miroir déformant :

Quand l'absurde est outré, l'on lui fait trop d'honneur  
De vouloir par raison combattre son erreur  
Enchérir est plus court, sans s'échauffer la bile (v. 89-91).

La perdrix demande au lièvre où il a laissé ses pieds<sup>28</sup> et la tortue s'inquiète à l'idée de lui voir porter une maison<sup>29</sup>. Le non-sens est signifiant : l'animal sans pied est sans tête, et le poids d'une maison est une invitation à mettre du plomb dans sa tête légère.

La raillerie, dont « l'esprit tendancieux » fait des ravages, balaie le réel. C'est avec bonheur que les railleurs bricolent en quelques mots une figure cocasse. Plaisanter est le préliminaire de l'appétit. « La raison du plus fort est toujours la meilleure ». La formule remplace l'idée de Bien qui devrait conditionner la morale politique par le bien pour soi, gagé sur son profit de plaisir (c'est « la meilleure » !).

Le lion convie le cerf chez Pluton<sup>30</sup>. Le chat signifie à la souris que son beau discours, sa « harangue », elle le tiendra aussi bien morte, tant il est vain<sup>31</sup>. Ce long discours que la souris a tenté pour infléchir son bourreau est une parole morte, une plaidoirie parodique que le chat voudrait voir rejouer auprès du destin dont il sait bien qu'il partage, et pour cause, sa surdité.

La raillerie tue mais sa dimension haineuse lui vient de la conscience narcissique et dilettante de faire du style sur un cadavre, de payer la petite monnaie des mauvais arguments par de la monnaie de singe, de faiseur de grimaces. Le faible est au mieux quelque vague figure de style.

La morsure de la raillerie ne déroge pas à la loi générale de concision propre au style cruel. « Meurs » est la première parole aiguisée du vieux chat, on ne peut plus dense. Le chat ajoute quelques mots encore comme si l'impératif de mourir n'était pas un terme (« et... »). L'ordre de parler vient alors après celui de mourir, inversion de l'autre côté du miroir qui est d'une perversité jubilatoire. La périphrase qui contourne ou amplifie le mot fatal est un coup de panache cynique.

N'y a-t-il pas surcroît de plaisir quand on peut opposer son sens de la vitesse verbale à ceux qui se vantent d'aller si vite qu'ils y laissent la vie ou l'honneur ? La perdrix et surtout la tortue<sup>32</sup> accordent au lièvre hâbleur une leçon de vraie rapidité qui dénonce les détours coupables du musard ou les vantardises de celui qui montre l'instant d'après son impuissance. L'obstination de la tortue ou la sagesse ailée, bien que provisoire, de la perdrix servent de contre-exemples au comportement non-chalant de l'orgueilleux.

En quelques mots, en quelques coups, la défaite du faible est devenue une affaire de représentation symbolique. Proclamer sa victoire, c'est bien pouvoir dire, crier même dans le cas de la tortue qui transpose dans le volume de la voix sa nouvelle puissance acquise sur la distance :

« Hé bien, lui cria-t-elle, avais-je pas raison ? »<sup>33</sup>.

La joie de l'épargne colore la raillerie, figure d'esprit et de mort qui avoue le plus ouvertement le plaisir de sa conscience enjouée parce qu'elle refuse de se laisser leurrer :

« Vous chantiez ? J'en suis fort aise : Eh bien ! dansez maintenant »<sup>34</sup>

<sup>25</sup> XIII5, *Le Vieux Chat et la jeune Souris*, v. 19-20.

<sup>26</sup> V17, *Le Lièvre et la Perdrix*, v. 21.

<sup>27</sup> VI10, *Le Lièvre et la Tortue*, v. 33.

<sup>28</sup> V17, *Le Lièvre et la Perdrix*.

<sup>29</sup> VI10, *Le Lièvre et la Tortue*.

<sup>30</sup> VII6, *La Cour du Lion*, v. 18-19.

<sup>31</sup> XII5, *Le Vieux Chat et la jeune Souris*, v. 19-20.

<sup>32</sup> V17, *Le Lièvre et la Perdrix* et VI10, *Le Lièvre et la Tortue*.

<sup>33</sup> VI10, v. 32.

La raillerie n'est animée d'aucune philosophie de l'éveil. Le persifleur torpille son interlocuteur. Aucun pardon ici, car les mots touchent mortellement.

Puisque le trésor prétendument enterré est un leurre, le passager, sur le point de passer, l'offrira aussi bien aux puissances souterraines et invisibles :

« Tu te moques de nous, meurs, et va chez Pluton Porter tes cent Talents en don »<sup>35</sup>.

Comme l'ironie libératrice de Socrate, la raillerie attaque la sottise et l'ignorance mais sans jamais épouser le but supérieur de sauver : elle ne parle que pour se préparer à tuer. La piqure de Socrate soulageait l'esprit de son engourdissement d'habitudes, la blessure sarcastique paralyse pour assassiner. Elle purge, comme d'un trait d'ironie le voudrait le lièvre stupéfait d'être défié par la tortue :

« Ma Commère, il vous faut purger Avec quatre grains d'ellébore »<sup>36</sup>.

Deux personnages, deux vues de l'esprit : « l'animal léger » tout en nonchalance hautaine ironise mais sa moquerie, insuffisamment lucide, ne pèse rien. La tortue, carapacée d'opiniâtreté et de sagesse, attend la fin pour décocher ses flèches. Sa raillerie porte, mieux armée et plus dense, elle écrase l'adversaire :

« Hé bien, lui cria-t-elle, avais-je pas raison ? De quoi vous sert votre vitesse ?

Moi l'emporter ! et que serait-ce

Si vous portiez une maison ? » (v. 32-35).

Je ne saurais vous nourrir, attendez un peu, je ne suis, « croyez-moi, rien qui vaille »<sup>37</sup>. À vouloir trop en dire, à vouloir se dire plus petit qu'on est, on en vient, par euphémisme, à laisser passer un mot de trop. La tension dialogique pousse le petit à des outrances. Le temps passe, le fort, à la surdité factice, attend en tapinois docilement son heure. Le faible commet un faux pas, à un moment où la sincérité pêche par orgueil. Or l'excès n'est pas à la taille du petit : la victime qui se croit plus qu'elle n'est, ou moins, comme le poisson qui joue un mauvais rôle<sup>38</sup>, insulte le garant de la bonne mesure qu'est le fort.

La raillerie (« Rien qui vaille eh bien soit »), sourde à l'implicite, prend ici un malin plaisir à tout prendre bêtement au pied de la lettre et à sanctionner, en la poussant à bout, la logique de l'emphase rhétorique. La mauvaise foi qui distingue l'acte cynique de l'acte ironique est une maïeutique inachevée parce qu'elle vise à l'aporie. Cette aporie, qui est la butée de la vie, le fort la provoque en accouchant la logique de sa victime. C'est encore une facette de la parodie que d'aller ainsi « dans le sens de l'erreur pour la ridiculiser »<sup>39</sup>.

La fourmi feint de se rallier aux positions de la cigale pour mieux la faire danser<sup>40</sup>. Vous faites bien de chanter, alors dansez. La fourmi parle avec les mots de la cigale à contretemps. Le jeu de cache-cache avec les valeurs et les attendus de l'autre théâtralise une représentation ironique faite de quiproquos et de rebondissements, tout un vaudeville de langage.

Le cynisme excelle dans la technique des conséquences truquées, dans l'art du « puisque » et de la pseudo-concession. C'est l'arme des machiavéliques qui, dans l'ombre, ne font que pousser un peu la mécanique de la chute et suicident avec bonhomie les arrogants :

« Eh bien ! dansez maintenant »<sup>41</sup>.

« - Rien qui vaille eh bien soit, repartit le Pêcheur »<sup>42</sup>.

Voilà par où le poison se verse, grâce au petit jeu du « eh bien ». Ressort de la maïeutique forcée, il permet au fort de tirer des conséquences ultimes en prétendant se fondre dans les raisons d'autrui. La raillerie est une pratique joyeuse demandée par la haine pour qu'elle s'exerce et se résorbe, pour que l'horreur de l'autre se transforme en désir. Elle compense une perte (le dégoût métaphorique qu'implique de vomir l'autre) par l'aliment d'une bonne humeur pleine de méchanceté.

Le rire est le privilège de la force : il est sa tautologie ornée et son supplément violent. Bien entendu, le faible ne rit pas car rire, c'est comme

parler, c'est contrevenir aux monopoles symboliques de la puissance. Et le reproche qu'adresse le lion au cerf dans *Les Obsèques de la Lionne* (VIII14) ne sanctionne pas seulement une faute de goût : le cerf accusé à tort par un courtisan de rire commet un crime de lèse-majesté car son rire, à l'opposé de l'assentiment des larmes officielles, est une insolence et une agression.

« Tu ris, tu ne suis pas ces gémissantes voix » (v. 34).

Refusant de se plier à l'étiquette de cour, tournant la tragédie en comédie du pouvoir, le cerf menace de sa rébellion l'harmonie du corps du roi en deuil ; l'« hôte des bois » (v. 33) est un « traître » (v. 38). Hors du pays de la cour, il transgresse de son rire hautain, diabolique peut-être, l'ordre de la

<sup>34</sup> II, *La Cigale et la Fourmi*, v. 21-22.

<sup>35</sup> IX13, *Jupiter et le Passager* (v. 31-32). L'exemple est à rapprocher de *La Cour du Lion* (VII6) et du *Vieux Chat et la jeune Souris* (XII5).

<sup>36</sup> VI10, *Le Lièvre et la Tortue*, v. 4-7.

<sup>37</sup> V3, *Le Petit Poisson et le Pêcheur*, v. 19.

<sup>38</sup> « Poisson mon bel ami, qui faites le Prêcheur », v. 21.

<sup>39</sup> V. Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, « Champs- Flammarion », 1979, p. 99.

<sup>40</sup> « Danser » par sa possible extension sémantique figurée correspond assez au projet du sarcasme puisque le verbe en contexte peut aussi bien signifier une correction — donner une danse à quelqu'un — et une moquerie — « faire danser quelqu'un ».

<sup>41</sup> II, *La Cigale et la Fourmi*, v. 22.

<sup>42</sup> V3, *Le Petit Poisson et le Pêcheur*, v. 20.

plainte commune. Et c'est assez de ce rire inventé pour que le cerf manque de périr.

Il existe dans la gamme des tours railleurs, une mise en scène ultime où le fort est vraiment le seul à se satisfaire de son spectacle de parole. L'ironie dramatique, pratiquée quelquefois, élève le dialogue à la hauteur d'une tragédie peut-être parodique mais surtout implacable, où les puissants se donnent, gouvernant l'aveuglement des proies, des airs de destin et se réjouissent narcissiquement que l'autre n'y entend rien.

« Tire-moi ces marrons »<sup>43</sup> encourage Bertrand qui veut spolier son complice de gourmandise. Dans cette demande courtoise, décodons la préfiguration de l'aliénation qu'elle implique. Du datif éthique au datif d'intérêt, Bertrand franchit, en silence, le pas de la supplication impuissante au dévoilement de la pulsion profonde.

« Venez me voir chez moi, je vous ferai festin »<sup>44</sup>.

La proposition de la grenouille tient du lapsus. Elle laisse entrevoir dans l'objet de discours l'acte de manger : l'inquiétant rapprochement des pronoms et le passage possible de l'invité en plat de choix en sont les traces anamorphiques. Comment ne pas voir encore dans la promesse de Bertrand (« Certes marrons verraient beau jeu », v. 18) une prophétie pleine de vérité, une fois que le singe se sera montré, grâce au chat, « propre à tirer marrons du feu » (v. 17) ? Le vertige de l'honnêteté qui affleure masquée dans ce pas de deux avec la fausseté est permis par la ruse : l'autre, assourdi de flatterie, ne peut l'entendre.

Le fort s'amuse à se faire peur comme si, à l'image du sot, il en disait trop pour s'aventurer à tout perdre. Mais le danger est à ce point contrôlé — et cette confiance est la marque du pouvoir — que le jeu est sans hasard ; il a pour seule fin de conforter la position du tricheur.

Le cormoran<sup>45</sup>, jouant pour cause de cécité son rôle de Tirésias, trafique si bien que les poissons, bons apôtres, ne voient pas qu'ils filent tout droit à la mort. L'oiseau de malheur les avait pourtant prévenus : nous ne parlons pas de sa fausse prophétie mais bien de cette retraite, de ce « vivier » (v. 30) secret, aux voies impénétrables (v. 28), où il donne l'espoir aux rescapés de vivre longtemps alors qu'il s'agit d'un réservoir de vies vouées à passer à trépas (corps mourants...) pour lui permettre de demeurer encore de ce monde en ermite pêcheur, traître animal<sup>46</sup>.

Il arrive donc que la figure d'ironie, au sens strict de l'antiphrase, ne puisse être décodée. Lorsque le roseau remercie le chêne, il commence par ce trait d'ironie qu'il est seul à comprendre, lui qui sait les aléas des climats :

« - Votre compassion, lui répondit l'Arbuste, Part d'un bon naturel »<sup>47</sup>.

Le lecteur, à la hauteur de l'ironiste, décèle le décalage de la pensée et de l'expression. Mais le chêne, jugé infatué et pontifiant par le roseau, ne peut que prendre au pied de la lettre un remerciement pourtant empreint de sarcasme. Trop en hauteur, il ne saurait voir ce que ces mots renferment de ressentiment contre sa bienveillance. Il se penche pourtant de toute sa parole vers le roseau mais ce dernier ne retient que d'agaçants sermons. Le « bon naturel » de l'arbre royal dépend à ses yeux d'un mépris de classe. Il est en fait un artifice de langage. La vraie nature, elle, se chargera de ramener cette éloquence sublime à plus d'humilité. Elle renverse le grand, redresse le petit ; principe d'inversion qui est exactement celui de la figure d'ironie.

La puissance n'est donc pas toujours à prendre au pied de la lettre. Elle pratique le double sens, maîtrise la polysémie, elle a du style. Elle joue avec les mots et c'est par là que la fable existe : il n'y aurait pas d'histoire si la méchanceté n'était pas créatrice de langage.

---

<sup>43</sup> IX17, *Le Singe et le Chat*, v. 16.

<sup>44</sup> IV11, *La Grenouille et le Rat*, v. 10.

<sup>45</sup> X3, *Les Poissons et le Cormoran*.

<sup>46</sup> « Un Vivier que nature y creusa de ses mains, Inconnu des traîtres humains, Sauvera votre république » (v. 30-32).

<sup>47</sup> I22, *Le Chêne et le Roseau*, v 18-19.





## Chapitre 3

### Le piège du dialogue

Le fort parle. Ses mots sont des armes de guerre. Il cherche contradictoirement à annuler le dialogue qu'il a artificiellement engagé. Mais l'acceptation de la parole échangée n'a pas pour seul but de libérer la voix offensive et de déblayer le champ de l'interlocution.

Souvent aussi, le pacte de dialogue — unilatéral — offre le moyen de laisser parler l'adversaire. Il ne s'agit pas pour le puissant, qui décide ou refuse le dialogue à son gré, de permettre réellement au faible de se défendre. De la même manière qu'en quelques mots purgatif, le fort force sa proie, les mots de la victime servent tout au long de sa plaidoirie illusoire et manipulée à tuer, à petit feu, comme un poison venu de l'intérieur, celui qui les prononce. Le fantôme concrétisé dans l'injure ou la raillerie et qui consistait à détruire la victime en l'investissant demeure ici mais en se déployant uniquement du côté de la proie, condamnée à voir sa parole réduire sa vie comme une peau de chagrin.

#### 1. GRANDEUR ET MISÈRE DE LA PLAINTE.

Le dialogue, compartimenté en monologues — railleries ou sentences du fort ; plaidoiries désespérées du faible —, distingue l'acte de mourir de sa durée. Il épanouit la mort dans la lenteur d'une angoisse tragique. Le dialogue retarde le récit. Il en arrête l'efficacité mais il théâtralise la relation de pouvoir. Le plus fort concède à la vie le supplément de l'agonie de l'autre tandis que le plus faible tente illusoirement de se débattre en discutant le bien-fondé de sa mort :

« trouve bon qu'avec franchise En mourant au moins je te dise Que le symbole des ingrats  
Ce n'est point le serpent, c'est l'homme »<sup>292</sup>.

La logique de la victime fait croire que le contenu de ses assertions est discutabile parce qu'il est vital pour elle qu'elle ait encore la durée d'un débat. Dans *Le Loup et l'Agneau*, la probabilité des chances d'échapper au loup est, comme l'espère l'agneau, augmentée par la possibilité de parler et la confiance — sans alternative — qu'il a dans sa rhétorique et dans son pouvoir de convaincre. Le pari vaut d'être engagé car l'enjeu est d'une vie contre la mort. Or la parole remonte le taux de chance et replace celui qui s'y essaie dans une alternative : échouer ou réussir. En vertu de la règle d'espérance mathématique qui préside par exemple au pari pascalien, l'agneau, même avec une chance sur deux de réussir, doit encore parier puisque le gain serait supérieur à l'enjeu (la mort).

À condition que le jeu n'obéisse pas, comme c'est le cas ici, aux règles sauvages de la conversation. Pour que le pari ne soit pas faussé, il faudrait que le puissant reconnaisse au faible la possibilité de remporter une victoire verbale :

« Tu t'es trompée.

Est-ce à moi que l'on tient de semblables discours ? »<sup>293</sup>.

Le chat dénie rétrospectivement toute chance au discours. La « harangue » des faibles ne possède pas une chance sur deux, « croix ou pile », d'aboutir : le résultat est joué d'avance, c'est la mort. Mais faire parler l'autre, voilà la finalité de l'appât du dialogue parce que pendant ce temps si précieux, que le fort ne saurait perdre, la victime se livre et s'anéantit.

La parole des faibles, qui se voudrait une plaidoirie, tient le plus souvent de la plainte ou de la confiance. Sans doute cette oscillation entre la rigueur du droit et la contingence de la sensibilité est-elle compréhensible puisque le faible joue un enjeu maximal et tout personnel, sa vie.

Le plus étrange est que la plainte ou la confiance soient acceptées, sinon réellement entendues, par les forts. Car, dans les *Fables*, la plainte est un mal universel que le fabuliste juge le plus souvent comme l'exemple du bavardage importun. Toutes les plaintes, qu'elles portent sur des revendications de nature ou de condition, sont indiscrettes car elle reflète une insatisfaction incompatible avec la loi établie par le pouvoir :

« Souhaiter, ce n'est pas une peine Étrange et nouvelle aux humains »<sup>294</sup>.

Les grenouilles<sup>295</sup>, l'âne<sup>296</sup>, le mourant<sup>297</sup>, en gémissant, commettent un même crime et ce crime est une manifestation de l'orgueil insatisfait prétendant se donner la liberté de désirer davantage : en plus du plumage,

le ramage, pour le paon ; passé cent ans, le mourant exige encore le luxe de quelques années et peut-être l'éternité. Folie morale, la plainte est aussi crime politique. Car elle est le début de la

<sup>292</sup> XI, *L'Homme et la Couleuvre*, v. 23-24.

<sup>293</sup> XIII5, *Le Vieux Chat et la jeune Souris*, v. 15-16.

<sup>294</sup> VIII5, *Les Souhais*, V. 33-34.

<sup>295</sup> III4, *Les Grenouilles qui demandent un Roi*.

<sup>296</sup> VIII, *L'Âne et ses Maîtres*.

<sup>297</sup> VIII1, *Le Mort et le Mourant*.

contestation pour un changement des places assignées immuablement. L'homme, écoutant trop docilement les récriminations de quelques animaux ombrageux, ne tarde pas à comprendre son caractère intolérable et menaçant<sup>298</sup>.

Si la fourmi consentait à prêter à la cigale sa voisine, elle diminuerait un peu, par le déplacement des richesses, la distance qui les sépare. Or il n'est pas de hiérarchie, nous le savons, sans différence des places. L'écart nécessaire à l'ordre est dans les *Fables* spatial (les « vingt pas » entre l'agneau et le loup), il est surtout verbal. Le dialogue figure symboliquement la distance.

L'univers ne va que dans un sens ; chaque élément a une finalité, existe par sa fonction et prouve de façon apologétique la loi d'ordre. Alors quelle belle réussite idéologique que la cohorte des besaciens défilant devant Jupiter ! Tous les acteurs du cortège prononcent le même discours et louent, en chaîne, leur place dans le monde :

L'Ours venant là-dessus, on crut qu'il s'allait plaindre. Tant s'en faut ; de sa forme il se loua très fort<sup>299</sup>.

Emporté sur sa charrette de condamné à mort, Dom Pourceau<sup>300</sup> crie tout son saoul contre une destinée qui l'assassine uniquement parce qu'il est bien gras (v. 1). Ses compagnons peuvent bien être stoïques, ils ont sans doute beaucoup moins à craindre : une vente, une tonte, une traite, pas davantage. Le cochon, lui, voit déjà le chapelet des bouchers et leurs ustensiles le saigner en rêve.

Il est des lucidités qui ne valent pas l'ignorance :

Dom Pourceau raisonnait en subtil personnage : Mais que lui servait-il ? Quand le mal est certain, La plainte ni la peur ne changent le destin ;

Et le moins prévoyant est toujours le plus sage (v. 29-32).

Ses camarades d'infortune se taisent. Eux, ils ne se récrient pas contre le cours du temps dont la caravane de foire trace le chemin ; non parce qu'ils savent leur condition mortelle mais parce qu'ils ignorent où ils vont, donnant par là en modèle un art de vivre — ou de mourir — supérieur. Le cochon crie à la sottise, à l'aveuglement ; il crie à l'injustice plus qu'au malheur.

Conduit par le charbon de la mort, l'animal, résumé à la sensation de la matière même, à sa chair intégralement consommable, hurle une douleur existentielle, envahissante et angoissée, face à la certitude de la mort.

Le véhicule le dirige droit à la fin de la comédie de la vie, à la foire (v. 2) qui est le lieu du tragique. Et, en chemin, à la vitesse du transport, défile le cauchemar obsessionnel et archétypal de la mort qui le persécute : la horde sanglante des « cent bouchers ».

On le dit cocasse mais il est tragique, humain plus qu'humain. Par-delà son destin de boucherie, il fait retentir à tue-tête l'audace de sa plainte. Animal crieur ou discoureur « subtil » ; bête ou homme, le personnage du cochon se révolte sans retenue et refuse sa soumission à l'ordre de la mort, inutilement.

Son cri n'importe pas plus que le silence. Pourtant il existe ici une voix qui, comme celle de toutes les autres plaintes de toutes les autres victimes, rejette, contre la sagesse, les acquis d'une injustice de la nature. Parler ou ne rien dire, la loi n'y voit pour sa sécurité aucune différence. Alors pourquoi ne pas se plaindre ? Et pourquoi ne serait-ce pas une sorte de courage qui, même vain, est celui de l'insoumis ? Rendons à cette voix, avant qu'elle ne devienne le plus bel instrument de jouissance pour le fort, son émotivité et son désir, d'autant plus prenante que, bientôt étouffée et peut-être réclamée par le pouvoir, elle est un langage impuissant jeté en défi à la vie même. La plainte est l'expression directe du corps qui souffre des divisions élémentaires de la nature : la tortue est lourde et lente, elle voudrait voler<sup>301</sup> ; le cerge, objet éphémère, vit le temps qu'il illumine ; il voudrait être solide et bâtir pour l'éternité<sup>302</sup>... On peut bien rire de la grenouille qui se voudrait aussi grosse que le bœuf<sup>303</sup>, de la mouche qui croit diriger un équipage<sup>304</sup>, ou du geai grimé en paon<sup>305</sup>... Le cortège des prétentions est infini quand les faibles veulent la grosseur, la maîtrise et même la beauté. L'amour-propre est inépuisable quand il s'agit de courir après la puissance. Rions donc de cette folie. Mais la gaieté de la comédie des ridicules n'est-elle pas le double convenable du rire haineux du fort et son trop proche complice ?

La bouffonnerie de la grenouille serait une farce ridicule sans le désespoir qui l'éclaire. Juger de tout avec le seul regard du nanti, démasquer le grotesque au nom de l'ordre qui vous a placé au bon endroit, serait, pour le moraliste, changer la sympathie d'un lecteur amical en dédain né de la position du fort et se comporter en destin qui punit. La Fontaine nous fait percevoir dans *l'hybris* du faible la

<sup>298</sup> XI, *L'Homme et la Couleuvre*.

<sup>299</sup> I7, *La Besace*, v. 14-15.

<sup>300</sup> VIII12, *Le Cochon, la Chèvre et le Mouton*.

<sup>301</sup> X2, *La Tortue et les deux Canards*.

<sup>302</sup> IX12, *Le Cierge*.

<sup>303</sup> I3, *La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le Bœuf*

<sup>304</sup> VIII8, *Le Coche et la Mouche*.

<sup>305</sup> IV9, *Le Geai paré des plumes du Paon*.

légitimité sans espoir de sa revendication, le désir, existentiel avant que poétique, de changer la vie : la grenouille est un clown triste.

Dans le bestiaire fabuleux, nul n'incarne mieux le *lamento* de la soumission que le personnage de l'âne. Ironique bête de somme, qui ne connaît que rarement les joies du repos et les charmes de la gourmandise, l'âne est la figure éternelle de l'esclave « si chargé qu'il succombe »<sup>306</sup>. Toujours alourdi par les bâts de ses souffrances, victime idéale d'une justice de classe<sup>307</sup>, l'âne toujours obéit. Que peut-il faire d'autre ? Il lui faut attendre l'agonie du roi pour être promu, d'un coup de pied, maître du maître<sup>308</sup>. Mais quand le roi domine, ou quand le maître tient le bâton<sup>309</sup>, l'âne n'est qu'un auxiliaire sans volonté<sup>310</sup>, il est l'exploité.

L'âne a mauvaise réputation et au poids de ses bâts, il voit s'ajouter la charge des préjugés, dont les dictionnaires, les traités moraux et les fables elles-mêmes font depuis si longtemps le recensement. Outre sa paresse, sa bêtise, son ignorance, son obstination, on lui fait grief d'être privé de libre-arbitre. Enfin que peut-il décider ? A-t-il le choix de porter des éponges ou de porter le sel ? L'ânier, seul, possède le pouvoir, il en brandit l'emblème, un « sceptre » épique :

Un Ânier, son sceptre à la main, Menait, en Empereur romain,  
Deux Coursiers à longues oreilles (II10, v. 1-3).

L'âne sacrilège, portant des reliques<sup>311</sup> ou une peau de lion<sup>312</sup>, est un regrettable imposteur doublé d'un vaniteux. Son jumeau vil et abâtardi, le mulet, se pique même de noblesse<sup>313</sup> ! L'âne est pitoyablement inadapté aux offices glorieux : il rêve de postes avantageux mais, quand sa charge d'ordinaire pénible lui assure une haute fonction sociale (le transport de la gabelle), il essuie les mêmes coups que lors de ses tâches les plus ingrates<sup>314</sup>. Chargé d'or trébuchant, de sonnettes de parade, il se montre à tous mais se signale aussi sur les chemins à l'attention de tous les voleurs. Est-il vraiment sot ? Ou sa bêtise est-elle toute l'absurdité d'une condition qui pèse tragiquement ?

Si l'on se réjouit, pour partager la tendresse de La Fontaine, de voir l'âne pris d'une folie au milieu du pré, grignoter l'herbe grasse des moines, se régaler de choux, de chardons et d'herbe menue, ne dirons-nous pas notre plaisir au sentiment exceptionnel de sa liberté ? Parce que nous savons que, tout à son festin d'herbe fraîche, enfin adéquat à son présent, il ne se plaint plus, lui qui, partout ailleurs, est le héraut de la déploration.

On le dit insatisfait, indécis et mécontent toujours, mais c'est un mélancolique, inconsolable de la perte de ce bonheur et de cette liberté

épicurienne qui fait sa vraie nature et qu'il retrouve au vol éphémère de quelques chardons. Bien sûr, il est geignard et importune le sort<sup>315</sup>. Mais que lui propose la Fortune ? D'aller du jardinier au corroyeur qui lui tanne le cuir et du corroyeur au charbonnier. À chaque changement de « Seigneur » (v. 12), ce sont nouvelles peines, les étapes d'une Passion. Comment se contenter d'une condition qui, à chaque souhait, se dégrade et éloigne l'âne un peu plus du seul plaisir qu'il eut jamais : le festin de « quelque morceau de chou » (v. 15) ?

Cette gourmandise à l'horizon du désir recule sans laisser l'espoir d'être goûtée à nouveau. Le récit des trois plaintes de l'âne, avec la régularité d'une litanie ou d'une comptine triste, illustre le mouvement à rebours du désir : la fable avance au rythme de l'insatisfaction de l'âne en quête d'une origine paradisiaque sans travail : passé et futur s'écartent et laissent la bête, et avec elle le cortège des soumis avides de changement, au temps répétitif, vide et insatiable du désir. À ce temps dont l'écartèlement est empli par la nostalgie, le sentiment animé du regret de la perte et de l'envie impossible.

L'âne fatigue le Ciel (v. 28), lui rompt la tête (v. 30), fait l'impertinent (v. 11). La plainte a pour le fort le mauvais goût de l'insolence. Et pourtant, bien que le pouvoir s'en lasse assez vite, il consent à laisser à la plainte le temps de se répandre. L'homme s'ennuie à écouter les lamentations du serpent, de la vache et de l'arbre car la langueur malade de la plainte a tôt fait de se changer en monotonie et les plaignants de devenir des raseurs<sup>316</sup>. Néanmoins, l'homme prête attention et n'arrête le défilé des fâcheux qu'à la fin de leurs jérémiades. C'est qu'en laissant parler l'autre, il fait encore acte pragmatique de puissance. Le silence du fort, pendant que le plaignant lui parle, rend en apparence possible l'échange ; il est, au contraire, un leurre qui anticipe la mobilisation de la force muette qui va bientôt tuer.

<sup>306</sup> VI16, *Le Cheval et l'Âne*, v. 6.

<sup>307</sup> VIII1, *Les Animaux malades de la Peste*.

<sup>308</sup> III14, *Le Lion devenu vieux*.

<sup>309</sup> IV5, *L'Âne et le petit Chien*.

<sup>310</sup> II10, *L'Âne chargé d'éponges, et l'Âne chargé de sel*.

<sup>311</sup> V14, *L'Âne portant des reliques*.

<sup>312</sup> V21, *L'Âne vêtu de la peau du Lion*.

<sup>313</sup> VI7, *Le Mulet se vantant de sa généalogie*.

<sup>314</sup> I4, *Les Deux Mulets*.

<sup>315</sup> VI11, *L'Âne et ses Maîtres*.

<sup>316</sup> XI, *L'Homme et la Couleuvre*.

Les mots viennent au faible pour lui échapper. La fatalité de la force qui l'enserme est aussi le destin du langage : « je suis en mots, je suis fait des mots, des mots des autres »<sup>317</sup>, pourraient dire les animaux des *Fables*, si La Fontaine leur attribuait cette conscience tragique de soi. Le langage lâche celui qui ne le garantit pas et qui doit pourtant le parler : l'agneau, malgré ses allures de raisonneur avisé, est obligé de s'exprimer dans le langage de la force qui le provoque et d'accepter de se battre sur son terrain injuste. Car il discute, dans l'espoir de trouver un compromis, non tout à fait les présupposés des arguments enragés du loup mais leurs conséquences. Bien entendu, l'agneau relève le défaut en physique de l'argumentation mais cette correction justifiée tient en fait pour acquis le principal scandale de l'agression : l'idée qu'il puisse troubler l'eau et même, plus précisément, l'eau appartenant au loup :

je ne puis troubler sa boisson » (v. 17).

Le combat de la vie et de la mort se déroule sur un espace de langage exproprié par avance et dans lequel le faible se contente de répéter un rôle écrit par un autre. Les arguments de la proie concèdent leurs valeurs aux contre-valeurs du fort : l'agneau se détermine sur le sens de l'eau sans aller jusqu'à refuser qu'elle soit la boisson du loup, et même en réaffirmant le titre de propriété ; le poisson<sup>318</sup> et la souris<sup>319</sup> s'enferment, croyant en sortir, dans les péripéties de la faim et de l'intérêt qui sont les principes de la force. La couleuvre, la vache, l'arbre et le bœuf<sup>320</sup> s'obstinent, quant à eux, pour se défendre, à retourner l'accusation de l'homme contre elle-même et à conforter ainsi les présupposés de l'instruction<sup>321</sup>.

Quant à la politesse, elle prouve toujours chez le plus faible, le sentiment que l'autre est inaccessible. Sur les recommandations de l'étiquette, l'agneau parle au loup à la troisième personne. Par l'iloïement, chacun est à sa place, assure l'agneau, pour qui cette question des positions physiques et sociales est essentielle. Le loup, à cause de son rang, peut tutoyer l'agneau. La distribution des pronoms conforte le loup dans sa position, l'apaise et justifie, par les règles de bienséances, l'emploi, en fait violent, du « tu » dans la première intervention du loup. L'agneau accommode la brutalité du fauve, il la polit, espérant la maintenir dans la civilisation des mœurs. Plus que tout, l'iloïement concourt à écarter le loup du rapport « allocutif » et à déporter le dialogue. Sa puissance est telle que le loup est dispensé de dialogue. La politesse de l'agneau ne désamorce pas la violence, elle la reconnaît.

Fidèle à l'esprit des théoriciens de l'honnêteté, l'agneau croit pouvoir contrôler la nature violente du loup à travers le pacte d'un dialogue régulé, conçu comme un espace pacifié où les partenaires renonceraient à se nuire et où le langage laverait la rage. Mais la plainte polie signe une allégeance qui laisse sur son piédestal le représentant de la force et met la violence au-dessus de tout.

L'agneau temporise, essaie de plaider pour la réalité physique du sens de l'eau, et, par ricochet, pour une commutation des places :

« - Sire, répond l'Agneau, que Votre Majesté

Ne se mette pas en colère » (v. 10-11).

L'agneau vient d'entrer dans le piège du faux dialogue : il commence, pour parler, par sous-entendre les raisons de l'attaque. Et, au lieu de condamner les pratiques autoritaires et déloyales dont le discours du loup s'autorise et qu'il impose, au lieu de dénoncer l'énonciation, l'agneau feint, par un euphémisme obséquieux, de le négliger pour ne s'en prendre qu'au contenu de la parole<sup>322</sup>. La plainte confirme ce qu'elle souhaite redéfinir. Grâce à l'agneau, le loup est promu roi, seigneur du rivage, maître des eaux. La récrimination est toujours en deçà de son intention : elle parle comme si elle se refusait à elle-même son audace. Son application polie signale d'entrée une tractation, au demeurant impossible, entre la pression hiérarchique et le désir de changer les choses.

Ce n'est pas tout : à force de politesses, le faible qui voudrait tant ne pas être là, se dévalue, minimise sa présence, rendant infiniment plus sensible alors le poids de la force de l'autre. L'argument du petit poisson au pêcheur se termine ainsi par sa disparition : je ne suis rien pour l'heure, attendez. Il mise sur le temps, la patience de la faim et sur une euphémisation du butin :

<sup>317</sup> S. Beckett, *L'Innommable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1953, p. 166.

<sup>318</sup> V3, *Le Petit Poisson et le Pêcheur*.

<sup>319</sup> XIII5, *Le Vieux Chat et la jeune Souris*.

<sup>320</sup> X1, *L'Homme et la Couleuvre*.

<sup>321</sup> Nos remarques, qui partagent le point d'ancrage des réflexions de Sophie Houdard et d'Hélène Merlin (« Quand la force est sujette à dispute », *Poétique*, n° 53, février 1983, pp. 48-59), n'aboutissent pas aux mêmes conclusions. Là où, dans la prise de parole du serpent, les deux auteurs voient un acte libre et capable de déstabiliser l'imaginaire de la force, nous pensons que c'est justement le moment où le pouvoir est le plus puissant, lui qui convertit, comme un destin en effet, l'esquisse d'une « conscience de soi » (p. 57) pour l'animal en conscience de son néant sur le fond de la force. Le pouvoir n'est pas temporairement réduit au silence dans la parole de son contradicteur puisque la parole du faible, faisant silence sur son véritable droit de justice, est la parole injuste et tyrannique du fort.

<sup>322</sup> « Bien que chacun sache à quoi s'en tenir sur les intentions de l'autre, le jeu oblige à répondre au contenu, non à l'adresse. Si d'un certain ton, on me demande : "À quoi sert la linguistique ?", me signifiant par là qu'elle ne sert à rien, je dois feindre de répondre naïvement : "elle sert à ceci, à cela", et non, conformément, à la vérité du dialogue : "D'où vient que vous m'agressez ?" » (R. Barthes, « Écrivains, Intellectuels, Professeurs », *Tel quel*, n° 47, automne 1971, p. 10).

« Que ferez-vous de moi ? Je ne saurais fournir Au plus qu'une demi-bouchée »<sup>323</sup>.

On ne pourrait mieux signifier son insuffisance : du conditionnel à l'expression « demi-bouchée », en passant par la tournure négative, chaque mot répugne à dépasser la mesure et reste hyperboliquement en retrait de la réalité. Dans ces circonstances, la plainte ne se tourne plus vers l'autre mais contre soi.

« Laissez-moi vivre ; une Souris De ma taille et de ma dépense Est-elle à charge en ce logis ? Affamerais-je, à votre avis, L'Hôte, l'Hôtesse, et tout leur monde ? D'un grain de blé je me nourris : Une noix me rend toute ronde. À présent je suis maigre ; attendez quelque temps ; Réservez ce repas à messieurs vos Enfants »<sup>324</sup>.

La plaidoirie de la souris se dédouble autour du vers 9. Le premier moment de l'argumentation (v. 4-9) est composé en chiasme : d'abord considérons ma « taille » et ma « dépense » et évaluons combien je coûte (v. 5). Concluons que je ne grève pas le budget du logis (v. 6). Reprenons cela mais à l'envers : je ne coûte rien, n'est-ce pas ? Puisque je ne me nourris de rien et qu'une noix me comble tout à fait. Or qu'est-ce qu'une noix ? Rien, comme chacun sait. Pour forcer la conviction, le discours de la souris tourne en rond. Il répond au piège de la situation de change et suggère la rotondité insignifiante de la souris, de la petite rondeur d'une noix.

En outrant son discours, la souris veut diminuer sa présence, se réfugier dans son trou. Implicitement et c'est toute la portée dérivée de son argumentation, la bête veut faire entendre que, puisqu'elle n'est pas coupable de pillage, qu'elle ne prive pas autrui de nourriture, qu'elle ne tue personne, en conséquence elle ne doit pas mourir. Par la nécessité du contexte, la souris expose une situation où vie matérielle et existence se confondent. Mais en rattachant la vie et l'appétit, le corps vivant et le corps alléchant, la souris raisonne sur le terrain du félin. Elle accepte d'être un « repas ». La souris cède au chat, et peu à peu, sa plaidoirie s'évide, baisse ses exigences : « Laissez-moi vivre » (v. 4), lançait-elle avec conviction. Quelques mots plus loin, que demande-t-elle ? Un simple sursis à sa vie de toute façon sacrifiée.

Le vers 9 inverse l'argumentation, il est le pivot de la dégradation du discours. Le temps de parole se resserre, le discours faiblit, il ne faut plus désormais que deux alexandrins à la souris pour abattre sa dernière carte. Ce joker, quoi que impossible à ne pas jouer, est son plus mauvais coup, en totale contradiction avec tout ce qui précède. La souris est un petit animal, économique, mangeant peu et ne grossissant pas sur les provisions du logis. Non : la souris est un animal prometteur, susceptible de nourrir non pas un seul mais plusieurs convives. Laissez-moi en héritage à vos enfants (je suis jeune), je les régalerai. La souris change son corps contre une fiction qui pourtant encourage l'acte violent du chat.

La requête, en forme de plainte, n'est pas qu'une argumentation : elle est aussi une voix. Nous reconnaissons dans le timbre de la voix-plainte la même ambiguïté qui déchire son contenu. À considérer les marges du discours, la rime où la voix achoppe et stabilise sa « signifiante », deux tonalités sont perceptibles. Des rimes à dominante nasale auréolent la parole de couleur grise (« dépense », « monde », « ronde », « temps », « enfants »). La basse nasale assourdit le discours en reculant le point d'articulation des voyelles à l'intérieur du corps. Elle maintient entre les autres sonorités le ton maladif de la mélancolie teintée de timidité et de retenue. La petite voix de la plainte (*sotto voce*), presque chuchotée, traduit un affaiblissement du corps, comme si la souris s'enfouissait dans sa voix et émettait la mélodie plaintive de sa mort. En essayant, gênée et inquiète, de se faire toute petite, elle retourne au mutisme de la bête.

On pourrait croire que l'autre forme vocale de la plainte contredit ces premiers sédiments de la voix. La seconde voyelle, privilégiée par le discours : le [i], est semée, dès le vers 4 dans « vivre » et « souris », qui résument à eux seuls tout le débat ; elle était déjà préparée par le nom même du félin « Raminagrobis ». Par sa couleur vive, le [i] tranche sur la toile vocale nasalisée. Ainsi il permet à la voix de se projeter pour mieux soutenir sa demande. La plainte se fait requête proche du cri<sup>325</sup>.

La cigale va, exactement sur le même ton, quémander chez la fourmi sa voisine. On peut entendre la voix de la cigale, venue avec le hullement de la bise (« fut venue »). Resserrée sur son estomac, tant l'hiver l'a déjà amaigri, elle crie famine. La cigale ne craquète plus en plein air (« à tout venant ») ses chansons joyeuses et gratuites. À peine La Fontaine nous restitue-t-il les échos de ces heures de gloire :

La Cigale, ayant chanté Tout l'ÉTÉ.

Avec le froid et l'hiver, la voyelle euphorique [e] qui, avec sa consonne, rend audible la musique du personnage, se contracte en [i]<sup>326</sup> (crIer, famIne, voisIne... et fourMI qui, sur un autre ton, mêle le cri et le refus d'y céder en distribuant quelques mies). « LA Cigale » (la si...), c'est un début de chanson

<sup>323</sup> V3, *Le Petit Poisson et le Pêcheur*, v. 12-13.

<sup>324</sup> XII5, *Le Vieux Chat et la jeune Souris*, v. 4-12.

<sup>325</sup> 14, *Les Deux Mulets*.

<sup>326</sup> A. Soare, en phonéticien, a pu montrer tout l'éventail vocal de cette fable (« Lasse ! Cigale hélas ! Fourmi : chant et cri dans la première fable de La Fontaine », *P.F.S.C.L.*, vol. XXIII, n° 44, 1996, pp. 135-146).

mais qui déjà contient tout un drame.

« Implorant sa clémence »<sup>327</sup>, la souris est obligée de se raconter, de livrer sa vie, comme la cigale doit confesser son insouciance estivale. L'abus de déférence, ses propres qualités minorées creusent pour le faible un écart qui ne distend pas les relations des forces. Bien au contraire, alliée à la politesse, la plainte, qu'elle soit confidence ou récrimination, accuse et donc met en relief, et même justifie la différence des forces.

## 2. LE BEAU DIRE ET SA POÉSIE FATALE.

Dans le dialogue, le faible est obligé de se confier, voire de se confesser. Mais l'aveu et la défense doivent, pour obliger le fort, se forcer eux-mêmes. La plainte se plaît à la fiction qui, par défaut ou par emphase, théâtralise la victime.

Le pêcheur ne se prive pas de désamorcer la comédie de la plainte ; son jugement touche aussi bien à la vanité du discours qu'à sa beauté :

« Vous irez dans la poêle ; et vous aurez beau dire ; Dès ce soir on vous fera frire »<sup>328</sup>.

En regard de la plainte du poisson « bel ami » (v. 21), il place la certitude d'un avenir tout tracé et loin de tout sentiment de pitié.

Qualifiant sarcastiquement le discours, le puissant esthétise l'agencement d'une rhétorique qui échappe à son auteur. Quand Aristote stigmatise les sophistes, il ne consteste rien d'autre que leur « beau dire », leur plaisir de parler <sup>329</sup>: rien ne se peut comparer entre un discours sans autre vérité que son ivresse et la sobriété de la parole philosophique. Le censeur de la parole insensée, quoique belle, n'est, lui, pas ici un amoureux du *logos* vrai, il est un tenant de la parole tyrannique, appuyé sur l'enracinement en force de son sens.

Le cynisme de la méchanceté va alors jusqu'à jouir du spectacle de la vertu livrée aux dommages d'une parole sans réussite. La rhétorique de l'impuissance n'est pas sans charme parce qu'elle n'est pas sans ressource. Le fort, plus avisé que quiconque en matière de discours, en apprécie les rouages d'autant plus qu'ils tournent à vide.

Au spectacle de la parole, le loup, qui crache des serpents de mots, considère la remarquable fluidité du discours éloquent de l'agneau, comme de la fée, chez Perrault<sup>330</sup>, s'écoulent des mots de la plus belle eau, doux par *suavitas*, purs par *claritas*. Le discours du civilisé file avec la politesse sensuelle d'une parole maternelle sortie de l'espace euphémique et idyllique de la bergerie. Tel est le « beau dire » de l'agneau, un mélange homogène de douceur et d'ordre. Le fort boit les paroles peu roboratives mais poétiques, remarquables par leur contraste avec la rudesse de la voix du fort. Éthique, logique et esthétique, la parole plaît ; elle déplaît aussi : à l'opposé des discours du pouvoir, elle le fascine et le répugne.

À l'improvisiste – c'est l'art suprême des orateurs –, les victimes empruntent aux ressources de la rhétorique pour se disculper. Il leur faut savoir combiner *l'éthos* et le *pathos* pour que l'auditoire consente à être ému et charitable. Quant au discours, il doit imposer la force de ses enthymèmes et de ses syllogismes. Avant même de commencer le raisonnement, le rhéteur use d'exordes phatiques pour rendre son auditeur docile et bienveillant ou d'exordes *ex abrupto*, dramatisés par la surprise, à la manière de la jeune souris et du petit poisson.

Le rhéteur qui parle pour rien, faute de s'attacher à la vérité de la force, est un sophiste, un imposteur, dont le fort goûte en la dénonçant la comédie. Il aime la parole d'autrui pour ce qu'elle est devenue : un art gratuit et il la juge avec la conscience désintéressée de l'amateur, rendue

joyeuse à voir l'autre faire en paroles le deuil du réel dans le piège de l'art. La critique de la rhétorique n'est pas dans la bouche du sage ; elle est le jugement du tyran.

Le mot du pêcheur considère le discours comme de la littérature. La fable nous est rendue, grâce au fort, à sa vraie nature de poème, par-delà les effets de réel de l'histoire et les trompe-l'œil du vraisemblable. Par un commentaire métadiscursif qui souligne la nudité artificielle de la parole de son ennemi, le fort nous fait paradoxalement considérer le texte comme un texte de fiction, un texte poétique sous les allures d'une conversation réellement tenue. Il est le médiateur de notre lecture rêveuse de la parole mais un médiateur suspect qui s'interroge sur le voile idéologique dont la poésie peut couvrir la réalité des rapports de forces.

En fait de beaux discours, il en est un qui ignore l'art ampoulé des orateurs, de ces cicéroniens indigestes que sont les pédants, tout en étant un des fleurons de la rhétorique : nous voulons parler du discours prononcé au Sénat romain par le paysan du Danube<sup>331</sup>. À l'évidence, le paysan parle le

<sup>327</sup> XII5, *Le Vieux Chat et la jeune Souris*, v. 2.

<sup>328</sup> v3, *Le Petit Poisson et le Pêcheur*, v. 22-23.

<sup>329</sup> Aristote, *La Métaphysique*, IV5, 1009a 16-22, édition établie par J. Tricot, nouvelle édition, Paris, Vrin, Bibliothèque des textes philosophiques », 1986, Tome I, p. 218.

<sup>330</sup> Ch. Perrault, *Les Fées*, dans *Contes*, éd. cit., p. 149.

<sup>331</sup> XI7, *Le Paysan du Danube*.

langage du cœur et son improvisation, hors des conseils de tout modèle institué, évite les facilités des *topoi* pour dire vrai et neuf. D'ailleurs, c'est un ours<sup>332</sup>, un animal parlant, mais parlant comme la nature brute, non brutale, sait si bien s'exprimer. C'est, disons-le différemment, un barbare, mais un barbare qui parle comme le meilleur des rhéteurs. Bien qu'il n'ait rien appris de la *scientia bene dicendi*, le rustre fait de la rhétorique sans le savoir.

Avec ce personnage plein d'une innocence sage, épargnée par les saccages des maîtres, et usant pourtant de l'art d'une rhétorique idéale, La Fontaine écrit une légende, celle de la naissance même de la rhétorique dont nous savons qu'elle est historiquement l'instrument des revendications de propriété et de liberté.

En pleine *pax romana*, le paysan du Danube exige en droit la terre de ses ancêtres volée par la rapacité coloniale des Romains. Les sénateurs écoutent sans l'interrompre cette harangue sincère. Non, contrairement aux scrupules du paysan, son discours ne leur déplaît pas. Décidément, le moraliste a cent fois raison d'affirmer qu'« il ne faut point juger des gens sur l'apparence » (v. 1). C'est un avis auquel doivent céder les sénateurs : sous ses haillons d'homme-bête, le député du Danube donne une leçon de maîtrise verbale. Pourquoi devrait-on punir un si beau discours ? Pour ses critiques un peu fortes ? Mais les sénateurs ne s'en souviennent déjà plus ; il leur reste surtout la belle facture : une plainte que son ton et sa forme, tout à la fois sévères et émouvants, élèvent au rang pédagogique de chef-d'œuvre.

Beau discours, mais la fable prononce l'échec de cette rhétorique originale. Il faudrait, pour qu'elle soit vraie, que le Sénat blâme la liberté de son accusateur ou cède, avant qu'il ne soit trop tard, insistent les deux derniers vers de la fable, aux doléances du paysan. Il n'en est rien. Les Romains apprécient la beauté du discours, récompensent son auteur et livrent aux écoles de « parleurs » (v. 92) le superbe morceau d'éloquence :

et chacun étonné

Admire le grand cœur, le bon sens, l'éloquence, Du sauvage ainsi prosterné (v. 85-87).

Conformément aux récriminations du barbare, les Romains se sont montrés pillards, parasites, avides. Ils ont transformé ce qui était un appel à la justice en canon rhétorique, dont le Sénat lui-même ne manquera pas de se servir. Que peut un pauvre paysan du Danube ? L'humilité de ses précautions oratoires signale les exigences de sa soumission face à ses tyrans. Il n'a pas la force, mais il parle bien. La rhétorique, utilisée contre le pouvoir est ainsi : une belle parole qui ne sert de rien.

À l'écoute du bourreau, la parole renvoie la bête opprimée à sa nature merveilleuse, poétique, de bête parlante, au non-sens de la bête parlante. Déplacée dans sa parole, la victime est une voix poétique, véhicule impuissant d'une belle fiction voulue par l'écoute gourmande de son oppresseur.

C'est ainsi que, dans une situation de parole centrée sur le désir alimentaire, le faible réagit avec les mots du corps, de son corps, et la voix qui conduit de façon si précise la parole ramène la défense à une survie instinctive, à un stimulus corporel élémentaire traversant la langue. Maladroitement, la parole de la proie, défendant son corps, ne cesse de le mettre en avant, de le faire entendre. Le signe, et avant tout son signifiant, est, pour le fort, non seulement beau mais bon.

La parole, cristallisée dans sa lettre, parce qu'elle y est à entendre et à manger, participe à la mise en appétit qui est, pour le fort, le sel particulier de la parole de sa victime. Ainsi le carpillon flatte les sens de son agresseur quand son intention est de les anesthésier<sup>333</sup>. Il n'est question, dans son propos que de nourriture et de consommation : il se dit « demi-bouchée » (v. 13), parle de carpe (v. 14), évoque un « gros Partisan » (v. 16) et finit, après avoir mentionné sa « taille » (v. 18), sur le mot « plat » (v. 19). Il existe entre tous ces mots plus qu'une communauté de sens, une harmonie imitative des sons. Essentiellement à base de labiales (p-b) introduites par le signifiant des protagonistes (« petit poisson », « carpillon », « carpeau » / « pêcheur »), la surface sonore de la parole lui confère une saveur qui suggère son contenu et la destine à être goûtée. Le pêcheur ne s'y méprend pas : amateur de jeux de mots (« pêcheur » - « pêcheur »), il répond à son interlocuteur avec un cynisme de circonstance : tu me parles de carpe, de plat..., permets que j'ajoute un mot à ma façon : « poêle » (v. 22). Ton « beau dire », dès maintenant, je le fais « frire », par une rime du cru au cuit.

La parole fête le corps :

« Une noix me rend toute ronde »<sup>334</sup>,

chuchote, gênée, la souris. Elle se fond dans la substance matérielle des mots et se loge au creux de la rêverie corporelle. La noix n'anime pas, contrairement à l'intention de la souris, une miniaturisation d'un corps déjà petit ; elle lui fait subir la dialectique de l'immensité intime. La noix ne creuse pas, elle enveloppe de l'intérieur la forme corporelle ; elle échoue à camoufler parce qu'elle engendre la perfection du relief : la rondeur. Les plus belles images sont exagérées. L'amplitude

332 « Toute sa personne velue

Représentait un Ours » (v. 12-13).

« Nous ne conversons plus qu'avec des Ours affreux » (v. 67).

333 V3, *Le Petit Poisson et le Pêcheur*.

334 . XIII5, *Le Vieux Chat et la jeune Souris*, v. 10.



accordée au corps par sa nourriture passe par une équivalence du dedans et du dehors ; elle aboutit à une déformation qui projette sur la scène alimentaire son signifiant démesurément grossi.

La formulette de la souris comme extraite d'une comptine obéit elle-même à la logique des redoublements. « uNe Noix » : premier doublet en « n » ; « Rend (...) Ronde » : second doublet avec une répétition à l'entame en [r] et une variation sur la nasale (en / on) ; tandis qu'au milieu de ces deux mots parents de sons, s'épanouit le terme de la plénitude : « TouTe ». Le mot de la souris affleure à l'extrême visibilité du signifiant. Le petit animal n'est pas réduit à son intériorité ; il épouse la forme de ce qu'il contient, il est le signe mimétique qu'il voudrait être, l'adéquation d'une forme — son corps — à ce qu'il recèle : la noix. Mais au lieu de profiter de la compression du dedans et du dehors pour se cacher en elle-même, pour passer dans la maison protectrice de son corps en noix, son corps de rien, la souris se glorifie et dilate par son contour la forme extérieure de sa peau.

La rondeur du corps, que la souris voudrait un signe ostensible de sa franchise, éveille le désir : elle est une image appétissante de la plénitude envahissante et offerte. La noix ne diminue pas le corps, elle le surexpose en ouvrant de l'intérieur sa potentialité euphorique. Le faible croit faire oublier son corps par le simulacre des mots. Mais ce nouveau corps parlé qu'il se fait lui est encore intimement attaché. Du corps naît sa propagation exaltée par le paysage arrondi d'une noix, du rien du discours vain naît le texte poétique.

Pari perdu donc : plaider sa cause, c'est se payer de raison. À voir, car quand il parle, au moins le faible vit :

Chacun dit ce qu'il peut pour défendre sa vie<sup>335</sup>.

La souris, le poisson nous rendent sensibles le sentiment du tragique à travers son attermoisement verbal. La torture du dialogue est aussi une rémittence. La souris s'écroule peu à peu dans son discours sous la tyrannie du silence qui la force à poursuivre. Mais elle continue, même à court de raisonnement. La répétition, plus ou moins fidèle, du même argument — je suis trop petite — montre bien que la souris n'a rien à dire, qu'elle ajoute les mots aux mots pour rester en vie, à corps perdu.

La parole des faibles est itérative : les quatre plaintes de la couleuvre, de la vache, du bœuf et de l'arbre n'apportent rien les unes aux autres que l'étirement de leur durée propre. Mais la parole détient le don de faire vivre et qu'est-ce que la plainte sinon le temps usurpé d'une parole qui permet d'exister et de faire entendre une voix qui comporte une vie ? « Attendez quelque temps » supplie la souris.

Le petit poisson et la souris sont à la fois rhéteurs pressés et abondants. Leur temps est compté mais l'urgence appelle une parole expansive aux antipodes des économies verbales du fort. Digressive, en situation d'*amplificatio*, la parole n'a pas toujours le temps d'élaborer dans le détail ses ligatures. L'agneau, lui, savait jusqu'aux moindres connecteurs sa leçon. Mais elle était en mémoire. Les petites bêtes, surprises par la mauvaise rencontre, doivent parler sans tarder et tenir le plus longtemps.

Le style asyndétique et paratactique caractérise ces paroles superfétatoires. Il leur confère, de surcroît, une impression de vie. Attendez, je vais grandir, et on me rachètera bien cher. Attendez, je vais grossir et je pourrai nourrir votre descendance ; mettez donc votre force en réserve, « Réservez ce repas à messieurs vos Enfants », pour le succès de votre lignée. Et ce temps n'est pas bien long : voyez à quelle vitesse j'en déroule les étapes ; c'est comme si vous m'aviez déjà mais avec le bénéfice du temps que j'aurais passé à grandir. L'illusion est totale, comme si le pêcheur avait déjà repêché sa carpe, comme si le chat conservait au garde-manger sa provision de souris.

La parole des faibles est ambiguë : elle semble naturelle, elle est un peu piégée. Il est impossible de déterminer rigoureusement l'intention du discours parce que « chacun dit ce qu'il peut », à la mesure de ce qui lui arrive et de sa maîtrise de l'art de parler. Il faut tenir cette incertitude pour la richesse de ce « beau dire » et pour les ressources d'une parole improvisée et poussée par l'énergie intarissable ou géniale de la peur, entre le cri de la nature et les ruses de la culture.

Il arrive pourtant que le fort soit plus pressé qu'esthète. Le Milan fait partie de ces sortes de brutes même s'il quitte la scène avec panache :

« Ventre affamé n'a point d'oreilles »<sup>336</sup>.

L'écumeur du voisinage tue en citant Rabelais. Le rapace, néanmoins, refuse d'entendre le chant du rossignol et de se prêter, en auditeur patient, à ce qu'il accepte plus ou moins ailleurs quand lui viennent tous les chants du cygne, les *ultima verba* de ses proies.

« Aussi bien, que manger en qui n'a que le son ? Écoutez plutôt ma chanson ;  
Je vous raconterai Térée et son envie.

– Qui, Térée ? est-ce un mets propre pour les Milans ?

– Non pas, c'était un Roi dont les feux violents Me firent ressentir leur ardeur criminelle :

<sup>335</sup> IX10, *Le Loup et le Chien maigre*, v. 8

<sup>336</sup> IX18, *Le Milan et le Rossignol*, v. 20.

Je m'en vais vous en dire une chanson si belle Qu'elle vous ravira : mon chant plaît à chacun. Le Milan alors lui réplique :

« Vraiment nous voici bien, lorsque je suis à jeun, Tu me viens parler de musique.

– J'en parle bien aux Rois - Quand un Roi te prendra, Tu peux lui conter ces merveilles :

Pour un Milan, il s'en rira :

Ventre affamé n'a point d'oreilles » (v. 6-20).

À d'autres le plaisir des chansons tristes, les volutes des récitals : au roi. Mais le milan n'est-il pas la figure cryptée du roi ? L'animal ironise sur le code et refuse la syllepse : je ne suis pas un roi, je suis un milan. Le temps des divertissements de cour n'est pas venu. Il veut entendre non des chants mais des cris, comme les échos de sa force :

Après que le Milan, manifeste voleur,

Eut répandu l'alarme en tout le voisinage,

Et fait crier sur lui les enfants du village (v. 1-3).

Le chant de Philomèle est aussi un cri, mais une plainte merveilleuse et bouleversante, dont les lecteurs des *Fables* ont déjà entendu, ailleurs, et dans l'ailleurs même de l'exil solitaire, quelques notes :

« - Et c'est le souvenir d'un si cruel outrage Qui fait, reprit sa soeur, que je ne vous suis pas : En voyant les hommes, hélas !

Il m'en souvient bien davantage »<sup>337</sup>.

Le lamento de Philomèle, délicatement modulé par les labiales et arrondi par le decrescendo des rimes graves, infuse à la parole les échos élégiaques de son « hélas ! ». Philomèle chante le supplice venu d'autrefois, du temps humain et mythique de Térée, et elle en déplore l'oppression.

Philomèle n'est plus que sa voix, trop maigre pour le rapace :

« Aussi bien, que manger en qui n'a que le son ? » (IX18, v. 6).

L'argument lapidaire décrit l'être du rossignol sans autre sens que la répétition traumatique d'un passé inoubliable dans le hiéroglyphe mystérieux du son. Du cri forcé par la violence autrefois éprouvée dans son corps de chair, il reste une trace, une mélodie. Philomèle rejoue dans l'enregistrement de sa voix plaintive le crime d'autrefois, mais cet élancement de la souffrance a trouvé comme une traduction apaisée dans la beauté du chant.

La retraite sylvestre de la voix lui a donné les accents harmonieux qui subliment le mal. Le rossignol, « héraut du Printemps » (v. 5), est la vie retrouvée, plus intense parce qu'elle a connu l'expérience de la mort. L'aède a désincarné les « feux violents » de Térée dans la parole belle et balsamique, et de la violence hyperbolique sourd une voix capable d'atteindre les plus hautes notes et son envolée chantée.

Alors chanter pour le milan ne serait-ce pas lui faire don de sa vie tout en calmant, par le sublime orphique, ses pulsions agressives ? Le chant vaut une vie. Comme Schéhérazade, Philomèle sait que son histoire, si le milan l'accepte, remplace la mort. Mais le milan refuse, surtout il refuse d'entendre le chant pour ce qu'il est, une œuvre d'art. De toute sa mauvaise foi, il pose la question du cynique affamé :

2 Qui, Térée ? est-ce un mets propre pour les Milans ? » (v. 9).

C'est Itys, le fils de Térée, qui, dans la légende, est consommé par son père, prince revenu par vengeance à des instincts cannibales. Térée transgresse l'humain : il est une bête. Mais la bête, avec sa bonne conscience de créature de papier, un peu plus lucide, un peu plus ironique que les autres, ne cesse dans la fable de proclamer qu'elle est un animal et non un homme, et qu'elle ne se nourrit que d'animaux.

Philomèle a dans le pouvoir du chant une confiance qui ne la sauvera pas. Et puisqu'elle n'est que chant, si le chant n'est pas nécessaire, si le milan ne se montre pas curieux de l'écouter, Philomèle est perdue. Le milan estime que les joies du chant ne valent pas celles du festin. Il n'écoute pas l'histoire de Philomèle qui lui aurait appris l'histoire de son pouvoir au temps mythique des hommes.

L'enchâssement de l'événement vécu dans le chant aurait produit la maîtrise et le ravissement de toute violence par l'art. Mais les puissants n'aiment l'art que s'il est un produit de la force. Philomèle tente de faire résonner son « beau dire », en soignant la tyrannie du corps par le comble intime de la voix chantée ; elle essaie de spiritualiser l'écoute alors que tous les forts en font l'instrument spéculaire qui raffine leur plaisir de manger. Ainsi naît au temps du milan, du chat et du pêcheur le statut idéologique de l'art, arraché au corps souffrant.



## Chapitre 4

### Paroles efficaces et *flatus vocis*

(le pouvoir des mots)

*Words, words, words* (Shakespeare, *Hamlet*).

#### 1. LA PAROLE ET LE RÉEL.

Jusqu'au bout, la jeune souris<sup>1</sup> défend sa vie ; jusqu'au bout, c'est-à-dire jusqu'au moment où le vieux chat prononce les mots sentences qui la remettent à sa place, au bas de l'échelle, vers la bouche. La pragmatique dévoratrice n'est jamais que le préliminaire corsé du coup de force, de griffe ou de dent.

Là-dessus au fond des forêts

Le Loup l'emporte, et puis le mange Sans autre forme de procès (I10, v.27-29).

« Là-dessus », une fois prononcée la sentence de condamnation, le bourreau officie. Il n'y aura pas appel (« sans autre forme de procès »). Tout a été dit : le loup parle, condamne, « puis » mange.

La force enracine la parole dans l'événement réel de la mort. Toutes les paroles des forts tendent à inscrire le faible dans cette expression finale de la force. La parole place l'autre dans le sens de la structure d'ordre qui aboutit toujours à l'acte vrai du meurtre. Le faible s'étiole dans le dialogue pour mourir, il n'y vaut rien. Avec l'épuisement vain de la victime qui se plaint, s'effondre toute valeur qui n'a aucune efficacité de pouvoir. Il est alors évident que ni la justice ni l'affection ni la charité ne trouvent leur place en politique. L'âne qui vient cajoler son maître (certes son amitié est un peu râpeuse) n'en retire en place de caresses qu'une volée de coups<sup>2</sup>. Le pouvoir tyrannique ne règle pas le bonheur ou l'amour, elle substantialise la force.

La souris qui déclare n'affamer personne croit au juste, insignifiant au critère de la force. Car valent les valeurs qui ont un effet sur la force, valent les valeurs qui renforcent ; sont perdues celles qui affaiblissent. La souris se raccroche à des idéaux qui sont comme « un symptôme de régression de même qu'un danger, une séduction, un poison, un narcotique, qui permettrait au présent de vivre en quelque sorte aux dépens de l'avenir »<sup>3</sup>.

Il n'est pas jusqu'au vrai qui participe, quand il est en contradiction avec la force, à ces « valeurs » anesthésiantes. L'agneau, docile, boit une eau qui coule trop paisiblement dans le bon sens tandis que le loup défie la nature pour la ramener à son état brutal. La loi de la force qui vivifie la nature au mépris des attermoissements soupçonneux du vrai et du juste est la seule morale.

L'exercice du pouvoir, tel que les *Fables* le mettent en jeu, trouve la raison de son amoralité dans le désenchantement de l'univers culturel et social. La sécularisation du politique qui, depuis Machiavel, caractérise tout un courant de la pensée politique a pour conséquence, selon E. Cassirer<sup>4</sup>, la déconstruction de l'éthique politique. Reliant la révolution galiléenne et les fondements de la philosophie politique de Machiavel, Cassirer constate un bouleversement analogue de la hiérarchie : de même que l'échelle du haut et du bas cosmologique (la soumission de la Terre au Ciel) s'écroule avec les thèses de Galilée, celle du bien et du mal, du juste et de l'injuste cède devant l'immanence du gouvernement politique. La légitimation du pouvoir ne dérive plus d'une norme éthique mais de l'alliance de l'intérêt et de la force (du possible politique en fonction de ses capacités). Le jugement moral recule face à la volonté politique qui estime ses fins en fonction de la raison du plus fort. Et le loup, défaisant l'ordre du monde, remplace à la hauteur des anciennes valeurs le cynisme tyrannique du politique.

Un maître est volé. La fable en impute la responsabilité au fermier qui n'a pas fermé la porte du poulailler. Mais le maître préfère en accuser son chien. Ce dernier a l'audace de lui répondre et de sermonner sa mauvaise foi

« - Que ne l'évitiez-vous ? c'eût été plus tôt fait. Si vous, Maître et Fermier, à qui touche le fait, Dormez sans avoir soin que la porte soit close, Voulez-vous que moi chien qui n'ai rien à la chose Sans aucun intérêt je perde le repos ? »

Ce Chien parlait très à propos :

Son raisonnement pouvait être

Fort bon dans la bouche d'un Maître,

Mais n'étant que d'un simple chien,

On trouva qu'il ne valait rien

On vous sangla le pauvre drille<sup>5</sup>.

Avec le même contenu, un discours peut être « fort bon » ou ne rien valoir. Tout dépend de qui le prononce : le maître ou le chien. Dans un cas, le discours est « vrai » puisqu'il est fondé en force, dans l'autre, il est une injure puisqu'il est d'un faible. Le jugement du maître subordonne la force aléthique

<sup>1</sup> XII5, *Le Vieux Chat et la jeune Souris* .

<sup>2</sup> IV5, *L'Âne et le petit Chien*.

<sup>3</sup> Nietzsche, *La Généalogie de la Morale*, avant-propos, § 6, *op. cit.*, p. 17.

<sup>4</sup> E. Cassirer, *The Myth of the State*, New Haven, Yale University Press, 1946.

<sup>5</sup> XI3, *Le Fermier, le Chien, et le Renard*, v. 49-59.

du discours à l'autorité de celui qui le tient. Le discours n'est, en somme, ni vrai ni faux, il est un ordre ou une insolence.

La partage entre le discours et la violence, entre le discours argumentant pour la vérité et l'assaut verbal de la force, à la fois se pose et s'anéantit. La discussion, la rationalité n'ont pas le monopole du langage car la violence parle. Certes, elle cherche à avoir raison, ce qui est un bon signe pour la vérité, mais elle peut avoir raison contre la vérité et malgré l'unité du discours qu'on lui oppose<sup>6</sup>. La finalité de la force est sa sanction. Ou, pour le dire d'une autre manière : la seule parole efficace est toujours celle à laquelle s'ajoute une force extérieure. Puisque la parole s'achève en force, la force est l'acte en plus de la parole sans lequel elle ne serait pas fondée.

Cela signifie encore que l'argument du fort sera toujours, en dernier lieu, le plus performant, que sa parole a le taux de persuasion et de conviction le plus élevé, parce qu'il est le plus fort, parce que sa raison est accompagnée de sa force. Entendons « la raison du plus fort » au sens de « discours argumentatif » et comprenons que ce contenu de parole n'est fort, n'a de pouvoir, que parce qu'il s'achève par la démonstration pure et simple de la force. La parole est démonstrative, on pourrait dire, en employant le vocabulaire de la linguistique, déictique : elle désigne en la force son échéance. Enfin : il n'y a de pouvoir de la parole que si celui qui parle à la force et le pouvoir de parler, ou encore le pouvoir de faire. La force est l'objectif de la parole mais la parole ne peut advenir que de la force. Elle est à la fois terme et origine. « La puissance fait tout »<sup>7</sup> qui seule donne force à la parole et « la force est très reconnaissable et sans dispute »<sup>8</sup>.

Impossible de contester la force parce que la contestation ne peut venir que du plus faible, de celui qui n'a pas la force et qui ne peut en parler. Accuser la force, c'est être ridicule, puisqu'un tel discours, par postulat, est sans force ; il est donc sans effet. L'homme veut exécuter la couleuvre, « l'animal pervers »<sup>9</sup>. Il s'en saisit mais retarde l'exécution en s'avisant de lui faire un procès. Il l'accuse en une « harangue » (v. 11) d'être le « symbole des ingrats » (v. 12). La couleuvre proteste et entame, à son tour, au mieux qu'elle peut (v. 15), le procès de l'homme en dénonçant sa tyrannie :

« ta justice

C'est ton utilité, ton plaisir, ton caprice » (v. 20-21).

À quoi l'homme rétorque :

« Tes raisons sont frivoles » (v. 28).

Le discours du serpent, dont la force est l'objet, est de peu de poids : c'est une parole de victime sans pouvoir. Sans durée, sans enracinement dans le réel, les arguments de la couleuvre sont sans force, ils s'essoufflent. Le serpent a abusé de sa force. Il ne pourra d'ailleurs plus parler, comme s'il était déjà mort, consumé dans l'accès de sa parole. « La sottise envie de discourir »<sup>10</sup> gagne, dans la fable, d'autres représentants des animaux :

Le Bœuf vient à pas lents.

Quand il eut ruminé tout le cas en sa tête, Il dit (v. 51-53).

Le bœuf semble manquer d'aisance, nous dirions volontiers d'esprit, et sa pesanteur est le revers de la frivolité du serpent :

Il dit que du labeur des ans

Pour nous seuls il portait les soins les plus pesants, Parcourant sans cesser ce long cercle de peines Qui revenant sur soi ramenait dans nos plaines Ce que Cérès nous donne, et vend aux animaux.

Que cette suite de travaux

Pour récompense avait de tous tant que nous sommes, Force coups, peu de gré ; puis quand il était vieux, On croyait l'honorer chaque fois que les hommes Achetaient de son sang l'indulgence des Dieux. Ainsi parla le Bœuf (v. 53-63).

Le bœuf fait une longue, très longue tirade puisque tout d'un souffle. N'en finissant pas d'ajouter les plaintes aux plaintes, l'animal mime dans son langage même ce « cercle de peines » qu'il emprunte à Virgile<sup>11</sup> et qui donne image à son enfer existentiel. Rhétorique dépassée, la parole du bœuf accumule les citations, les emprunts mythologiques. Le bœuf est d'un autre âge.

L'homme dit : « Faisons taire

Cet ennuyeux déclamateur ;

Il cherche de grands mots, et vient ici se faire, Au lieu d'arbitre, accusateur » (v. 63-66).

Le bœuf ennue l'homme parce qu'il l'accuse et sort de son rôle, parce que ses grands mots sont gonflés de vent et que son insuffisance ontologique lasse. Ne demeure de son discours que le *continuum* monotone des sons en nasales (« Parcourant sans cesse... ») que souligne la durée des alexandrins et qu'accentue une transposition dans le style indirect jamais utilisé à une telle échelle par le fabuliste. La majesté de l'intervention du bœuf détonne et son impertinence s'abîme en une rumination

<sup>6</sup> Toutes ces questions sont au centre de l'article de P. Ricœur, « Violence et langage », art. cit., pp. 131-133.

<sup>7</sup> X10, *Les Poissons et le Berger qui joue de la flûte*, v. 35.

<sup>8</sup> Pascal, *Pensées*, fr. 103, éd. cit., p. 64.

<sup>9</sup> XI, *L'Homme et la Couleuvre*, v. 4.

<sup>10</sup> La Bruyère, *Les Caractères de Théophraste*, « De l'impertinent ou du diseur de rien », éd. cit., p. 23.

<sup>11</sup> Virgile, *Géorgiques*, II, v 401-402, texte établi par H. Goelzer, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France- G. Budé », 1976, p. 82.

dérisoire, une plénitude qui se vide. Dans cette matérialité, aucun frémissement, aucune verve susceptible de toucher l'homme. Il manque au bœuf l'*agudeza*, la subtilité de l'esprit, son arête la plus saillante, dont Graciân juge qu'elle est « l'ambrosie de l'âme »<sup>12</sup> pleine d'énergie et de grâce, flamme vive qui embrase le génie. Le discours du serpent était plus sec, moins sinueux mais plus mordant, déjà plus proche de l'éclat de la force. La certitude de l'injustice lui donnait cette efficacité, temporaire mais réelle, qui avait su faire trembler, un instant, le pouvoir. L'homme ne s'y trompe pas : il tue le serpent (il le bâillonne dans un sac) mais laisse le bœuf tranquille. Le bœuf ne menace personne. Sa syntaxe, il est vrai, est alambiquée, sa pensée pompeuse mais cette maladresse est le signe de l'immense fatigue du bœuf, de son accablement d'être là. Il parle lentement, parce qu'il est et qu'il parle l'existence qui pèse. Méprisé par l'homme, le bœuf n'est plus que la grande forme d'une parole épuisée.

Il n'est cependant qu'un maillon d'une chaîne de discours impuissants qui, au lieu de revendiquer l'universel, égrènent les cas particuliers. En plus de ceux de la couleuvre et du bœuf, les discours de la vache et de l'arbre ennui et irritent l'homme. La vache est « une radoteuse, elle a perdu l'esprit » (v. 49), les plaidoiries s'enlisent et perdent, à force de se répéter, la fraîcheur de la revendication innocente. Pourtant, l'homme est « convaincu » (v. 79). Mais cette réussite des discours ne vaut rien tant que convaincre n'est pas persuader, tant que l'esprit de géométrie est une faculté accessoire pour la prégnance de la parole au monde<sup>13</sup>. Chacun des animaux, individuellement et tous quatre l'un après l'autre, figurent la défaite de la raison arpenteuse et de la conviction inutile, parce que sans force. Leur rumination raisonnable ne déroule qu'un discours ennuyeux à force de discriminations et d'arguties rhétoriques alors que pour agréer, Pascal ne cesse de le rappeler, il faudrait s'appuyer sur les principes de fulguration du plaisir. Le discours de conviction appartient bien au faible : il est « juste mais inefficace, parce qu'il ennuie le pouvoir »<sup>14</sup>. À la fin de la fable, l'homme se persuade lui-même de rompre le procès. Sa parole a une autre efficacité :

« Je suis bien bon, dit-il, d'écouter ces gens-là » Du sac et du serpent aussitôt il donna  
Contre les murs, tant qu'il tua la bête (v. 81-83).

La parole du fort ne connaît pas de retard entre son émission et sa réalisation : immédiatement (« aussitôt ») après avoir dit, l'homme fracasse le serpent.

Au conflit des forces correspond un conflit des discours : il est une force propre au discours du fort, et (...) une faiblesse propre au discours des faibles<sup>15</sup>.

Pour en souligner l'inverse performance, La Fontaine les met souvent en parallèle. Dans *Le Vieux Chat et la jeune Souris* (XII5) :

Une jeune Souris de peu d'expérience  
Crut fléchir un vieux Chat implorant sa clémence, Et payant de raisons le Raminagrobis (v. 1-3).

La souris monnaye sa survie mais son calcul est mauvais : elle n'est pas solvable et son discours n'a pas cours face au vieux chat. Les verbes de communication qui renvoient à la souris (« implorer » v. 2, « parler » v. 16, « haranguer » v. 20) sont ce que les linguistes appellent des « imperfectifs » : ils signifient un procès qui, s'il n'est interrompu par aucun élément extérieur, peut se prolonger indéfiniment et de façon entropique. Le sémantisme du verbe « haranguer » indique l'emphase et l'abondance du verbe. La souris est à sa manière une babillarde dont la langue est intempérante.

La parole de Raminagrobis ne gaspille, elle, aucune énergie : elle est décisive et violemment efficace, elle a une *vis oratorio*. Alors que la souris s'égare dans une argumentation qui la conduit tout droit à sa perte (son discours est mort-né), le chat vise, par le discours, un résultat net : la mort.

L'opposition des forces est amplifiée par la reprise de la même expression chez le chat et chez la souris. Tenir « de semblables discours », de la part de la souris, c'est à la fois montrer de l'impertinence en croyant illusoirement que l'on peut parler au fort et tenir une argumentation alors qu'elle ne repose sur rien, *flatus vocis*. Le chat, lui, figure du pouvoir, possède le discours, le tient sous sa coupe, « il tint parole » : la parole est un bien que l'on possède, exactement comme le corbeau tient son fromage ou plutôt, devrait-on dire, comme le renard tient le langage<sup>16</sup> et s'avère, en définitive, le vrai détenteur du pouvoir linguistique, à la différence du corbeau qui, le bec plein de son fromage, ne peut parler. Le puissant détient la parole, il la piège aussi. Il la transforme en traquenard où le faible est lui-même tenu. Tenir la parole s'oppose, en outre, à prendre la parole. La souris prend la parole puis tient un discours mais qui, en réalité, lui échappe totalement. En revanche, le chat ne prend pas la parole dans le débat : il la possède déjà ; il a la parole comme le signe de sa puissance, le réservoir du pouvoir dans lequel il peut à tout moment puiser.

<sup>12</sup> B. Graciân, *Arts et figures de l'esprit* (1647), Paris, Seuil, 1983, p. 93.

<sup>13</sup> « Il faut tout d'un coup voir la chose, d'un seul regard et non pas par progrès de raisonnement » (Pascal, *Pensées*, fr. 512, éd. cit., p. 245).

<sup>14</sup> Sophie Houdard, Hélène Merlin, « Quand la force est sujette à dispute », art. cit., p. 59.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>16</sup> 12, *Le Corbeau et le Renard* :

Maitre Renard, par l'odeur alléché,  
Lui tint à peu près ce langage » (v. 3-4).

L'immédiateté de la réponse physique à la décision de parole est souvent indiquée par La Fontaine. Elle est la preuve de cette force à laquelle on a finalement recours après les mises au point verbales. Le loup, une fois posée la nécessité de la vengeance, n'en diffère pas l'exécution :

Là-dessus au fond des forêts  
Le Loup l'emporte, et puis le mange  
Sans autre forme de procès<sup>17</sup>.

Concernant le roseau, La Fontaine fonde sa prophétie sur sa traduction naturelle, avec une telle rapidité qu'elle semble magique :

« Mais attendons la fin ». Comme il disait ces mots Du bout de l'horizon accourt avec furie  
Le plus terrible des enfants  
Que le Nord eût portés jusque-là dans ses flancs<sup>18</sup>.

L'efficacité du discours reconduit la fable à son récit et au cours des choses. La narration reprend avec l'action réalisée de la parole, elle est liée au succès de la parole, qu'on le reconnaisse à l'attitude de celui qui parle ou de celui à qui l'on parle. Le renard voit à la réaction empressée du corbeau qu'il a touché juste :

« Vous êtes le Phénix des hôtes de ces Bois. » À ces mots le Corbeau ne se sent pas de joie<sup>19</sup>.

Au paroxysme de la vanité, l'orgueilleux chanteur imagine que tout retard le prive de sa valeur. Pour les plans de la flatterie, c'est une aubaine. À trop se précipiter, le corbeau laisse choir sa capacité, forcément plus tardive, de réfléchir. Pour le lui faire sentir ou pour s'en amuser malicieusement, le renard lambine. Il emprunte sur le temps de sa dégustation et livre une leçon. Le corbeau, lui-même, ne semblait pas pressé d'avaler son fromage : il prenait, hors du temps réel, la pose symbolique et éternelle du pouvoir, sans parler. Le renard dépose le fromage mais justement, lui, il parle aussi. Nous pouvons distinguer, grâce aux outils de la linguistique, l'exigence et le succès des deux paroles, celle du fort et celle du faible. Les discours des faibles visent la réussite sans l'obtenir jamais : ils ont une prétention illocutoire — ce sont des requêtes — et perlocutoire<sup>20</sup> ; sur celui auquel ils s'adressent, ils cherchent un effet qui dépasse la seule signification et la simple compréhension des propos. Mais il n'y a pas d'effet sans force et la faiblesse propre au discours du faible, justement parce qu'il est prononcé sans pouvoir, le condamne à l'échec. Le faible reste en deçà de la prétention pragmatique inhérente à son énoncé. Jamais il ne passe à l'acte, jamais il ne parvient à changer la position du pouvoir et son rapport au monde. Il demeure au plan du locutoire, du dit.

Les forts, au contraire, n'utilisent que l'action perlocutoire du langage et leur propos est toujours effectif. La parole du fort est quelque chose comme une parole sacramentelle dans le sens où Louis Bail définit la parole de Jésus :

elle ne doit pas seulement signifier, mais aussi elle doit effectuer ce qu'elle signifie : c'est pourquoi par l'énergie des paroles de J.C. prononcées par le Prêtre en la consécration du pain, et du vin, il s'y fait un changement admirable de substance en substance [...]<sup>21</sup>.

Le mot se transforme en acte, par un processus de « transsubstantiation » qui n'est cependant pas l'objet d'un miracle mais bien un effet d'énergie, de force<sup>22</sup> qui déborde le contenu jusqu'à l'événement de la présence réelle.

L'eucharistie sert, depuis quelques années, de modèle aux recherches sur l'*épistémè* du signe au XVII<sup>e</sup> siècle et organise, sous l'impulsion de L. Marin, l'examen de la pragmatique classique, dans la mesure où le dogme de la transsubstantiation se coordonne avec une théorie du signe :

[...] il ne s'agit de rien d'autre que du pouvoir de la parole sur le monde et l'être, de l'appartenance première de la parole à l'être, d'une certaine façon qu'a le pouvoir de se faire être<sup>23</sup>.

Dans la théologie de l'Eucharistie, l'acte de parole consacré (« ceci est mon corps ») produit, selon L. Marin, un pur événement. La représentation verbale du Christ obtient « un signe-corps (un mot chose) »<sup>24</sup> qui rend invisible l'acte de parole. C'est une pragmatique autonome, tendant à se détacher de son contexte propre qui conduit l'efficacité du signe eucharistique.

Mais la transsubstantiation n'est pas seulement un effet et une résolution de cet effet dans l'oubli de la cause qui l'a entraîné. Elle est avant tout une transformation et un gain symbolique de substance : ce que la présence réelle « réalise » c'est donc moins un acte verbal qu'une présence que la parole rend plus dense. Le corps eucharistique, icône efficace, peut bien figurer le pouvoir<sup>25</sup>, et le

<sup>17</sup> I10, *Le Loup et l'Agneau*, v. 27-29.

<sup>18</sup> I22, *Le Chêne et le Roseau*, v. 24-27.

<sup>19</sup> I2, *Le Corbeau et le Renard*, v. 9-10.

<sup>20</sup> Nous empruntons la terminologie maintenant couramment usitée de J.-L. Austin, *Quand dire, c'est faire...*, traduction de G. Lane, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 1970.

<sup>21</sup> Louis Bail, *La Théologie affective ou Saint-Thomas en méditation*, Paris, Veuve P. Chevalier, 1643, p. 394.

<sup>22</sup> « Au reste il est bien raisonnable d'attribuer cette force et puissance à la parole de Jésus-Christ [...] » (*Ibid.*, p. 394).

<sup>23</sup> L. Marin, introduction à *La Logique ou l'art de penser d'A. Arnauld et P. Nicole*, Paris, Flammarion, « Science de l'homme », 1970, p. 21.

<sup>24</sup> H. Merlin, *L'épistémè classique ou l'épineuse question de la représentation*, dans *Littératures Classiques*, n° 19, « Qu'est-ce qu'un classique ? », automne 1993, p. 193.

<sup>25</sup> Depuis la thèse de Kantorowicz, nous savons ce que doit le modèle juridique de la souveraineté à la conception théologique du *corpus mysticum* (*Les Deux Corps du Roi*, trad. Fr., Paris, N.R.F.-Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 1989).

pouvoir quand il parle, à condition de ne pas inverser l'ordre des effets et des causes et de ne pas attribuer uniquement au simulacre la force de sa performance. La parole eucharistique ne réitère pas la présence du Christ mais la forme d'une absence verbale, elle la rappelle pour la constituer en événement réel et symbolique. De même que la parole du fort est l'avènement réel et symbolique de son pouvoir.

Parce qu'il ne peut recourir à la seule loi qui lui donnerait gain de cause : la force, le faible tente de masquer sa défaillance par le substitut de la parole. Les victimes conservent la folle croyance que la parole détient de la puissance. Cette croyance, par laquelle le faible surestime le langage, et « se flatte », pour reprendre le mot de La Fontaine, est une mystification qui confère aux mots la magie d'un acte à distance. « Tu t'es trompée »<sup>26</sup> affirme le vieux chat à la souris qui se paie de raisons. Tu t'es trompée sur le pouvoir de tes mots et tu t'es plongée toi-même dans l'illusion de ton désir.

Le faible a connaissance de son impuissance mais il croit, quand même, par déni de la réalité, que la parole lui accorde le pouvoir<sup>27</sup>. L'agneau sait bien que le loup l'attaque et qu'il ne peut lui résister, mais il lui parle quand même pour lui prouver qu'il a tort et que la réalité le dément. Ou plutôt, c'est parce qu'il sait, à l'évidence, qu'il est dans une mauvaise passe, piégé dans le pré carré du loup, comme le poisson est suspendu au fil de pêche et la souris tenue entre les pattes du chat, qu'il s'impose à lui-même l'écran du fétiche de parole sans lequel, tragiquement puisqu'il est sans protection, il ne vit plus. Cette transformation forcée, qui croit que de la faiblesse en acte on puisse faire de la puissance en parole est une imposture. Le rat en redit la vérité au chat qui veut le tromper<sup>28</sup> :

« - Et moi, reprit le Rat, penses-tu que j'oublie Ton naturel ? Aucun traité  
Peut-il forcer un Chat à la reconnaissance ? S'assure-t-on sur l'alliance  
Qu'a faite la nécessité ? » (v. 51-55).

Le rat refuse un contrat de dupe qui ferait croire que la vie peut être une parole. Il détrompe le chat sur la fausse-monnaie de ses harangues et il renvoie l'arbitraire des signes félins au naturel des forces. La parole des victimes croit ou feint de croire à la fiction du pouvoir des mots. Quand dire, ce serait vraiment faire. Les faibles voudraient les mots purs de toute extériorité qui les détermine. Seul un pouvoir immanent des mots pourrait les sauver mais l'autorité est avant le langage. La parole qui manifeste le code du langage ne représente rien d'autre, en réalité, que le pouvoir que chacun a de parler, rappelant par là que la parole est surtout parlée<sup>29</sup>.

Le pédant, lui, fétichise la parole en la créditant d'un pouvoir spéculaire. Il tient séance au milieu d'un jardin pendant que ses élèves s'égayent en ne l'écoutant pas, ou il tance un enfant qui se noie<sup>30</sup>. Les pédants parlent dans le désert, sans jamais être capables de garantir un discours ; ils sont parlés avant de parler, copies de parole.

Dans *Le Rat et l'Huître* (VIII9), un jeune rat abandonne l'univers paternel où il avait ses repères de petit paysan<sup>31</sup>. À peine au dehors, il s'émerveille et il parle :

« Que le monde, dit-il, est grand et spacieux ! Voilà les Apennins, et voici le Caucase » (v. 6-7).

Il parle pour ne rien dire, bien entendu ; ou pour dire toute sa science mal assimilée, tenue d'un « certain magister » (v. 17), son père de bêtise :

« Certes, dit-il, mon père était un pauvre sire :  
Il n'osait voyager, craintif au dernier point :  
Pour moi, j'ai déjà vu le maritime empire :  
J'ai passé les déserts, mais nous n'y bûmes point » (v. 13-16).

Sa manie de citer, qui est le symptôme du pédant, gaze le monde neuf d'un regard ancien et déformé, un regard de mauvais lecteur plaquant les restes des livres qu'il abîme (qu'il grignote) sur un monde dont il perd l'originalité, et qu'il empoussièr.

Le petit rat n'est plus lui-même, il est traversé de mille voix, toutes fausses, les voix de ses livres naguère mal lus et mal digérés. Il parle d'autres mots, les mots des autres, croyant que cette mosaïque sans joints le sacrera roi du vaste monde. Il s'exprime en Rabelais de cuisine, parle aussi la langue des poètes, et des tragédies parodiques : « je dois faire aujourd'hui bonne chère, ou jamais » (v. 29) tinte ridiculement comme un défi cornélien !

La Fontaine condamne son personnage de bavard outreucidant, parleur de discours qui sonnent creux sans rien dire vraiment du monde et sans agir sur lui, à subir la loi ironique du réel. Le rat

<sup>26</sup> XII5, *Le Vieux Chat et la jeune Souris*, v. 14.

<sup>27</sup> Nous empruntons à l'article d'O. Mannoni l'analyse du concept freudien de la *Verleugnung* (« Je sais bien, mais quand même », repris dans *Clefs pour l'imaginaire, ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, rééd. « Points », 1985, pp. 9-33).

<sup>28</sup> VIII22, *Le Chat et le Rat*.

<sup>29</sup> « Essayer de comprendre linguistiquement le pouvoir des manifestations linguistiques, chercher dans le langage le principe de la logique et de l'efficacité du langage d'institution, c'est oublier que l'autorité advient au langage du dehors [...] » (P. Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, p.105). Bourdieu conteste le concept d'Austin d'« illocutionary force » qui place dans les mots la force des mots.

<sup>30</sup> IX5, *L'Écolier, le Pédant, et le Maître d'un jardin* et I19, *L'Enfant et le Maître d'école*.

<sup>31</sup> « Il laisse là le champ, le grain et la javelle,  
Va courir le pays, abandonne son trou » (v. 3-4) ».



sombre, faute de percer le brouillard de son aveuglement livresque, dans la bouche d'une huître, une bouche muette, non pas dispensatrice de discours mais de bâillements fatals qui deviennent avalages. Le rat parle dans le vide, à tout venant (*vox clamans...*) pensant s'imposer alors qu'il se dissipe dans l'espace désert de tout public :

D'un certain magister le Rat tenait ces choses,  
Et les disait à travers champs (v. 17-18).

Personne ne l'applaudit, sauf cette huître qui, en forme de petit livre ironique le fait taire en se refermant sur lui. Dans les dialogues, il n'y a jamais qu'un qui parle et c'est le plus fort car la force est affaire de dire plus que de dit. Cette accréditation de la parole par la compétence à parler, P. Bourdieu rappelle qu'elle prend chez Homère (mais aussi dans bien de sociétés primitives) la forme d'un bâton (ou *skeptron*) tendu à l'orateur qui l'autorise symboliquement à parler<sup>32</sup>. Certains animaux des fables semblent s'en souvenir qui indiquent ostensiblement leur emblème royal : un fromage dans le bec du corbeau, un bâton dans celui d'une tortue<sup>33</sup>. Mais l'un et l'autre, à trop vouloir marquer le lieu de leur pouvoir (la bouche), l'encombrent exagérément : leur sceptre les empêche de parler. La tortue ailée, son bâton de pèlerin en bouche, fermement tenue par les canards, reprend les sarcasmes d'une population dubitative :

« Miracle, criait-on ; venez voir dans les nues Passer la Reine des Tortues.  
-La Reine : vraiment oui ; je la suis en effet ; Ne vous en moquez point. » (v. 25-28).

La tortue parle et crève. Le jeu des impressions sensorielles met en image le crédit de la parole : aux mots imprudents, trop légers, de la tortue en voyage aérien, la fable répond par le poids du monde. Les mots superflus et vaniteux provoquent le retour de la gravité ; la mort tombe comme une pierre.

Imprudence, banil, et sottise vanité,  
Et vaine curiosité  
Ont ensemble étroit parentage  
Ce sont enfants tous d'un lignage (v. 33-36).

Cette histoire est une histoire de ligne, de lignage et de signe ligneux. Tout se tient : la tortue qui rompt avec sa lignée et cherche la lévitation quand sa nature l'empêche ; le bâton de circulation motorisé par les deux canards ; sa ligne horizontale changée en ligne abrupte de la chute ; le point à la ligne de la fin, petite masse écrasée de la tortue, quand le fabuliste se tait.

## 2 - LE POUVOIR DE LA PAROLE : OÙ IL EST QUESTION DE SA RECONNAISSANCE.

Les habiles, dans les *Fables*, comprennent rapidement que la force de la parole ne repose ni sur son contenu de vérité ni sur son honnêteté. Pour parler, il faut pouvoir et si l'on veut obtenir le pouvoir alors qu'on ne le possède pas tout à fait, il faut savoir ruser. Beaucoup échouent néanmoins pour ne pas avoir vu que le pouvoir n'est jamais sot et sa conquête jamais un hasard.

Le cormoran n'ignore pas que le pouvoir de la parole est subordonné au pouvoir. Depuis toujours l'oiseau détient la souveraineté ; il gouverne la campagne et puise aux étangs un tribut :

Il n'était point d'étang dans tout le voisinage Qu'un Cormoran n'eût mis à contribution. Viviers et réservoirs lui payaient pension<sup>34</sup>.

En trois vers, La Fontaine fait un portrait historique du pouvoir royal et nous oblige à lire le cormoran comme l'avatar physiognomonique du Roi en pleine gloire (*nec pluribus impar*). Son pouvoir capitalise, se réserve la nature et cette pratique naturelle est institutionnalisée par un système fiscal : le paiement régulier d'une « pension », d'une taille. La fable parle encore de « contribution » car le cormoran domine par une politique de conquête. La guerre coûte, les pays soumis doivent payer.

Mais la force, tout absolue qu'elle soit, est tributaire du temps :  
lorsque le long âge  
Eut glacé le pauvre animal  
La même cuisine alla mal  
Tout Cormoran se sert de pourvoyeur lui-même.  
Le nôtre, un peu trop vieux pour voir au fond des eaux, (...)  
Souffrait une disette extrême (v. 4-8 et 10).

La fable débute au temps où le cormoran regrette sa force et constate, impuissant, sa déchéance. À l'ouverture de la fable, le ventre vide. Il faut une ruse, fille du besoin, « docteur en stratagème » (v. 11-12). Elle naît de la faiblesse consciente d'elle-même, de la faiblesse qui sait que, pour avoir la position du pouvoir, il faut feindre le discours de la force. Le cormoran veut conserver le trône de la rive. Dans ce but, l'oiseau convertit sa faiblesse nouvelle en force ; il invente les conditions nécessaires (le *kairos*) de cette conversion :

Sur le bord d'un Étang  
Cormoran vit une Écrevisse.  
« Ma Commère, dit-il, allez tout à l'instant

<sup>32</sup> P. Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, op. cit., pp. 105-106.

<sup>33</sup> X2, *La Tortue et les deux Canards*.

<sup>34</sup> X3, *Les Poissons et le Cormoran*, v. 1-3.

Porter un avis important

À ce peuple : il faut qu'il périsse :

Le maître de ce lieu dans huit jours pêchera » (v. 12-17).

Dans l'univers de la monarchie administrative, le cormoran dispose d'un messenger : l'écrevisse. Pour que sa parole ait une portée universelle, le cormoran en fait son ministre, un porte-parole qu'il mandate pour répandre un discours autorisé<sup>35</sup>. Il fait parvenir au peuple poisson un « avis », comme sa Majesté Lionne » (VII6, *La Cour du Lion*) envoie sa « circulaire écriture ». Le protocole royal perdure en son code.

Cependant, malgré la forme officielle de sa parole, le cormoran se présente moins en roi qu'en informateur avisé : il prévient les poissons du coup du véritable « maître de ce lieu », l'homme. Alors que le début de la fable invitait à comprendre qu'il régissait les étangs, le cormoran maintenant minimise son pouvoir. En cela, il dit bien la vérité de sa nouvelle force : il transforme son pouvoir d'autrefois qui n'a plus cours aujourd'hui et, redéfinissant son statut social, de tyran pillard il se change en sauveur ichtyophile.

L'écrevisse a, dans ce piège, plusieurs rôles. Elle est le délégué du pouvoir et, en fait, lui conserve sa présence : le cormoran n'est pas privé de pouvoir mais le contenu de son influence n'a plus le même sens. Le signe du pouvoir a retourné son signifié. Le mot « avis » l'illustre puisqu'il peut signifier l'ordre ou le conseil. Mais l'aura du pouvoir est demeurée intacte. D'ailleurs, les poissons ne se trompent pas sur le maintien de l'étiquette :

on députe

À l'oiseau. « Seigneur Cormoran, D'où vous vient cet avis ? » (v. 20-22).

L'écrevisse concourt à la diffusion d'une rumeur dont il est possible de reconnaître précisément les étapes de la médiatisation. « La Déesse aux cent bouches »<sup>36</sup>s'appuie d'abord sur une source d'information reconnue, qui ne doit pas nécessairement être authentique mais légitime, donc légitimée par ceux à qui le message est destiné. Or le cormoran est bien situé pour savoir de quoi il parle : oiseau pêcheur, il est à la bordure du monde de la campagne, de la terre, et du monde aquatique. Parmi les graveurs, les bons lecteurs de la fable (Chauveau, Doré) ont installé le cormoran à la limite des deux espaces comme le dit la fable elle-même : « au bord ». Le cormoran est informé des faits et gestes de l'homme parce qu'il appartient au même territoire que lui. L'écrevisse, elle, a été choisie parce qu'elle fait le lien entre les bords des étangs et l'étang lui-même où elle a accès.

Dans la fable *L'Aigle, la Laie et la Chatte* (III6), le chat gagne de la même manière l'emplacement du pouvoir en jouant sur son crédit de savoir. Sa force lui vient de la situation qu'occupent les trois protagonistes dans l'espace.

D'après Aristote, dans *l'Éthique à Nicomaque*, l'amitié est égalité entre amis ou égalité de proportion. Voilà aussi une bonne règle politique, de juste partage, étant établi que les plus élevés socialement (l'aigle) occupent le haut, et ceux du bas (la laie) le pied de l'arbre d'amitié, de la *domus* commune. Chacun est propriétaire de son trou et peut entrer et sortir au gré des besoins de bouche mais sans communiquer.

Au milieu, au juste milieu qui, pour l'éthique aristotélicienne, est le lieu de la prudence, de la sagesse tempérée, se tient la chatte, contiguë aux étages et mobile. Chacun quitte la *domus* en quête de nourriture et y revient pour manger : c'est un trajet parfaitement culturel. Mais la domestication accomplie serait de ne plus sortir du tout, de tout avoir sur place : une forme de société de consommation intégrée et rentrée. La chatte, dans cette intention, apprivoise les étages en inventant un extérieur sans survie possible. À l'aigle et à la laie, elle tient le discours de la menace : que l'aigle prenne garde, la laie est en train de saper le chêne royal et de vouloir mettre à bas le roi et sa noble progéniture, tout l'édifice du pouvoir<sup>37</sup>. D'un autre côté, la chatte invite la laie à la prudence, lui faisant croire à une confiance échappée à grand risque : l'aigle est un ogre, il est mangeur d'enfants.

« Ma bonne amie et ma voisine,

Lui dit-elle tout bas, je vous donne un avis. L'Aigle si vous sortez fondra sur vos Petits : Obligez-moi de n'en rien dire ;

Son courroux tomberait sur moi » (v. 20-24).

Allant et venant de haut en bas, la chatte rend les forces verticales, les dirige les unes contre les autres et les annule. Chacun chez soi se terre. Le domicile du ventre se vide, les habitants périssent et les trous de provision se remplissent pour la chatte. Nous entrons dans l'ère moderne du chat, du « chat de coussin »<sup>38</sup>, en retraite confortable, ne sortant plus et mangeant sur place. Comme la chatte

<sup>35</sup> Sur le rôle linguistique et politique du ministre, voir P. Bourdieu, *Ce que parler veut dire, op. cit.*, p. 73 et E-H. Kantorowicz, « *Mysteries of State. An Absolutist Concept and its Late medieval Origins* », *The Harvard Theological Review*, XLVIII, n° 1, 1955, pp. 65-91.

<sup>36</sup> IV12, *Tribut envoyé par les animaux à Alexandre*, v.12.

<sup>37</sup> « Voyez-vous à nos pieds fouir incessamment

Cette maudite Laie, et creuser une mine ?

C'est pour déraciner le Chêne assurément,

Et de nos Nourrissons attirer la ruine.

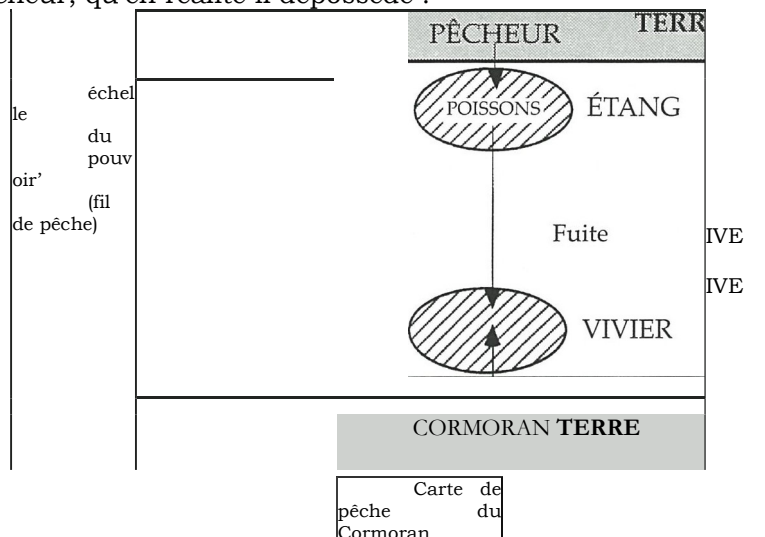
L'arbre tombant ils seront dévorés :

Qu'ils s'en tiennent pour assurés » (v. 9-14).

<sup>38</sup> Fr. Poplin, « Le chat », *Ethnozootecnie*, n° 40, 1987, pp. 45-54.

leste sa crédibilité en suscitant la peur chez les voisins, le cormoran se sert de la rumeur pour entretenir un climat d'anxiété. La rumeur, phénomène négentropique alimenté par l'écrevisse, redonne précisément force au pouvoir parce qu'il en enlève à ceux à qui elle parvient.

Le relais de l'information suscite les conditions nécessaires à l'étonnement des poissons. « Encore faut-il que ces maux apparaissent non pas éloignés mais proches et imminents », conseille Aristote étudiant l'éthologie de la peur et les manières rhétoriques de la provoquer<sup>39</sup>. L'avis du cormoran se donne les allures d'une communication urgente : « Le maître de ce lieu dans huit jours pêchera ». Avec la proximité du danger, prolifère le sentiment de l'étonnement. Ce dernier entraîne la reconnaissance irrationnelle de celui qui parle et cet excès d'admiration<sup>40</sup> conduit de lui-même au don du pouvoir. Le cormoran gagne la position d'aval : les poissons crédules, confiants, et en fuite, viennent à lui. Il laisse en arrière, à l'origine de la structure, la figure fictive mais toute-puissante du pêcheur, qu'en réalité il dépossède :



« Seigneur Cormoran,  
D'où vous vient cet avis ? quel est votre garant ?  
Êtes-vous sûr de cette affaire ?  
N'y savez-vous remède ? et qu'est-il bon de faire ? » (v. 21-24).

La peur est le climat de l'instinct : l'épouvantable menace ôte toute réflexion aux poissons. Aveugle, le cormoran perce comme personne le fond des cœurs ; les poissons, eux, sont aveuglés par l'avis de l'oiseau qui a misé sur l'effet de surprise. L'écrevisse diffuse la rumeur, entraîne de l'intérieur de l'étang le mouvement de panique et ouvre les portes à la croyance.

Le cormoran a perdu ce que tous les traités de pêche depuis Oppien recommandent aux bons pêcheurs : une vue perçante. Il conçoit donc un artifice à partir duquel il déroule son réseau de paroles : un vivier « transparent, peu creux, fort étroit » (v. 38), un réduit limpide sans ligne de fuite, un petit cadre d'où rien ne sortira qui ne se consume aussitôt, un œil artificiel, un petit verre de lunette.

Ne sachant pas que son ignorance a été artificiellement provoquée, le peuple aquatique » (v. 33) croit le cormoran. Ce dernier use de la persuasion, l'arme de parole la plus efficace parce qu'elle est sous-tendue par l'esprit de finesse et dupe l'affectivité de l'interlocuteur. Son discours réduit le dire au parler, le contenu du message à l'accueil de son public. Le cormoran, pur sophiste, monnaie les ressources du *logos* en fonction de la bêtise de l'autre, jusqu'au *pseudos*. Avec lui, la rhétorique n'est pas une science des principes, elle est un art de la contingence.

La croyance apparaît avec l'ignorance : quand on sait, on ne croit plus. Elle vient dans l'urgence ; elle est l'expression de la voix majoritaire, de la *doxa* indispensable au pouvoir<sup>41</sup>. Les poissons se noient dans les « on » de la fable (v. 20), dans cette opinion à courte vue et globalisante qui est le public privilégié de la croyance. L'opinion ne pense pas, ne discute pas, elle fait de ses besoins des connaissances. Si l'on observe l'enchaînement des questions posées par les poissons, on s'aperçoit qu'elles répondent à la logique du pire, de la croyance combinée à celle de la peur. Alors que les poissons prudemment demandent d'abord des garanties au cormoran (v. 22), très vite le doute est

<sup>39</sup> Aristote, *Rhétorique*, Livre II, 1382a, 20-31, traduction de M. Dufour, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France 2 G. Budé », 1938, p. 72.

<sup>40</sup> R. Descartes, *Les Passions de l'âme*, texte présenté par B. Timmermans, Librairie Générale Française, Le livre de poche, « Classiques de la philosophie », 1990, p. 86.

<sup>41</sup> « L'opinion et la non la vérité est une des bases indispensables de tout pouvoir » (H. Arendt, *La Crise de la Culture* (1963), traduction française, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1989, p. 296 ; pour un commentaire critique de cette formule : P. Ricœur, « Pouvoir et violence (1989), repris dans *Lectures I. Autour du politique, op. cit.*, p. 34.

renvoyé à son seul jugement :

« Êtes-vous sûr de cette affaire ? » (v. 23).

Dès que l'oiseau, sa compétence reconnue, est accrédité, les poissons abandonnent, dans le même mouvement, prévu par le rusé animal, tout pouvoir de décision :

« et qu'est-il bon de faire ?

- Changer de lieu, dit-il. - Comment le ferons-nous ? » (v. 24-25).

La parole précise un espace, elle le repère : quand le cormoran transmet son message, il abandonne aux poissons des indices sans preuve du danger ; mais son discours, en indiquant l'espace invisible du péril qui menace, se délimite lui-même comme une aire de sécurité. Le cormoran balise ainsi son trajet de parole en contraste avec le lieu dangereux et mène sa ruse comme si, pour ceux qui ne veulent pas être perdus, son langage brillait de signaux-balises. Ce que les poissons ne repèrent pas, c'est que la parole ne débouche pas sur un espace sécurisant, mais construit le cercle du piège<sup>42</sup>.

La rhétorique des rusés est persuasive. Elle ensorcelle les affects. La dimension agressive du discours se nourrit des influences primitives du corps sur la raison, des accès trompeurs de la passion. L'éthologie, science qu'Aristote juge indispensable à la pratique rhétorique, trouve sa justification dans le sentiment de croyance que cherche à obtenir toute parole, c'est-à-dire dans cette crédulité d'un auditoire dont on a su habilement manipuler les réactions émotives.

On peut tout obtenir du gouvernement des désirs : la peur vous fait roi et le plaisir vous livre aussi bien les corps que les esprits. Le renard, naufragé au fond d'un puits, où il a vu la lune sous les aspects d'un fromage, imagine, en constatant que le loup arrive, le balancier de la force actionné par la poulie d'une fable appétissante :

« Jupiter, s'il était malade,

Reprendrait l'appétit en tâtant d'un tel mets. J'en ai mangé cette échancrure,

Le reste vous sera suffisante pâture.

Descendez dans un seau que j'ai là mis exprès »<sup>43</sup>.

Le loup vient auprès de la margelle simplement pour boire. Afin de remonter le renard, il faut que le loup se jette à l'eau, qu'il descende tout au fond du puits pour goûter le fromage que son compère lui fait miroiter à la surface du liquide endormi. Ainsi le jeu des poids élèvera le renard, changera la faiblesse en force avec le profit de l'énergie que le loup a produite pour contenter son désir.

Afin que se réalise la mutation de la soif en faim, qui dépend de la transsubstantiation de l'eau en fromage, le renard doit reproduire le premier piège qui l'avait conduit à croire, tant son appétit l'hallucinait, que le reflet de lune avait l'épaisseur savoureuse du fromage. La parole provoque ce second dessaisissement du réel en trompe-l'oeil.

La première parole du renard vaut un geste : « voyez-vous cet objet ? », immédiatement commenté : « c'est un fromage exquis ». La parole emplit l'espace de visibilité avant même qu'il ne soit identifié et reconnu. Après tout, le désir a bien déjà joué ce mauvais tour au renard lui-même et là, au plus près de l'objet, il sait mieux que quiconque ce qu'il est et ce qu'il vaut. *L'ekphrasis* du reflet lunaire, sa récitation fictive, nomme ce qui est vu, ou ce qui est à voir. Les mots opacifient la transparence des indices, l'évidence du reflet, en sorte qu'ils déforment et font surgir, par l'acte verbal, la représentation d'une matière épaissie.

Il faut pour servir cette entreprise toute la séduction appétissante d'une fable et même d'une fable mythologique. L'emploi de la Fable, hors de toute vraisemblance, gomme le défaut de l'image en intensifiant poétiquement la représentation. Certainement le propos du renard y recourt-il pour traduire le comble du désir, la promesse presque indicible autrement que par l'exquisité propre au merveilleux qui suggère la succulence du fromage.

L'histoire extraordinaire renforce la crédibilité persuasive du renard car pour connaître cette fable, il faut être dans les secrets divins. Jouant les Mercure, le renard récupère une hauteur symbolique et fait oublier l'incongruité de sa position basse. Il offre à l'esprit le plaisir d'écouter une histoire enchanteresse et secrète, qu'il associe au plaisir sacré de tâter du mets divin. Pour cadrer le trucage optique, réglé par la lunette déformante des mots, le renard déplace la métamorphose de l'image vers un récit des origines légendaires. Il narre la fabrication mythique et voluptueuse du fromage né de Faune et de Io.

« C'est un fromage exquis. Le Dieu Faune l'a fait, La vache Io donna le lait » (v. 33-34).

Le dieu Faune, divinité bienfaisante (il protège de sa bonne réputation le récit fourbe) mais aussi créature érotique, glisse le sous-texte du désir sensuel. Io est elle-même un corps transfiguré qui érotise la dégustation d'un fromage entrouvert comme un corps de femme dénudé, échancré. Ainsi s'insère, en abyme, l'appétit du loup au spectacle du scénario mythologique et du supplément de fiction des vers 35 et 36. Le loup se projette dans la figure flatteuse de Jupiter. Il ne lui reste plus qu'à imiter son glorieux modèle, afin d'accéder au cœur même du rêve qui passe et de gagner, grâce à

<sup>42</sup> Sur la synonymie de *tekmar* (la balise, le point de repère) et de *péras* (le signe, l'indice), voir Aristote, *Rhétorique*, Livre I, 1357b, trad. cit., tome premier, p. 81.

<sup>43</sup> XI6, *Le Loup et le Renard*, v. 35-39.

l'ambrosie lactée, la proportion et la consistance d'un dieu.

Le loup dégringole dans l'image dépensée par son désir, enrichie par les mots flatteurs du renard ; il remonte le renard. La puissance du désir bascule en sa frustration, au fond du puits. Transférée en force au profit du renard, cette impuissance actionne la poulie.

*Le Loup et le Renard* tout comme *Les Poissons et le Cormoran* examine comment le pouvoir de la parole n'est possible que par les conditions extérieures à lui d'un contexte favorable d'énonciation. Mais les mots participent à la disposition du trompé qui donne à l'autre toute la force qui lui manque. Le renard possède l'art d'allécher<sup>44</sup> par les mots et, par les images qu'ils impriment sur la plaque sensible du désir, d'obtenir que prennent corps les rêves les plus fous, celui d'être un dieu par exemple.

Leur capacité à épaissir le rêve, les mots ne la détiennent pas seulement de la substance imaginaire de la signification. Outre qu'il stabilise leur part d'invisibilité (le sens) en images, le langage, par sa matérialité propre, recueille et condense le rêve précipité en réalité. Dans son accès à une trace verbale, à un son, la parole convie à voir ce qu'elle fait entendre, et à déplacer sur la gamme des sons le jeu des impressions. En deux vers (v. 32 et 33), grâce au groupe des fricatives qui, en se redoublant, forment une véritable concrétion sonore, le loup bénéficie d'un avant-goût de *ce* qui sera son plaisir, et le récit du renard obtient de son côté une consistance verbale — une crédibilité — indispensable à qui veut changer l'eau en fromage.

Assurément, tout ce dispositif ne serait rien sans le profit d'une position : le renard, bien que sa situation soit inconfortable, reste le mieux à même, parce qu'il a sous les yeux le fromage et qu'il en a mangé, de décrire l'objet de convoitise et de faire partager un plaisir.

La stratégie du cormoran (X3) allie de même la parole à des circonstances de contrôle qui lui sont extérieures. Le pouvoir est une combinaison de compétences autant linguistiques qu'extra-linguistiques. La parole est un moyen supplémentaire, qui n'est jamais tout à fait premier, pour renforcer le pouvoir ou plus directement, mais la finalité et l'efficacité sont les mêmes, le représenter ; jamais la parole ne maîtrise seule l'univers.

Le pouvoir est intimement lié à sa reconnaissance. Puisqu'il faut être deux pour parler, deux encore pour que s'établisse un rapport de forces, cela implique que le fort n'existe pas sans le faible et que le pouvoir est fondamentalement réception du pouvoir à travers la faiblesse du faible. Cette question importe peu finalement quand le fort est visiblement plus fort que le faible : la reconnaissance est comme l'implicite du rapport de forces. En revanche, quand le fort a besoin de retrouver une force qu'il a visiblement perdue, comme dans le cas du cormoran, ou quand les forces en présence sont à peu près égales, alors le problème de la reconnaissance se pose.

Le personnage qui, dans les *Fables*, parvient le plus spectaculairement à disposer d'un pouvoir qu'il n'a pas, est certainement le cerf, le fabuliste des *Obsèques de la Lionne* (VIII14) accusé de ne pas assez pleurer la reine morte.

Pour échapper à son exécution, le cerf improvise une fable dans laquelle il prétend avoir pu assister à l'apothéose de la reine :

« Sire, le temps de pleurs

Est passé ; la douleur est ici superflue.

Votre digne moitié couchée entre des fleurs,

Tout près d'ici m'est apparue ;

Et je l'ai d'abord reconnue.

"Ami, m'a-t-elle dit, garde que ce convoi,

Quand je vais chez les Dieux, ne t'oblige à des larmes. Aux Champs Élyséens j'ai goûté mille charmes,

39-49).  
Conversant avec ceux qui sont saints comme moi. Laisse agir quelque temps le désespoir du Roi : J'y prends plaisir "» (v.

Contre le roi, le cerf joue une carte au moins aussi forte : la reine et même plus forte, la reine divinisée. Son apparition doit arrêter le cours de l'histoire réelle — le deuil du roi — au profit de l'état légendaire et extra-temporel du pouvoir.

La voix de la reine, sublimant son corps en gloire, vient comme une annonce se manifester auprès du cerf. Aucun soupçon ne saurait entâcher cette scène car la réduire au fruit de l'imagination serait lui dénier son caractère extraordinaire d'où dépend la sacralité miraculeuse de l'événement. Le cerf abolit la question de la légitimité de la représentation : la représentation est elle-même hors de toute légitimité ou elle est l'apothéose de la légitimité ; elle est soumise à l'ordre du miracle, aux conditions inconditionnées d'une pure présence, qui vaut par sa seule apparition.

Et, comme il convient de s'effacer devant cette révélation venue le reconnaître comme il l'a reconnue (v. 43), le cerf se dissimule rapidement et respectueusement derrière l'unique énonciation qui accrédite toute parole, celle de la reine. D'objet de la haine royale, le cerf redevient un court instant un sujet, mais justement un sujet tout dévoué, élu par la reine en sujet par excellence d'une royauté absolue, entre ciel et terre. Le cerf, humblement, abandonne la parole à la reine qui, en

---

<sup>44</sup> À rapprocher de « lécher pour marquer au propre la gourmandise, le désir oral, au figuré, la parole de politesse, et la fiction si bien soignée.

assumant la marque de la subjectivité, annule l'édit royal et le remplace par l'ordre divin de la consolation.

Cet ordre, à qui s'adresse-t-il ? Au cerf directement, dans les limites de cette scène verbale qu'il a fait émerger et qu'il a datée en amont de l'histoire présente. Mais représentée, replacée au présent de la situation d'énonciation, la parole de la reine est surtout destinée à l'assemblée menaçante. Comme dans le dispositif du théâtre dans le théâtre, le cerf se dédouble, appartenant aussi bien à la scène imaginaire qu'à la scène « réelle ». Il se comporte comme l'acteur puis le spectateur de l'histoire interne dans laquelle il est le confident privilégié de la reine ; et d'autre part comme l'acteur et le spectateur, dans les instants devant précéder son exécution, de la représentation donnée *hic et nunc* par l'intermédiaire de sa propre voix jouant celle de la reine.

Le personnage du cerf établit la connexion de ces deux scènes et, grâce à l'estompement des frontières, il introduit l'illusion de sa fable dans la réalité de la situation de conflit avec le roi. Le phénomène de la double communication propre au théâtre est donc accru ici par l'ambiguïté fonctionnelle du cerf et par le redoublement de cette équivocité dans sa prestation de ventriloque. Le cerf détient, à l'occasion de la fable, le pouvoir absolu sur le roi réduit au silence. Il le possède au-delà de toute mesure ; grâce au don accordé par la reine d'être son interlocuteur privilégié et son messenger pour partager avec elle un peu de sa sacralité : ses fleurs de reine éclosent en fleurs de rhétorique.

### 3. LES MAUVAIS COMÉDIENS DE LA FORCE.

Le pouvoir est effet de reconnaissance, et pas seulement l'évidence de la force ou sa menace. Bien des forts réputés s'en aperçoivent à leurs dépens. L'état de nature fabuleux est un état de guerre constant : le désir de se soumettre autrui rend la guerre infernale, infinie parce qu'indéfinie (sans vainqueur définitif). Les plus forts ne peuvent jouir tranquillement de leur victoire que déjà ils tombent sur plus forts qu'eux : après avoir saigné des poulets, le renard trouve sur son chemin une meute<sup>45</sup>. Le lion découvre son maître dans un moucheron, un parasite (II9). Le moucheron, mouche ronde, tourne autour de lui, l'enlaçant de ses traits : le lion se retourne contre lui-même, se déchire. Un coup d'aile plus loin, en queue de fable, le parasite vainqueur tombe de la toile de l'araignée : ainsi tourne la roue de la fortune.

La force est sans cesse soumise à l'épreuve des autres forces (la force est à la force sa limite) et de cette rivalité permanente découle une conception non seulement relative mais encore fragmentée du temps. À chaque moment, il faut lutter et peut-être perdre son ancien prestige, ressentir l'humiliation d'être détrôné. Le genre de la fable encadre cette fragmentation du temps nécessaire à l'expression de la force. Au sein de ces petites monades particulières, de ces parties prises à la cohérence générale d'un tout (le livre du monde), les animaux éprouvent la difficulté de vivre sans permanence : forts aujourd'hui, le seront-ils demain ? La tyrannie de la faim les oblige à se livrer tout entiers au hasard des rencontres. Ces moments à la fois intenses et fugaces prennent corps dans le temps éphémère de chaque fable qui, parce qu'elle est une forme à la fois dense et brève, traduit la conscience d'un temps désuni et d'une identité instable.

Pour pallier les défaillances soudaines de la force, la solution consisterait à obtenir de manière différente chez l'autre la reconnaissance du pouvoir. Si le cormoran y parvient, c'est en conservant la structure même de son pouvoir, disons sa vraisemblance. Mais, bien souvent, quand le « fort » doit convertir sa force devenue faiblesse, il connaît les pires difficultés. Placé hors du champ naturel d'application de son pouvoir, il se montre maladroit, incapable d'ajuster son masque et très peu maître de sa parole.

Toutes les ruses ne réussissent pas dans les fables et presque aucune ne vient d'anciens forts, surtout s'ils se déguisent. Le chat a beau s'enfariner, « de la sorte déguisé »<sup>46</sup>, le rat, perspicace, lit la tromperie sous le grimage de céruse et, en vieux rusé, démaquille pour les jeunes générations les tours de « vieille guerre » (v. 32) de leur terrible ennemi.

Pour continuer à se nourrir, le fort espère pourtant retrouver sa force perdue, passagèrement peut-être, derrière un déguisement et emporter le morceau. Mais le travestissement est, en fait, antinomique avec le désir, avec la force en latence dans la pulsion. Il demande la domestication de la force, alors que cette dernière n'est efficace que dans sa brutalité. La ruse se retourne contre le fort parce qu'elle est originellement un détour de la force, rendu obligatoire dès lors que l'affrontement est refusé. Le pouvoir théâtral n'est possible que si le fort déchu assume la rétention de son désir derrière sa grimace.

Pour construire l'artifice c'est-à-dire le simulacre des signes de la force, l'art du déguisement impose une discipline totale de sa nature de manière à la rendre capable de varier en intensité, en jeu. Mais le fort ne peut pas contrôler sa pulsion de dévoration. Endossant la peau du loup, le renard

<sup>45</sup> Premier épisode de ce *Roman de Renart* : XII9, *Le Loup et le Renard* ; deuxième épisode : XII23, *Le Renard anglais*.

<sup>46</sup> III18, *Le Chat et un vieux Rat*, v. 38. « Enfariner : s'est dit aussi des Bouffons et Farceurs qui se barbouillent le visage avec de la farine pour faire rire le peuple, tels qu'ont été Jodelet et Gilles le Niais (*Dictionnaire universel* de Furetière).

espère de plus grands profits à la chasse<sup>47</sup>. Tandis que, de son côté, la fable se constitue en empruntant les tours de l'épopée homérique et en puisant son sujet auprès du duc de Bourgogne, pour l'occasion maître du maître La Fontaine (v. 8-13), le renard manque son imitation apprise avec le précepteur loup : « jetant bas sa robe de classe » (v. 58), il se rue sur le coq qu'il entend chanter. L'élève n'est pas docile, même si La Fontaine loue les qualités du sien. Il court plutôt à son instinct malgré les habits de l'éducation (peau de loup et pages de leçons tirées d'Homère). La bête ne prend pas le temps de ferrer sa victime. Par un mouvement d'orgueil qui est une facette de la force impatiente et qui poursuit le souvenir de la force avant qu'elle ne devienne pour l'heure faiblesse, le rusé se précipite sur sa victime sans attendre les effets anesthésiants que doit dispenser le masque. Le fort, par trop d'instinct, est mauvais comédien. Le loup voulant tromper le cheval est l'un de ces personnages que tout dénonce<sup>48</sup>. Au vu de sa victime, il juge l'issue du combat très incertaine :

« Eh ! que n'es-tu Mouton ! Car tu me serais hoc : Au lieu qu'il faut ruser pour avoir cette proie. Rasons donc » (v. 9-11).

Contrainte contre nature. Au lieu de jaillir du bois pour surprendre l'agneau (I10), il doit tempérer son ardeur, rationaliser son allure, approcher « à pas comptés » (v. 11). Il joue la comédie du « médecin imaginaire ». L'« Écolier d'Hippocrate » (v. 12) commence son approche hypocrite assez habilement. Le loup, qui veut transmuier sa faiblesse en force, sait que la force est relative, qu'elle dépend toujours de l'autre. Il n'est faible en ce moment que parce que le cheval est une proie retorse, difficile à approcher. Alors, la fausse consultation médicale doit trouver chez le cheval une faiblesse, celle de sa maladie. C'est à ce prix que le loup médecin retrouvera sa force. Si le cheval tombe malade dans le piège de parole, alors lui, le loup, docteur en stratagèmes, aura le pouvoir de le soigner à sa manière...

Le loup adopte la démarche grave d'un médecin, se confère un titre et décline enfin son savoir. Certes, il appuie déjà un peu trop ses effets, affirmant non sans présomption

Qu'il connaît les vertus et les propriétés

De tous les Simples de ces près ;

Qu'il sait guérir, sans qu'il se flatte, Toutes sortes de maux (v. 13-16).

Puis, avec force enjambements (à pas comptés), il déclame son diagnostic :

Si Dom Coursier voulait Ne point celer sa maladie, Lui Loup gratis le guérirait. Car le voir en cette prairie Paitre ainsi sans être lié

Témoignait quelque mal selon la Médecine (v. 16-21).

A-t-on jamais vu loup vétérinaire ou loup apothicaire, le museau dans les plantes ? Il bluffe, avec une fausse carte pour faire hoc : que le malade paisse en liberté paraît plutôt un signe de bonne santé... Le cheval n'est pas dupe, il confirme qu'il va mal. Il use du temps de latence nécessaire à la progression de la ruse, le temps mort de la séduction, pour tester sa propre force :

Mon galant ne songeait qu'à bien prendre son temps Afin de happer son malade.

L'autre qui s'en doutait lui lâche une ruade

Qui vous lui met en marmelade

Les mandibules et les dents (v. 28-32).

Le sabot, prétendument rongé par un apostume, atteint en ruant la mâchoire du carnassier. Il frappe les dents et la bouche, lieu de la parole mensongère et de l'agressivité présumée. La force fait retour avec cette fable : la ruse se renverse sous l'effet de l'ironie du cheval qui s'est prêté au jeu truqué de la consultation. Le faux chirurgien aura, lui, besoin d'un vrai dentiste...

L'ironie fracassante, ponctuée d'une sentence démystifiante, apparaît là dans toute sa vertu. Elle est un mensonge renchérissant sur l'hypocrisie

qu'elle parodie pour la dégoûter d'elle-même<sup>49</sup>. La fable, conformément au scénario récurrent des moqueurs moqués, met en confrontation, au cours d'une partie de cache-cache, l'hypocrite et l'ironiste. Les deux protagonistes jouent au jeu de l'imposture : l'un veut endormir, l'autre inverse le masque pour immédiatement détromper. L'un est faux et méchant, l'autre, à ce jeu, est loyal quoique blessant. Je suis un loup mais je me dis vétérinaire ; d'accord, je me dis malade mais je suis un cheval en bonne santé, voici mon sabot. L'ironiste a le dernier mot ; il est au stade de la lucidité accomplie.

La fable du *Cheval et le Loup* porte une leçon déterminante sur le déguisement du fort, et son inaptitude à se mettre en scène. Quand l'âne, pour enfin effrayer le monde, endosse la peau du lion, il ne peut camoufler ses oreilles (V21, *L'Âne vêtu de la peau du Lion*) ; le corps revient narguer le costume. La situation est d'autant plus compliquée que le monde naturel des fables connaît peu le costume : le masque que revêt le fort est le plus souvent de parole. Mais la parole est signe trop évanescant.

Le déguisement est toujours dès lors une montre insistante. La parole s'exagère pour compenser son déficit en signifiants sensibles et dissimuler, pour le nier, le corps bouillonnant à occulter. Le loup se retient difficilement d'amplifier ses simulacres :

Pour pousser jusqu'au bout la ruse,

Il aurait volontiers écrit sur son chapeau :

<sup>47</sup> XII9, *Le Loup et le Renard*.

<sup>48</sup> V8, *Le Cheval et le Loup*.

<sup>49</sup> V. Jankélévitch, *L'Ironie, op. cit.*, pp. 121-122.

« C'est moi qui suis Guillot, berger de ce troupeau »<sup>50</sup>.

Dans cette même fable, la bête perfectionne son jeu. « Il voulut ajouter la parole aux habits » (v. 20) et complète le rôle par des illusions de voix :

Il ne put du Pasteur contrefaire la voix.

Le ton dont il parla fit retentir les Bois (v. 23-24).

Se trahit alors la vraie corporalité du loup, la pulsion à travers la voix. Dans la voix il fait irruption la force de la faim qui trop retentit. Le loup (V8) force le trait et cet excès même le condamne. D'abord parce que la précipitation, souhaitée par son avidité, l'entraîne à commettre erreur sur erreur ; ensuite parce que sa parole finit par contredire complètement une apparence qu'elle devrait revêtir. Mais le corps du fort est toujours au-delà de l'apparence, il est son essence même et c'est en quoi l'animal fabuleux est déterminé. Le corps du loup ne peut abuser sur sa vraie nature, il est totalement visible. La parole rivalise avec la loi de l'inné, or le leurre n'est jamais assez fort et le corps du loup est pris en flagrant délit de dissimulation.

L'animal prédateur ne joue pas bien parce que sa pulsion transgresse la règle de vraisemblance du bon jeu. La notion est d'abord rhétorique et elle est au cœur de l'esthétique du XVII<sup>e</sup> siècle. La *mimésis*, la représentation — le jeu de l'acteur notamment — gouverne une activité raisonnable qui, dans les apparences et l'objet à imiter, choisit sa structure, son ordre rationnel. Elle se prononce selon le critère du vraisemblable, préférable au vrai que l'on aurait parfois trop de mal à croire. Les comédiens maladroits, eux, essaient par la copie de retranscrire la vérité exhaustive du modèle. Leur tentative est illusoire ; elle aboutit à requérir cette vérité par des artifices ridicules parce que trop serviles.

Le vraisemblable est une vérité cohérente qui tient compte de la *doxa*. Elle se détermine selon les critères d'une esthétique du public, orchestrée par le bon sens et la volonté que l'on a de lui faire croire à la vérité de la représentation, c'est-à-dire de le tromper. Voilà en quoi la notion est au centre des pièges fabriqués par certains personnages des fables.

Mais que penser d'un renard ou d'un chat qui se proclament dévots<sup>51</sup> ? Ce sont forcément des tartuffes, de mauvais comédiens. Le déguisement est pourtant malicieux. Il tend aux faibles, pour l'instant forts, le coq sur son arbre (III15, v. 1), le rat autour des rets enserrant le chat (VIII22), le leurre d'une paix durable (« Paix générale cette fois », II15, v. 5) au-delà de tout intérêt. Enfin il adresse au « faible » le message bienfaisant de la faiblesse car le tartuffe est un parasite qui « joue le mimétisme. Il ne joue pas à être un autre, il joue à être le même (...). Il est alors le frère, le jumeau, l'*alter ego* »<sup>52</sup>. Le renard au coq : « Frère » (II15, v. 3). Le chat au rat : « Cher ami » (VIII22, v. 14). Les tartuffes, les « archipatelins »<sup>53</sup>, distillent la fiction du désir d'amitié venu de l'origine des temps, naturel et reconnu au cœur de l'autre :

« Les marques de ta bienveillance

Sont communes en mon endroit » (VIII22, v. 15-16).

Pour rendre crédible leur conversion<sup>54</sup> et leur déclaration d'amour exclusif<sup>55</sup>, les forts accusent leur faiblesse. Le chat se traite d'ignorant<sup>56</sup>, il s'abandonne dans le dénuement de l'impuissance :

« ma vie est en tes mains » (v. 24).

C'est, en effet, « par notre fragilité que nous séduisons, jamais par des pouvoirs ou des signes forts »<sup>57</sup>. Le chat et le renard modèlent leur jeu rhétorique selon les circonstances ou les données de leur point faible. Le chat compense son immobilité forcée par un discours mielleux qui devra endormir le rat sous la caresse de ses propos de tendre amitié. Le renard parie, quant à lui, sur la feinte urgence pour entraîner dans l'empressement du bonheur la méfiance de son ennemi et vite le faire choir dans sa gueule pour un baiser de Judas<sup>58</sup> :

« Nous ne sommes plus en querelle :

Paix générale cette fois.

Je viens te l'annoncer ; descends que je t'embrasse ;

Ne me retarde point de grâce

Je dois faire aujourd'hui vingt postes sans manquer » (II15, v. 4-8).

La parole est rythmée par un essoufflement feint, conséquence d'une course qui crédite l'amitié du renard pressé de prévenir son ami et de vaquer à ses nouvelles occupations. Le renard ne se dorme pas le temps d'un discours solennel et dont l'artifice aurait pu paraître déplacé en une telle occasion.

<sup>50</sup> III3, *Le Loup devenu Berger*, v. 8-10.

<sup>51</sup> II15, *Le Coq et le Renard* et VIII22, *Le Chat et le Rat*.

<sup>52</sup> M. Serres, *Le Parasite*, op. cit., pp. 272-273.

<sup>53</sup> IX14, *Le Chat et le Renard*, v. 3

<sup>54</sup> Placée dans les deux cas, et plus précisément en VIII22, sous le signe de la religion, comme pour en souligner le caractère miraculeux (La Fontaine sourit) mais surtout pour déplacer le vraisemblable et faire juger au critère de la foi (raison sans preuve) l'évidente et indiscutable vérité de la sainteté du chat.

<sup>55</sup> « Je t'ai toujours choyé, t'aimant comme mes yeux » (v. 20).

<sup>56</sup> « Viens m'aider à sortir du piège où l'ignorance  
M'a fait tomber » (VIII22, v. 17-18).

<sup>57</sup> J. Baudrillard, *De la séduction. L'horizon sacré des apparences*, Paris, rééd. Denoël-Gonthier, « Médiations », 1981, p. 113.

<sup>58</sup> II15, v. 13-14.



Seul le cœur gonflé de joie doit parler avec tant d'exaltation.

Pourtant, malgré leur art consommé — du moins le croient-ils —, malgré cette profusion d'artifices ingénieux : maîtrise des intonations et de la diction, excellence de la mise en scène et des postures, sens aigu de la verve, les forts échouent. N'avaient-ils pas affaire l'un à un public exigeant et blasé, à « un vieux Coq adroit et matois » (II15, v. 2), un coq qui « renarde », l'autre, à un rat fort sage qui arrange les forces à sa disposition sans les voir se retourner contre lui et sait le naturel derrière le rideau des signes du discours ?

« - Et moi, reprit le Rat, penses-tu que j'oublie Ton naturel ? » (VIII22, v. 51-52).

Le coq signifie qu'il n'est pas dupe de l'amitié miraculeuse de son ennemi. Pour le dire, il reproduit, en l'inversant, la fiction du renard et imagine l'arrivée de deux lévriers. Le renard ne peut que croire le coq considérant la position qu'il tient car, perché sur un arbre, il voit tout alentour. Les informations du coq impliquent comiquement la position du renard qui est tout son drame : le ras du sol. Le renard réintègre inopinément la structure d'ordre des forces : les lévriers, chiens de chasse, le menacent. Le coq déplace le pouvoir et il redonne au renard l'image véritable, derrière la fiction hypocrite, de leur relation naturelle : la guerre.

Par ironie, le masque secrète sa propre dénonciation : l'excès des discours des deux hypocrites les rend finalement invraisemblables, donc impossibles à croire. D'abord la violence faite à la bonne mesure découle du soin scrupuleux à l'extrême que les deux animaux mettent à parachever leurs rôles. Le discours lui-même est au-delà du discours sincère : il obéit à la comédie emphatique de l'hypocrisie. Surtout, le masque est dénoncé par son contexte. Il est voyant et rendu ostentatoire par l'exigence intrinsèque de l'outrance ; il impose alors la comparaison avec le vrai corps du comédien, qui piaffe pendant que se profère la parole qui devrait le cacher.

« Tout dévot Chat » (VIII22, v. 23) est sans doute dans le discours du chat l'acmé de l'hypocrisie et de l'invraisemblance. Le rat saura bien lire dans cette expression un oxymore. Le visage et le masque de la parole ne coïncident plus et, dans l'espace de leur décalage, dans le temps en latence de la tentative de maîtrise, il peut se distraire du jeu du comédien.

La parole des mauvais rusés intervient trop vite<sup>59</sup>, comme si elle avait ignoré le moment de la délibération ( de la *bouleusis*) qui, pour Aristote, conditionne l'économie de la prudence et la méditation du *kairos*. Et, même si le tour a été calculé, il manque alors à la bête la qualité d'intelligence qui tempère l'ardeur : la *phronésis*<sup>60</sup> quand elle est, à son degré le plus élaboré, la connaissance des limites, savoir réflexif qui se méfie pour bien agir de l'excès (*hyperbolè*) et de la démesure (*hybris*).

La Fontaine écrit donc, à sa manière, dans ce monde de théâtre que construit chaque acte des fables, une véritable théorie, un authentique bréviaire du comédien. La mise en scène des forts aux prises avec la tyrannie de leur appétit dont ils ont bien du mal à cacher la violence derrière un masque trop artificiel nous renseigne, *a contrario*, sur l'art du jeu théâtral. Dans la continuité de l'esthétique scénique de Molière, La Fontaine met en pratique les termes du bon jeu, du jeu naturel<sup>61</sup>. Le mauvais acteur ne connaît pas la grâce de l'improvisation, ou, s'il la pratique, c'est selon un code artificiel et schématique qui livre un ensemble préétabli de postures et d'inflexions. Alors que le comédien naturel essaie à chaque circonstance d'adapter un répertoire de signes toujours prêts à se nuancer et à chercher le plus juste accommodement sémantique avec l'action :

Ne forçons point notre talent ; Nous ne ferions rien avec grâce. Jamais un lourdaud, quoi qu'il fasse, Ne saurait passer pour galant <sup>62</sup>.

S'il manque aux mauvais comédiens des fables la capacité de suivre un jeu raisonnable, c'est que la pratique du comédien naturel engage une morale anesthésiant les passions, hostile à tous les débordements du corps. La *mésotès*, empruntée à l'éthique aristotélicienne<sup>63</sup>, sert de point de repère juste et mesuré à la technique de l'acteur qui veut offrir un spectacle convaincant, comportant, à travers la sobriété de la vraisemblance raisonnable, une leçon d'éthique modérée.

Un comédien excellent doit pouvoir « représenter un personnage (...) contraire à [son] humeur »<sup>64</sup> Pour obtenir la perfection du jeu, la finesse ou la délicatesse dont parle Grimarest à propos du jeu de Molière<sup>65</sup> et qui font défaut aux animaux présomptueux, il est nécessaire d'acquérir un contrôle tel qu'il rende l'illusion invisible. Être maître de soi et de ses exigences pulsionnelles est un gage de la

<sup>59</sup> Le sens de la précipitation du renard (II15) est réversible : soit un calcul, soit un débordement incontrôlé.

<sup>60</sup> P. Aubenque, *La Prudence chez Aristote*, Université de Paris, P.U.F., 1963 (sur le *kairos* : pp. 95-105 ; sur la *bouleusis* : pp. 106-119 ; sur la *phronésis* : p. 160).

<sup>61</sup> Sur les principes de jeu tels que les a pensés et pratiqués Molière, notamment autour des années 1680 — date du second recueil des *Fables* —, il faut se rapporter à l'étude de P. Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque d'Histoire du Théâtre », 1992, pp. 137-183.

<sup>62</sup> IV5, *L'Âne et le petit Chien*, v. 1-4.

<sup>63</sup> Aristote, *Éthique à Nicomaque*, II, 5,1106a 36, présentation et traduction de J. Tricot, Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », nouvelle édition, 1972 (1959), pp. 102-105. Voir P. Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, op. cit., p. 201.

<sup>64</sup> Molière, *L'Impromptu de Versailles*, Scène première, dans *Œuvres Complètes*, éd. de G. Couton, Paris, N.R.F.-Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, Tome H, p. 682.

<sup>65</sup> Grimarest, *La Vie de Monsieur de Molière*, seconde édition, Amsterdam, H. Desbordes, 1705, pp. 130-131.

mesure et de l'élégance conformes aux préceptes de l'honnêteté et de l'aisance dans les salons<sup>66</sup> qui vernissent le corps.

Le jeu, s'il est centré sur le bon goût naturel, adopte la loi de la parole vraie, organisée autour de ses signes conventionnels, cautionnée par la rhétorique de la conversation et de la civilité. En ce sens, les exigences propres au jeu du comédien préoccupent aussi le bon orateur. Dans les fables, que ses dialogues théâtralissent, la rhétorique et la comédie se rejoignent et posent les mêmes questions sur la fabrication des masques éloquentes. Sous l'égide de la vraisemblance, le bon jeu requiert la limpidité des signes alors que le mauvais comédien, attaché à se caricaturer, opacifie son art et le dénature en mécanisant chacun de ses gestes ou en désorganisant la cohérence du vraisemblable. L'histriion enfreint la stratégie de fiction qui doit lui permettre d'engourdir et de contrôler le jugement de son spectateur. Si ce dernier se réveille du ravissement qu'amène le jeu excellent, alors le piège de fiction est affaibli ; il se heurte au retour à la réalité. Le loup (V8) reçoit le coup de sabot du cheval, venu rompre une illusion mal menée.

Le bréviaire du comédien, étape d'une réforme du jeu de l'acteur dont Molière est le fervent partisan, engage donc à la fois une éthique, contenue dans la réflexion classique sur l'honnêteté et notamment sur le mérite de la parole de bon goût, et une esthétique de la vraisemblance. On pense, plus tard, à Diderot et au *Paradoxe sur le Comédien*. Sa réflexion qui distingue l'acteur sensible et l'acteur froid recoupe les exemples fabuleux du chat, du loup et du renard incapables d'assujettir leur sensibilité, sans quoi ils ne parviennent pas à acquérir « l'art de tout imiter ». Mais comment demander au désir, ce que Diderot appelle les « entrailles », de se résoudre derrière la ferme volonté, la « tête de fer » ? « À force de travail »<sup>67</sup>, au prix d'une lente discipline qui élabore une authentique séduction où l'être et le paraître parfaitement fusionnent. Mais le désir, sans art, est encore trop sauvage, il n'a pas le temps, il n'est qu'une conscience immédiate.

Quant à La Fontaine, qui anime, en paroles, ses tartuffes, il réussit ce paradoxe de nous les rendre vraisemblables, paradoxe d'autant plus étonnant qu'il s'agit de bêtes dont il nous fait bien voir que ce sont aussi des hommes. La fable, grâce à l'art emprunté au style de la comédie de Molière, à la fois à son esthétique littéraire et scénique, n'est pas une farce ; elle épingle les ridicules et nous les montre sans virtuosité trop oratoire et grotesque, avec un art feutré. Le sourire, expression circonspecte de la gaieté, voulue par le paradoxe de l'écrivain-metteur en scène, souligne alors pour le lecteur qui est son spectateur le bâillement du masque hypocrite, perçu à travers la clarté de la représentation fabuleuse.

On peut bien se moquer des forts naïfs qui n'ont pas compris que le rapport de forces n'est pas en leur faveur. Leur échec n'entame en rien la fatalité du pouvoir car les ridicules sont encore des faibles. Si la force ne peut se déguiser, c'est que ses signes ne sont pas manipulables, qu'aucune pression ne saurait s'exercer sur eux ; leur loi de gravité est verticale, elle pèse de haut en bas, sans être ni détournée ni contournée. La force peut bien se déguiser, mais à quoi cela lui servirait-il ? Et même, ce déguisement, tel ton de voix, tel habit de cérémonie, tel visage barbouillé, ne risque-t-il pas de devenir indice suspect d'un fondement fragile ? La force ne fait pas la grimace :

C'est ainsi que nos rois n'ont pas recherché ces déguisements. Ils ne se sont pas masqués d'habits extraordinaires pour paraître tels. Mais ils se font accompagner de gardes, de balafres. Ces troupes armées qui n'ont de mains et de force que pour eux, les trompettes et les tambours qui marchent au-devant et ces légions qui les environnent font trembler les plus fermes. Ils n'ont pas l'habit, seulement ils ont la force. Il faudrait avoir une raison bien épurée pour regarder comme un autre homme le grand seigneur environné dans son superbe sérail de quarante mille janissaires<sup>68</sup>.

Le roi a pour lui la troupe qui l'entoure comme autant de parures de sa propre force. Cela suffit : la raison du plus fort s'impose à tous sans fard, mais avec le maximum de rayonnement. La force n'est jamais retenue en ses signes : elle se répand à leur vitesse sans autre contrainte que l'éclat de son envie.

---

<sup>66</sup> Voir R Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, op. cit., p. 161.

<sup>67</sup> Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, dans *Œuvres esthétiques*, édition de P. Vernière, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 1988, p. 306, p. 318, p. 308.

<sup>68</sup> Pascal, *Pensées*, fr. 44, éd. cit., p. 45.



Troisième partie  
LE POUVOIR ET SON IMAGINAIRE  
DE JUSTICE



Si la parole ne peut masquer un manque de force, si certains animaux, malgré leurs déguisements oratoires, échouent à faire croire en leur faux pouvoir, c'est une nouvelle preuve que les mots ne trahissent pas la force. La parole renforce le pouvoir dans ses signes, dans ses effets de signes ; elle est la représentation intensive de la force, convertie en puissance symbolique.

L'association du pouvoir et de la parole pourrait être sans limite, si la parole permettait à la force de la représenter au-delà de la mesure de sa contingence. La force — c'est sa dynamique — cherche l'éternité du pouvoir libéré des obstacles réels. Mais elle en est aussi privée potentiellement, qu'elle se dégrade avec la décrépitude du corps ou qu'elle trouve d'autres forces compromettant son désir.

Pour non seulement augmenter leur force, mais surtout la laisser accéder au pouvoir qui est capacité absolue d'exercer la force sans y avoir nécessairement recours, les bêtes comptent sur la parole et sa puissance de représentation. La parole offre la double possibilité de rendre présente la force alors qu'elle est absente et tenue en réserve. À ce substitut économique, qui augmente sa valeur, s'ajoute un pouvoir d'institution et d'autorisation. Ainsi la parole remplace la force pour mieux la démultiplier, à l'infini. Elle la rend, de surcroît, légitime, reconnue et sacrée. Dans les *Fables*, la force n'est vraiment force, c'est-à-dire puissance, qu'en paroles.

Cette représentation, ou cette « sémiocratie » des mots et des images structure symboliquement la violence. Le pouvoir se fait absolu à dominer toutes les autres forces dissolvantes par des signes pour construire son ordre social et la souveraineté de son État (de nature)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> « C'est donc dans le processus de longue durée d'éradication de la violence, devenue monopole de l'État absolutiste, qu'il faut inscrire l'importance croissante prise par les luttes de représentation dont l'enjeu est l'ordonnement, donc la hiérarchisation de la structure sociale elle-même. » (R. Chartier, « Le Monde comme représentation », *Annales E.S.C.*, n°6, 44e armée, novembre-décembre 1989, p.1516). Les remarques de R. Chartier résument la contribution à l'histoire civilisatrice de la représentation de N. Élias dans son ouvrage, *La Dynamique de l'Occident*, *op. cit.*



# Chapitre 1

## Les mots et les choses

### 1. LE POUVOIR EN REPRÉSENTATION ABSOLUE.

La fable 6 du Livre I, *La Génisse, la Chèvre et la Brebis, en société avec le Lion*, est la fable du désir d'absolu qui anime le pouvoir dans la parole. La fiction de la représentation du roi devenu pure « présence réelle », au sens eucharistique, brosse le portrait du Roi en sa parole.

Nous sommes à la chasse. Le temps de cette chasse est mythique. À nouveau, la fiction de la fable va pouvoir nous donner la condition transcendantale du pouvoir. *In illo tempore*, « au temps jadis », le Lion, La Génisse, la Chèvre, et leur soeur la Brebis, « firent société » (v. 3). Mais la compagnie est parasitée par le lion. Chacun travaille, un seul jouit des fruits du labeur : le « Seigneur du voisinage » (v. 2).

À la chasse, la chèvre — on ne s'attendait guère à la trouver là de même que ses compagnes dociles<sup>1</sup> — attrape un cerf. Le lion, prenant l'initiative de distribuer la bête, fait l'équarisseur :

Eux venus, le Lion par ses ongles compta,

Et dit : « Nous sommes quatre à partager la proie » ; Puis en autant de parts le Cerf il dépeça ;

Prit pour lui la première en qualité de Sire ;

« Elle doit être à moi, dit-il, et la raison,

C'est que je m'appelle Lion :

À cela l'on n'a rien à dire.

La seconde par droit me doit échoir encore :

Ce droit, vous le savez, c'est le droit du plus fort. Comme le plus vaillant je prétends la troisième. Si quelqu'une de vous touche à la quatrième,

Je l'étranglerai tout d'abord » (v. 7-18).

Première part à moi parce que c'est moi ; la deuxième parce que c'est moi ; ainsi jusqu'au quatrième morceau. Le lion s'approprie la proie mais en la découpant. Il fait croire qu'il divise le corps du cerf pour mieux partager mais, une fois les morceaux tranchés, il les garde pour lui seul. Son geste est une démonstration de force : de frustration et de défi. Ce que le lion s'adjudge, ce sont non seulement les parts, mais métonymiquement les participants à la chasse contraints au silence.

Le lion signifie sa puissance. Il pourrait éliminer ses acolytes mais il y perdrait sa vraie force : l'effet de la menace. Le recel arbitraire du cadavre remplace pour l'instant la possibilité qu'a le roi, selon son bon plaisir —qui est l'inverse du plaisir empêché des autres — de tuer la société de chasse. Par cet acte, le lion suggère métaphoriquement la puissance de son pouvoir.

Soyons, comme les autres personnages, les spectateurs du geste du Roi. Le lion délimite l'espace de son appropriation, les dimensions de son pouvoir. « Par ses ongles », il détermine le nombre de parts : c'est une liturgie solennelle et fondatrice. Une partie du lion, ses ongles, garantit le processus de fondation du pouvoir : *de ungue leonis*.

Le corps privé du prince, après l'expression charnelle de la chasse, arrête sa dépense et, au repos, absorbe le corps politique. Le temps linéaire des guerres (ou de la chasse) a passé ; le butin, point zéro du mythe de fondation du lion en roi, installe un temps vertical, hiérarchique et souverain. Versé au cadastre du pouvoir, il gage la naissance d'un *corpus mysticum* contrefait et tyrannique qui ne dissout pas le corps privé dans la transcendance de l'État mais fonde le corps public sur la manifestation du corps violent du roi. L'ongle, dont la fonction relaie celle de la dent, cristallise la sacralité inversée du pouvoir et transgresse, par ce cérémonial parodique d'autosacrement, la loi du *sacerdos* royal. En découpant sa proie, le lion détache symboliquement le *ministerium* royal de la loi une et indivisible ; il rompt l'unité légale et religieuse de la souveraineté et préfère, en se repérant sur son intérêt privé contre l'intérêt public ou en assimilant l'un à l'autre, se débarrasser des entraves de la justice pour laisser libre cours à sa soif tyrannique d'absolu.

Quand il accomplit son coup d'État, le lion ne méprise pourtant pas la procédure sacrée de la souveraineté. Il s'en attribue le rite tout en en modifiant la signification et les modalités. Il mène, en effet, la procédure rituelle du roi délimitant son royaume<sup>2</sup>. Il l'installe son royaume d'abord en traçant les limites sur un cadavre. Il marque son *imperium*, son pouvoir indivisible, au moyen du corps mort du cerf entier puis démembré et recomposé dans le corps vivant du roi.

<sup>1</sup> La répartition de la fable est donc simple : un animal sauvage pour trois animaux domestiques, un carnivore et trois herbivores, un mâle et trois femelles.

<sup>2</sup> Dans son examen du vocabulaire des institutions indo-européennes, E. Benveniste analyse le sens du mot *rex*. Il le rattache au verbe grec *orego* puis, en considérant les valeurs de la racine *reg* en latin, notamment dans l'expression *regere fines*, il conclut que le *rex*, « plus prêtre que roi au sens moderne, était celui qui avait autorité pour tracer les emplacements des villes et déterminer les règles de droit » (E. Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Le sens commun », 1969, Tome II, p. 9).



L'espace découpé est *templum*<sup>3</sup>, c'est une zone à part, la mémoire symbolique du pouvoir. Espace clos et réfléchi, l'espace sacré se coupe du monde, pour mieux signifier à ceux qui lui sont extérieurs son pouvoir. Car si le pouvoir, tendu vers l'absolu, se délie (*absolutus*) de toute extériorité, c'est pour affirmer de façon plus accentuée ses propres signes de force à l'égard de tous les autres. L'espace sacré est inscrit sur le puzzle d'un cadavre dont le lion fait sa propriété. Il est encore métaphorisé dans l'espace d'une parole : en même temps qu'il trace son territoire, le lion prononce un discours qui le représente, l'instrumentalise et trouve en lui son origine. La démonstration de force est verbale ; elle est rhétorique.

Le lion découpe un cadavre pour marquer son espace, il transfère ce geste dans la parole. Le lion compte sur ses ongles :  $1 + 1 + 1 + 1 = 4$ . Quatre morceaux du cerf font un cerf, quatre morceaux de discours font un discours. La parole est un cadavre. Le lion coupe, il parle et il mange. Le discours du lion est formellement paratactique : chaque argument est cadré, tranché et tranchant, à la force de l'ongle ou de son substitut oral, la dent. Il signe là son appartenance au style délié du néo-atticisme, que Guez de Balzac présente comme un art de boucher<sup>4</sup>.

La rhétorique du discours fonde la propriété. C'est ainsi qu'elle naît au Ve siècle avant J. C. . Elle apparaît comme le discours qui doit trancher les différends et obtenir la fixation des terrains. La rhétorique remplit une fonction originelle d'arpentage : elle retrouve le rite sacré, inviolable en droit, du sillon bornant la cité<sup>5</sup>.

Le discours léonin n'est pas démonstratif : il n'engage aucune progression de la signification ; il est à la fois délibératif, servant à justifier la force par la force, et épideictique dans cette auto-démonstration même. L'énergie de la parole vient de la répétition de ses arguments<sup>6</sup>, du retour constant du même au même. La redondance sied à la procédure de célébration mythique ; la périodicité de l'événement est commémorée par la répétition du rituel verbal. Éternellement présent, repris et intensifié par retour, le fait de parole instaure un temps mythique incantatoire. Le processus est appropriation narcissique du pouvoir de réflexion de l'énoncé sur son sujet.

La première des possessions, qui est l'acte de fondation du pouvoir, est celle du cadavre du cerf. Le cadavre et le corps du discours qui le représente ne sont pas complets mais fragmentés, ils sont structurés comme des fétiches<sup>7</sup>. Ces simulacres répondent à la peur, que le pouvoir souhaite refouler, de la perte de sa force. Dans la fable, le cerf est utilisé pour compenser cette dépossession. La solution du fétiche prend donc pour objet le cadavre du cerf, un corps mort, dépourvu de force, vaincu par sa faiblesse. Le fétiche, la pièce de viande enlevée du corps sans vie, représente le corps autrefois vivant ; il est la relique d'un souvenir<sup>8</sup> et il l'est doublement, à la fois celle du corps vivant et du corps mort. Il est la croyance à la force « phallique » (toute-puissante) et à son abandon sublimé, ce que nous appelons avec Louis Marin, « le deuil de la force »<sup>9</sup>.

Le premier mouvement du fétiche est un mouvement de dénégation suivi d'une « neutralisation défensive »<sup>10</sup>. Le fétiche du morceau de cadavre neutralise le cadavre. Il permet de lui substituer la représentation d'une possession royale, un corps vivant dans le corps du roi, une synecdoque. Le fétiche débarrasse de toute contingence temporelle, de toute relativité de la force. Le lion clame à quatre reprises qu'il n'est pas sans pouvoir ; et le roi peut se représenter à la place du corps mort qu'il dénie : le corps du roi est immortel, vive le Roi ! Dans l'autre, absolument Autre, le corps mort du faible qui dégoûte et effraie, on peut lire le désir de le saisir comme pure représentation déniée. La représentation du roi, transférée du cadavre au discours, de plus en plus représentative, de moins en moins renvoyée à sa réalité matérielle, se fixe dans l'idéal protecteur.

Le pouvoir devient absolu avec la pulsion de mort qui nie l'autre, son transfert neutralisé en

<sup>3</sup> « *Templum*, en effet, (en grec, *téménos*) remonte à la racine *tem*, couper, et ne signifie donc rien d'autre que ce qui est découpé, ce qui est délimité » (E. Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, 2. *La Pensée mythique*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Le sens commun », 1972, p. 127).

<sup>4</sup> « Nous demeurâmes d'accord, que l'Authéur qui veut imiter Senéque commence par tout, et finit par tout. Son Discours n'est pas un corps entier : c'est un corps en pièces ; ce sont des membres coupez ; et quoy que les parties soient proches les unes des autres, elles ne laissent pas d'estre séparées. Non seulement il n'y a point de nerfs qui les joignent, il n'y a pas mesme de cordes, ou d'aiguillettes qui les attachent ensemble ; tant cet Authéur est ennemy de toutes sortes de liaisons, soit de la Nature, soit de l'Art » (J.- L. Guez de Balzac, *Entretiens*, XVIII, « De Montaigne et de ses écrits », *op. cit.*, pp. 208-209).

<sup>5</sup> « La Rhétorique (comme métalangage) est née de procès de propriété. Vers 485 avant J.-C., deux tyrans siciliens, Gelon et Hiéron, opérèrent des déportations, des transferts de population et des expropriations, pour peupler Syracuse et lotir les mercenaires ; lorsqu'ils furent renversés par un soulèvement démocratique et que l'on voulut revenir à l'ante qua, il y eut des procès innombrables, car les droits de propriété étaient obscurcis (R. Barthes, « L'ancienne rhétorique – Aide-mémoire », dans *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, « Points », 1980, p. 90).

<sup>6</sup> Et nous saisissons l'écart entre ce discours tautologique mais représentant la force et celui des quatre plaignants de *L'Homme et la Couleuvre* (X1) qui symbolise leur faiblesse.

<sup>7</sup> « la pluralité est la meilleure voie parce qu'elle est visible et qu'elle a la force pour se faire obéir » (Pascal, *Pensées*, fr. 85, éd. cit., p. 58).

<sup>8</sup> « Tel serait le premier effet de la représentation en général : faire comme si l'autre, l'absent, était ici et maintenant le même non pas présence mais effet de présence » (L. Marin, *Le Portrait du roi*, *op. cit.*, p. 9). À propos de la peinture et de son pouvoir de représentation, Alberti écrit : « [...] *absentes pictura praesentes esse faciat* » (« La peinture rend présents ceux qui sont absents », voir *De la peinture*, Livre II, 25, Paris, Macula - Dédale, « La Littérature artistique », 1992, pp. 130-131).

<sup>9</sup> « [...] la mise en réserve de la force dans les signes qui est pouvoir sera à la fois la négation et la conservation de l'absolu de la force » (L. Marin, *Le Portrait du roi*, *op. cit.*, p. 12).

<sup>10</sup> G. Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, précédant le texte de *La Vénus à la fourrure*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Arguments », 1967, p. 29.

icône verbale, sans limitation ni entrave du réel. Dans l'énoncé de la parole du lion, dans le processus de fétichisation qu'elle légitime et qui la légitime, le lion se contemple, face à son propre portrait dénié au corps de l'Autre, assassiné et sans force. Car l'unique

argument quatre fois repris pour autoriser la rapine est le portrait tautologique du Roi. « Le lion, c'est moi ».

Le roi impose un discours de respect, une représentation de lui-même, un acte et un discours qui règlent l'opinion. Selon les « cordes de nécessité »<sup>11</sup>. Le lion imprime la trace de sa force en chacun des participants à la chasse. Il pense la conversion de sa force en signes de force, en pouvoir ; il laisse dans la mémoire de tous sa « présence réelle » imaginaire. Chacun possède alors en lui l'image verbale du roi, le discours institutionnel que tient le lion sur l'autel du sacrifice et qui déclare la genèse du pouvoir. Par respect, la société de chasse s'incline.

La fixation symbolique de l'État dans le corps du cerf est une image qui attache par la croyance mais cette croyance dure aussi grâce à la force qui point dans les signes : le fétiche du pouvoir est cette image cadrée, découpée et signée par la griffe du roi. Morte et tout à fait vivante, l'image du pouvoir du roi est un *adunaton* : elle exige que l'on prenne la fiction de sa représentation pour la réalité même, puisque la réalité est l'aire de sa fiction. Si l'image comme la parole possèdent cette force que seules, malgré le « pouvoir » des signes iconiques et verbaux, elles n'auraient pas, et dont profitent les forts pour s'accroître, c'est qu'elles se produisent en supplément :

Un Baudet, chargé de Reliques, S'imagina qu'on l'adorait.

Dans ce penser il se carrait,

Recevant comme siens l'Encens et les Cantiques.

Quelqu'un vit l'erreur, et lui dit :

« Maître baudet, ôtez-vous de l'esprit Une vanité si folle.

Ce n'est pas vous, c'est l'Idole À qui cet honneur se rend Et que la gloire en est due »<sup>12</sup>.

L'âne est persuadé que la plus belle relique dont il a la charge c'est lui : il croit être lui-même cette image que tous admirent. Il faut faire grief à l'âne de sa vanité : une relique n'est pas une représentation gratuite, un signe sans caution. Elle exige comme condition d'existence cette sainteté dont elle est la traduction spectaculaire. Ce n'est pas que l'âne se prenne pour un saint : la voix anonyme qui le corrige le distingue de l'idole et attribue l'origine de la présomption à l'usurpation des places. « Recevant comme siens l'Encens et les Cantiques », l'âne est vain d'estimer qu'il puisse être, et non avoir, une image et une image vénérable. Il ignore ainsi du statut de l'image qu'elle n'est pas la présence mais une figuration (la magie d'une absence).

Ce qu'il méconnaît aussi, c'est la détermination signifiante des images : l'image réitère une absence qu'elle commémore et promet à l'éloge. Mais on peut bien tricher en rêve, se croire prince d'Orient<sup>13</sup>, reine des airs en apothéose<sup>14</sup>, ou animal sacré, on ne saurait jamais être l'image de ce que l'on n'est pas. Il n'est pas question d'une erreur d'identité mais d'une méprise sur la règle des images et sur sa propre valeur. Un âne ne peut prétendre être une relique parce que ce n'est pas sa condition, alors qu'il faut avoir la force de son image, qu'il faut être capable par la densité de son être d'acquérir une image.

Le baudet ne possède pas la force. Ici la fable parle de sainteté comme si, s'agissant des images, on devait tenir un discours de sacralité et non plus seulement de force. L'âne est, il ne paraît pas, il ne fait aucun effet. Cette existence est une faiblesse qui lui interdit d'être une image, comme elle empêche tous les autres faibles d'accéder au domaine des symboles, d'être les images verbales qu'ils voudraient échanger contre leur faiblesse

une carpe contre un petit poisson<sup>15</sup>, une grosse souris au lieu d'une petite<sup>16</sup>...

## 2. L'IMAGINATION AU POUVOIR.

« - Quand moi j'emploie un mot répliqua Humpty Dumpty, d'un ton de voix quelque peu dédaigneux, il signifie exactement ce qu'il me plaît qu'il signifie... ni plus, ni moins.

- La question, dit Alice, est de savoir si vous avez le pouvoir de faire que les mots signifient autre chose que ce qu'ils veulent dire.

- La question est de savoir, risposta Humpty Dumpty, est de savoir qui sera le maître... un point, c'est tout » (L. Carroll, *De l'autre côté du miroir*).

Le lion accomplit dans la parole le rituel de la possession absolue ; le langage a pour travail la représentation du pouvoir absolu. Monopole royal, il est indexé sur le besoin, le désir et le plaisir. Les

<sup>11</sup> Pascal, *Pensées*, fr. 828, éd. cit., p. 325.

<sup>12</sup> V14, *L'Âne portant des reliques*, v. 1-10.

<sup>13</sup> VII9, *La Laitière et le Pot au lait*.

<sup>14</sup> X2, *La Tortue et les deux Canards*.

<sup>15</sup> V3, *Le Petit Poisson et le Pêcheur*.

<sup>16</sup> XII5, *Le Vieux Chat et la jeune Souris*.

puissants sont ainsi les seuls à parler vraiment ; ce sont eux qui font et défont le langage, qui le dressent.

Dans *Les Oreilles du Lièvre (V4)*, le lièvre prend conscience que la langue est aux ordres du pouvoir. Le lion condamne toutes les bêtes cornues à l'exil politique, le lièvre se sent menacé : si ses oreilles devenaient cornes, par édit royal... Le pouvoir est seul juge de la conformité entre la chose et le mot : le jeu des signes peut être par lui permuté. Si le roi considère que les oreilles du lièvre doivent s'appeler « cornes », nul ne peut contester ce coup de force : il serait « ridicule », comme le dit Pascal. Le lièvre donc fuit et le grillon, pourvu de si belles antennes, devrait bien suivre son prudent ami<sup>17</sup> :

« Adieu, voisin Grillon, dit-il, je pars d'ici » (v.13).

Le pouvoir naturalise la convention du langage. Avec lui, les mots sont bien les choses, car nommer, c'est vouloir moins désigner le réel que de le soumettre. Si le roi déclare que l'oreille est une corne, l'oreille est, en parole et alors en réalité, une corne. Le lièvre ne se trompe pas sur la soumission idéologique du langage au pouvoir. « Apercevant l'ombre de ses oreilles » (v. 9), le lièvre comprend comment le pouvoir crée : la fiction de la corne, copie arrangée du réel, se détache par illusion. La figuration de l'ombre met l'accent sur la virtualité d'une forme - signifiant, remise à la disposition du pouvoir donateur de toute signification.

« Et quand je les aurais plus courtes qu'une Autruche, Je craindrais même encore » (v. 15-16).

L'imaginaire du pouvoir peut, à sa guise, éloigner l'objet réel et le déformer. L'ombre du mot « corne » s'étend de plus en plus loin sur le monde des objets car le lion pratique l'amalgame qui fonde tout discours idéologique.

À un certain point, le discours imaginaire du pouvoir perd jusqu'au repère du réel, il a la liberté absolue de signifier :

« - Qn les fera passer pour Cornes

Dit l'Animal craintif, et Cornes de Licornes » (v. 19-20).

L'image emporte la réalité. Les oreilles du lièvre acquièrent un statut fabuleux. Le discours supposé du pouvoir devient dangereux par l'intensification de la référence. Le lièvre se voit licorne, les deux noms s'identifiant parfaitement : la licorne est l'animal cornu, li(èvre)corne. L'idéologie traverse le signifiant. Il est évident, selon la loi tirée de la fonction associative du langage, que le mot « Cornes » détermine le mot « Licornes ». Mais l'animal chimérique, est aussi l'emblème fantastique du pouvoir : le lièvre cornu, ce monstre, incarne l'aberration du pouvoir, son extravagance qui fait loi.

L'imaginaire aime la fonction poétique — et politique — des signes qui atténuent les contraintes de la réalité. La loi profonde du discours du loup n'est pas de raison, elle suit les fantaisies de la combinatoire poétique :

« Je tette encore ma mère.

- Si ce n'est toi, c'est donc ton frère »<sup>18</sup>.

L'argument est jeté. Si le discours du loup est ainsi fait de ruptures et de sentences brèves, c'est parce que le loup répond au coup par coup, abat ses cartes dans l'instant même. Et cette précipitation du jeu accentue le heurt des mots entre eux, contre l'articulation du raisonnement. La réplique du loup accouche d'une rime : le mot « mère » garant de l'innocence et de la tendresse mais premier germe pour lui du plaisir sadique de sa parole. Par association d'une idée (dans l'isotopie familiale) véhiculée par un son, le loup pense au mot « frère ». Mais la globalité phonique du vers, est aussi bien une variation sur la phrase de l'agneau : le doublet [t] entendu dans [tet] se reproduit dans le vers suivant en [twa] et [te], déplacé autour du pronom de la deuxième personne : « toi », « ton ». Dans ces conditions, le lien logique « donc » — et c'est là où la manipulation de l'imaginaire est la plus sensible — semble appelé par la proximité du pronom [te] en écho. La découpe parfaitement symétrique de l'octosyllabe, la reprise de la structure phrastique autour de la copule affirmée puis niée à l'intérieur de la conditionnelle, accèdent à la netteté d'une démonstration. Mais le connecteur maquille l'origine imaginaire de la logique.

C'est selon le même principe, dans les vers suivants, que le loup répond à l'agneau :

« - Je n'en ai point. -C'est donc quelqu'un des tiens » (v. 23).

Le loup réutilise son connecteur à « blanc » (« donc ») qui n'a ici qu'une valeur de force<sup>19</sup>. Il porte sur le propos, sur la relance énergique des « arguments » et ne précise aucun rapport raisonnable entre les propositions. Le véritable enchaînement est phonique autour du reflet des voyelles nasalisées [pwE], [tjE] accentuées à la coupe et la rime, confirmées par des variantes [den [kElkoe]. Les assemblages sonores, révélateurs de l'intérêt porté par l'imaginaire aux possibilités du signifiant, entretiennent un sens dans le non-sens et font ressortir le miracle d'une motivation (on oserait dire, pour cette fable, d'une parenté) entre le signifiant et ce à quoi il renvoie : la signification.

<sup>17</sup> Sans doute le grillon dans l'illustration de Chauveau, toutes antennes dressées, pour « écouter » la sagesse du lièvre, nous suggère-t-il cette menace.

<sup>18</sup> I10, *Le Loup et l'Agneau*, 21-22.

<sup>19</sup> « Ainsi ces discours sont faux, et tyranniques : je suis beau, donc on doit me craindre, je suis fort donc on doit m'aimer, je suis... Et c'est de même être faux et tyrannique de dire : il n'est pas fort, donc je ne l'estimerai pas, il n'est pas habile, donc je ne le craindrai pas » (Pascal, *Pensées*, fr. 58, éd. cit., p. 50).

Le pouvoir délie le langage dans sa chair même. Rien dans ce qu'il dit qui ne soit d'abord présence du corps. Et quand il lui prend la lubie de refouler son envie, et donc de raisonner sa langue, la lettre de ses signes le déborde encore.

« Le Loup est l'ennemi commun (...)

Le tout pour un Âne rogneux,

Pour un Mouton pourri, pour quelque Chien hargneux,

Dont j'aurai passé mon envie.

Eh bien, ne mangeons plus de chose ayant eu vie »<sup>20</sup>.

Las de s'entendre traiter de barbare, le loup abandonne son métier de carnassier non sans avoir montré combien ses victimes étaient quantités négligeables — l'argument nourrit aussi la bonne conscience du lion<sup>21</sup> — et non sans avoir relativisé la violence et la culpabilité de son « envie ». Il accepte un renoncement complet : l'envie passée, le fauve repense son menu quotidien. Puisque c'est au sacrifice de la vie que l'on juge le méchant, le loup ne mangera plus que de l'herbe.

Mais si l'on rapproche les deux rimes « eu vie » et « envie », avec ce très léger écart qui empêche la pleine harmonie de la rime et provoque le vacillement du sens<sup>22</sup>, il n'est plus guère de doute concernant l'hypocrisie pulsionnelle de ces bonnes intentions. Le désir est attisé et retenu, la faim est carnassière, mais tapie dans le désir de dire.

Disant ces mots, il vit des Bergers, pour leur rôt Mangeants un agneau cuit en broche (v. 23-24).

L'influence de la parole sur le regard semble ici curieusement suggérée alors que les actes de dire et de voir devraient être simplement concomitants. La brièveté de la tournure semble induire un rapport de cause à effet qui attribuerait à la force des mots ce que le regard, quant à lui, achèverait de fixer. Les mots font le désir, désir porté sur une scène qui est à l'opposé de celle imaginée comme solution à la haine universelle. Mais les images de nourriture, niées en esprit et vues réellement, conservent pourtant un trait commun autour duquel se relaient les interdits et leurs transgressions : l'action de manger une « chose », un mouton ayant eu vie et qui fait envie. Les mots redeviennent « mangeants », invitant à manger. Leur corps a, tout au long de la fable, conservé le désir des corps mangeables. Les puissants goûtent la chair des mots qui sont le prolongement de leur corps et l'amorce de celui de leurs victimes.

---

<sup>20</sup> X5, *Le Loup et les Bergers*, . 7 et v.16-19.

<sup>21</sup> VII1, *Les Animaux malades de la Peste*.

<sup>22</sup> Le dernier mot du loup (I10, *Le Loup et l'Agneau*), sa dernière rime, est une de ces expressions tirillées par la faim : « (me) venge » (v. 26) que La Fontaine décryptant le désir, fait rimer avec « (le) mange » (v.28).



## Chapitre 2

### Le bouc émissaire

#### 1. BLANCHIR LA FORCE.

La relativité de tout pouvoir impose tout naturellement que la violence s'appelle loi, pour qu'elle ne renonce pas à sa nature et assure sa permanence. Afin d'éviter la guerre perpétuelle, il faut que les exigences du désir prennent la forme du droit : « les maîtres qui ne veulent pas que la guerre continue »<sup>1</sup> ont établi le droit car « le plus fort n'est jamais assez fort pour être toujours le maître, s'il ne transforme sa force en droit, et l'obéissance en devoir »<sup>2</sup>. Ainsi il est nécessaire que la force soit une menace dans l'instant où elle se présente et pour l'éternité, au cas fort probable où elle viendrait à devoir se soumettre à une autre force plus puissante.

La conception d'une loi à la fois curative et préventive, mais toujours expression sans limite du pouvoir, trouve une illustration extrêmement élaborée dans la première fable du Livre VII, *Les Animaux malades de la Peste*. Au cours de cette histoire disposée sans hasard au début du second recueil, le pouvoir se montre dans son origine la plus archaïque et dans sa profondeur la plus obscure. La prévention sacrificielle du désir illimité propre au pouvoir en son absolu est proposée avec la résolution curative de ce même désir. La fable ne parle pas ici d'entraver le pouvoir dans son exercice, quoi que la fable semble d'abord nous dire. Prévenir et guérir, c'est ici distinguer la force et certainement pas la contenir ou la punir à cause de ses excès.

La fable débute comme une tragédie. Elle offre le même spectacle de désolation que la Thèbes de *l'Œdipe-Roi* de Sophocle : la Peste (v. 4). De ce Mal ineffable, le poète ose à peine prononcer le nom. Transmis par les dieux, il sanctionne une souillure en rapport avec une faute originelle qu'il faut laver, comme le rappelle le lion :

« Je crois que le Ciel a permis  
Pour nos péchés cette infortune » (v. 16-17),  
et comme l'avait annoncé, avant lui, le fabuliste :  
Un mal qui répand la terreur,  
Mal que le Ciel en sa fureur  
Inventa pour punir les crimes de la terre (v. 1-3).

La peste contamine ceux qu'elle touche, se diffusant comme tout pouvoir par contacts métonymiques. Elle transporte avec elle des morts désolantes. Et si elle ne tue pas, elle ôte à tous le goût de la vie, le désir :

Ils ne mouraient pas tous, mais tous étaient frappés :  
(...)  
Nul mets n'excitait leur envie ; Ni Loups ni Renards n'épiaient  
La douce et l'innocente proie (v. 7 et 10-12).

L'appétit des fauves du monde des fables s'amenuise jusqu'à disparaître ou se stériliser. La vie sombre dans une mélancolie profonde, une forme de neurasthénie collective qui ne trouve guère d'autres exemples dans les *Fables*.

Les forts perdent leur force. Leur langueur est le résultat d'une crise de la force. Pour recouvrer la santé, il leur faut isoler la crise, apaiser la violence (« fureur » rimant avec « terreur » mesure l'angoisse des animaux à l'intensité de la malédiction) et donc satisfaire les dieux en leur immolant une victime sacrificielle, le coupable ; exactement, « le plus coupable » (v. 33), celui qui endossera la faute collective en en présentant l'avatar le plus scandaleux. La victime désignée représentera sa faute comme la seule faute et parce que sa culpabilité sera superlative, elle incorporera toutes les autres. Par là même, elle les annulera et satisfera la soif de vengeance dont a témoigné le Ciel. La chasse au coupable doit permettre « de répondre à la question mythique par excellence : Qui a commencé ? »<sup>3</sup>. Il est donc nécessaire de fixer la faute sur une victime dont *l'hybris* explique le mystère de la crise. Pour y parvenir le lion, comme Œdipe, ordonne une enquête : afin de purger la souillure, il faut désigner le coupable en jugeant de la plus grande faute.

Ainsi le décrète le lion, le roi des animaux, le mieux placé de tous certainement pour déchiffrer le message divin et lui trouver son juste remède. Médecin du corps social, le roi est chargé par le Ciel de repérer le coupable. L'explication du ciel vengeur est le fondement idéologique

des décisions du lion qui est monarque de droit divin et intermédiaire privilégié de l'herméneutique céleste. L'implication de la transcendance est appuyée par les leçons de l'histoire qui autorisent le ministère du lion, garant officiel du sens théologique de l'histoire :

« L'histoire nous apprend qu'en de tels accidents On fait de pareils dévouements » (v. 21-22).

Par cette parole qui rappelle au peuple assemblé en « conseil » (v. 15) son rôle privilégié, le lion se présente, ou mieux se représente comme le seul capable de résoudre la crise sans toutefois l'imposer violemment à ses « chers amis » (v. 15). Le lion prescrit le remède au mal qui frappe la communauté, et il souhaite ne pas s'en exempter. Lui aussi, il devra faire son autocritique et il la prononcera pour

<sup>1</sup> Pascal, *Pensées*, fr. 828, éd. cit., p. 325.

<sup>2</sup> J.-J. Rousseau, *Du Contrat social*, Livre I, chapitre III, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 1962, p. 238.

<sup>3</sup> R. Girard, *La Violence et le Sacré*, Paris, rééd. Hachette, « Hachette Pluriel », 1987, p. 120.

l'exemple parce qu'il est le roi :

« je pense Qu'il est bon que chacun s'accuse ainsi que moi » (v. 30-31).

Avec une totale et louable honnêteté, le lion dresse le catalogue de ses forfaits :

« Pour moi, satisfaisant mes appétits gloutons J'ai dévoré force moutons ;

Que m'avaient-ils fait ? nulle offense » (v. 25-27).

Le lion juge le lion en le regardant au miroir de ses crimes. Le roi dévoile sa vraie nature, gouvernée par son désir insatiable et la violence de ses passions. Il bafoue les impératifs moraux (« tu ne tueras point ») et peut, parce que précisément il est le roi, se vanter (« Ne nous flattons donc point », v. 23) d'être le plus coupable :

« Même il m'est arrivé quelquefois de manger Le Berger » (v. 28-29).

Mais comment comprendre l'éclat de ce trisyllabique ? Serait-il le dernier état de l'autocritique commencée quelques vers plus haut et qui scellerait sans appel la condamnation du roi ? Une pirouette ? Le lion feint-il l'embarras et même, plus cyniquement, suggère-t-il à cette assemblée de criminels que son crime est tout à fait normal et qu'il peut en tirer gloire, en mettant même les rieurs de son côté ? Car n'est-il pas conforme à la loi de la nature que le lion happe le berger, ce tyran universel qui se croit maître de la nature et contre lequel les animaux semblent garder, depuis l'origine des temps, une haine farouche ?

Demandons-nous alors jusqu'à quel point le discours du lion peut être considéré comme un authentique acte d'accusation. Si le lion satisfait ses « appétits gloutons », c'est qu'il n'en est pas tout à fait le censeur, qu'il subit la loi du désir, la pulsion de sa nature qui le porte à donner la mort ; il s'excuse donc de ce qui l'accuse. Alors le lion, au moment de dévoiler sa plus grande culpabilité, l'orne de l'éclat de son pouvoir : les appétits, la tyrannie des désirs font la nature profonde du lion. Peut-être s'y soumet-il mais cet acte de subordination aux passions n'affirme-t-il pas la concordance du lion et de sa nature, et ne lui donne-t-il pas la clé de la liberté absolue de son être, incluse dans la dynamique de son essence ?

Le carnage des moutons, et surtout le massacre des bergers, ces ennemis jurés, toujours menaçants parce que souvent plus forts (*Le Loup et l'Agneau*, 110) sont des actes de bravoure. Le roi, en feignant l'autocritique, fabrique un autoportrait favorable. Juge et partie, il (com)paraît, il invite le conseil à le regarder et à admirer l'éloge qui met en gloire ses exploits.

Le roi retrace la chronique de son règne ; il raconte l'histoire de ses hauts-faits et cette histoire sommaire est le modèle de la toute puissance du prince. Le roi prend la parole car il en est le premier dépositaire, médiation favorisée par le signe divin de la peste. Ces conditions d'énonciation par lesquelles il a le pouvoir de dire « je », il les utilise pour s'imposer en sujet historique dont il célèbre le pouvoir. Historiographe de lui-même, le lion délivre un message idéologique : une leçon d'histoire qui universalise l'action du roi en exploit glorieux et en symbole de son propre pouvoir.

Quand il parle, le roi, parce qu'il en a le pouvoir, ne peut que peindre son portrait en apothéose. Et si la critique du pouvoir par le pouvoir tourne au panégyrique, c'est que par nature le pouvoir ne peut s'accuser ou plutôt que cette accusation n'est pas incrimination mais désignation, abrégé de vertus et de force. Le lion donne la cause juste de sa force, le désir, le *casus belli* contre les moutons et les bergers. Il plaide non selon les catégories juridiques du juste et de l'injuste mais selon le critère de la force et de la volonté de puissance.

Le lion ne justifie pas directement sa force. Le miroir de l'histoire exhibe la toute puissance du roi dont les autres animaux doivent être juges et, plus exactement, spectateurs. Le discours du roi attend du Conseil qu'il le sanctionne et qu'il le consacre. Le lion lui confie la parole :

Je me dévouerai donc, s'il le faut ; mais je pense Qu'il est bon que chacun s'accuse ainsi que moi Car on doit souhaiter selon toute justice

Que le plus coupable périsse » (v. 30-33).

Le but apparemment avoué de cette transmission de parole est de prolonger l'acte d'auto-accusation. Cela ne va pas sans quelque contradiction : le roi assume la parole, se juge et son auto-critique, qui révèle la plus grande responsabilité du roi parce qu'il est le roi et qu'il a tout pouvoir, dénonce son « génie dans le mal ». Pourquoi alors chercher un autre coupable ? Y aurait-il un animal plus puissant que le roi ?

En se donnant comme le plus coupable, mais en élevant cette extrême culpabilité en vertu royale, le roi a complètement changé les valeurs du débat. Demander que chacun accomplisse un acte d'accusation équivalent au sien permettra de juger selon le critère de la force ; s'accuser n'oblige pas à approfondir sa culpabilité mais à déterminer son degré de pouvoir. L'on jugera le coupable à sa faiblesse, « selon toute justice », selon la justice dont le pouvoir a réévalué les règles.

En passant le relais, le roi tranche le débat qui le concerne : si le lion pense qu'il est bon que chacun s'accuse, c'est qu'il exprime le sentiment que le coupable n'a pas été trouvé. Sur cette conviction repose le nouveau contrat qu'il propose et qui dépend de la croyance du prince (« je pense »). La subjectivité, qui depuis le début de la fable est la caractéristique des énoncés du pouvoir (« je crois » v. 16, « peut-être » v. 20, « je crois » v. 30), n'est pas une manière qu'a le prince de modaliser son discours en se mettant en retrait par rapport à l'événement. Bien au contraire, on doit la lire

comme l'insistance de la force et du désir du roi. Faut-il alors que le lion se sacrifie ? La question est rhétorique, la réponse évidente, forcée par la démonstration performative du pouvoir.

« Sire, dit le Renard, vous êtes trop bon Roi, Vos scrupules font voir trop de délicatesse,  
Eh bien, manger moutons, canaille, sottise espèce, Est-ce un péché ? non non. Vous leur fites Seigneur  
En les croquant beaucoup d'honneur.  
Et quant au Berger, l'on peut dire  
Qu'il était digne de tous maux,  
Étant de ces gens-là qui sur les animaux  
Se font un chimérique empire » (v. 34-42).

La réponse du renard montre qu'il a remis sur pied le discours du pouvoir. Miroir de la parole princière, l'intervention du courtisan explicite la reconnaissance du pouvoir. Il est le deuxième temps de l'éloge, moment où le spectateur, le témoin du discours construit lui-même le sens. Le discours du pouvoir se représente dans sa réception, il se reconstitue dans la bouche du témoin avec une sécurité maximale car le spectateur ne peut pas ne pas prononcer l'éloge stéréotypé que le renard énonce. La parole royale invite, mais en fait contraint à une herméneutique sur laquelle se fondent sa présence et sa vérité. Le discours du renard ne vient pas en plus de celui du roi : il n'est pas son supplément gratuit, mais la confirmation de son sens.

La parole fondatrice, nous le voyons bien, est l'effet du discours de force, mis en puissance dans l'implicite qui force la réception. Ce discours découpe l'image du roi<sup>4</sup> dont le renard est l'auteur par délégation ; il est doté par le lion du *skeptron*, c'est-à-dire de l'autorisation de parler. Ses mots ont une fonction : intensifier la parole royale en la produisant dans toute la clarté et l'évidence du sens. Le pouvoir réalise un retour sur soi qui lui permet de s'identifier à lui-même dans son autre, l'inverse de son discours de « culpabilisation », devenu autre lui-même.

Le lion embrasse la totalité de son image, grâce à la reconnaissance qu'il a déléguée au renard. Nous retrouvons là le stratagème sacramental par lequel le pouvoir affirme sa marque absolue : « le plus coupable » devient synonyme de « le plus fort », et le lion récupère, par l'entremise du discours, ce piège encomiastique à double détente, une identité définitive ; il peut se reconstituer comme seul comparable à lui-même, sans aucune extériorité. En filigrane du jeu de la négation et de l'affirmation articulé par le discours, nous reconnaissons le processus de la dénégation qui conduit le pouvoir à son absolu. Le lion certifie sa culpabilité en justifiant secrètement sa force au moyen d'un discours du trône puis, ouvertement, par décalage dans la bouche du renard qui étaye le pouvoir du roi.

L'acte verbal garantit au pouvoir son pouvoir — voilà pourquoi cette fable est un mythe des origines du pouvoir — et il en renforce la présence. Ainsi le lion donne, pour finir, un véritable ordre que met en relief le vers 33 en dégageant sa brièveté et sa frappante unité :

« Que le plus coupable périsse ».

Transformant sa charge autocritique en plaidoyer *pro domo*, le lion rétablit l'influx de la violence et enjoint ses sujets à une action sans appel : le meurtre du coupable qu'il ne peut être mais à propos duquel il récupère, au détriment du ciel, toute l'initiative.

Le renard, percevant la visée pragmatique de la parole du lion, ne répond donc pas à l'apparente consigne royale : il ne s'accuse pas mais il excuse le roi. Il enchaîne son discours à celui du lion par une rime commune : « moi » (v. 31) / « Roi » (v. 34). Cet écho autour de l'ego du roi, instance subjective de l'énonciation et titre officiel, résume tout l'enjeu performatif d'identification par la parole. Les deux moments discursifs sont encore imbriqués par la reprise du terme « bon » ; au

« je pense Qu'il est bon que chacun s'accuse ainsi que moi » (v. 30-31),

le renard acquiesce :

« - Sire, dit le Renard, vous êtes trop bon Roi » (v. 34).

Le courtisan infléchit la signification des paroles royales : par un transfert métonymique, il attribue les qualités d'une conduite à la personne du roi. Ce qu'il remet en cause, en ayant perçu au plus juste les présupposés du lion, c'est le bien-fondé de sa démarche : non, vous n'avez pas à vous accuser ainsi, ou plutôt, le moment superbe que vous venez d'accomplir devant nos yeux admiratifs est bien la preuve de vos qualités de générosité. Affectant de prendre au pied de la lettre l'auto-accusation du lion (« Vos scrupules font voir trop de délicatesse », v. 35), le renard répond à son implicite. Le reproche bascule en éloge comme l'exigeait l'orientation pragmatique sous-jacente de l'intervention royale.

Le discours tautologique du renard dépend moins d'un souci argumentatif que de la volonté de broser un portrait du roi : le roi est le roi, il est sans égal, sa plus grande culpabilité est sa plus grande bonté. L'excès n'est plus reproché au roi, il signifie maintenant les incomparables, les superlatives qualités qu'il est possible, sans peine, de tirer de la conduite royale. C'est l'effet de l'invitation que faisait le monarque à voir, sans flatterie, le fond de son cœur, ce fond que l'on croyait noir mais qu'il faut s'accorder à trouver absolument transparent.

## 2. NOIRCIR LA FAIBLESSE.

<sup>4</sup> Au sens du XVII<sup>e</sup> siècle pour qui l'image est avant tout reflet dans un miroir.



Le renard démontre l'évidente innocence du roi en reportant la culpabilité sur les victimes du lion. Le courtisan déplace les catégories du bien et du mal en stigmatisant les comportements des moutons et des bergers.

Le système de valeurs est rigoureusement inversé par le seul fait de la parole. Celui qui a le pouvoir des mots « peut » tout « dire » (v. 39), maudire les moutons et les bergers comme il le désire. Le pouvoir du discours, le renard le revendique par délégation royale. Le « on » derrière lequel il s'avance implique un mandat dont l'origine est étendue au-delà de la personne royale à la nation entière, qui est l'espace indéfini de déversement de la force universelle.

Sans le roi, le renard ne peut parler, ce qui impose la loi du pouvoir comme la seule capable de prononcer une parole. Si l'on peut accuser les autres de tous les maux / maux, l'on peut aussi dire que le roi, en ces conditions, fait son devoir. On ne doit plus parler de délit mais « d'honneur », et encore de « beaucoup d'honneur » car le roi est généreux. On ne doit pas dire « dévorer » sans comprendre « croquer » : l'agression coupable est célébrée comme signe de force, normalisée par le langage et présentée comme un acte raffiné et gourmand.

Si les bergers croient, à tort, posséder quelque pouvoir en ce monde, si les moutons sont une « sottise espèce », indigne de notre reconnaissance, ils font des victimes idéales parce que faibles. Le discours tout puissant du renard découvre chez les proies du lion le critère de leur condamnation : leur faiblesse qui demande à être sanctionnée par la force. On n'est plus coupable de manger des faibles qui osent croire à leur force et devenir des menaces insolentes pour le pouvoir. Ces victimes-là ne peuvent plus prétendre à l'indulgence du fort ; elles ne sont pas innocentes mais bien doublement condamnables : coupables d'être faibles, comme l'agneau dont l'innocence stimulait la fureur du loup, et coupables de ne pas s'en rendre compte, d'imaginer pouvoir, et c'est le comble, se donner le pouvoir sur les bêtes.

Concluons donc que le plus coupable, c'est le faible. Le jugement est prononcé contre la faiblesse, selon le code du pouvoir. Mais pourquoi cette mise en scène rusée a-t-elle été nécessaire pour nous dire ce que nous savions assez ? Certes, le renard, lisant à cœur ouvert le discours du lion, révèle à l'assemblée le remède à tous les maux : ne nous trompons pas de victimes ; nous, les forts, nous ne sommes pas coupables du fléau qui nous accable. Les criminels ne sont pas à trouver en notre sein si nous sommes bien les plus forts que nous disons être. Sus aux faibles, ils sont les responsables de la peste !

Pendant pour nous, interprètes de la fable, le sens global nous échappe encore parce que le discours du renard porte en lui une insurmontable contradiction : comment, en effet, les faibles pourraient-ils provoquer, par leur impuissance, la démonstration de force du ciel et l'affaiblissement dramatique des forts ? Comment reconnaître en la faiblesse une puissance d'effets ? On ne peut s'empêcher dès lors de penser que le mal vient moins des faibles que des forts eux-mêmes. On pourrait ici faire remarquer que nous avons bien compliqué cette fable pour n'en tirer que son sens le plus évident : l'hypocrisie du pouvoir qui se dédouane de ses crimes sur le dos des faibles. Mais pourquoi le fléau ? La force de la fable lui vient précisément de cette situation de crise qui l'ouvre et qui ouvre à la remontée « de l'immérite, du latent, de l'inconscient dans l'univers social »<sup>5</sup>. Dans la fable, la crise n'est pas extérieure aux puissants ; elle dévoile en eux toute une élaboration souterraine dont le récit nous livre les conséquences. Il reste à découvrir la nature de cette crise. Il n'est que d'en cerner les symptômes : la peste. Elle se caractérise par la perte du désir chez les forts. Ce qu'elle sanctionne, c'est l'absence de manifestation de la force des forts. Mais cette inappétence ou cette aboulie ne leur tombent pas du ciel, ou plutôt le ciel n'est que la métaphore du processus inconscient qui les provoque, ce qu'il faut bien reconnaître comme un symptôme de mélancolie. Selon Freud,

la mélancolie est caractérisée, du point de vue animique, par une humeur dépressive profondément douloureuse, une suppression de l'intérêt pour le monde extérieur, par la perte de la capacité d'amour, par l'inhibition de toute activité et l'abaissement du sentiment de soi, qui se manifeste en auto-reproches et auto-injures [...]<sup>6</sup>.

Tout est là : le tableau de la perte d'appétit, la certitude d'une punition divine et le jugement d'auto-critique du lion.

La mélancolie est la conséquence d'un deuil défailant. Mais, ici, de quel deuil peut-il s'agir ? Qu'ont perdu les forts sinon les victimes de leurs « crimes », tous ces faibles dont ils ont désiré puis réalisé l'incorporation, qu'ils jugent maintenant comme un crime et non plus un acte naturel. Et si les forts portent le deuil de leurs proies sacrifiées, c'est bien parce que leur désir, aggravé par le sentiment de la haine, fait d'un acte naturel, la dévoration, un crime. Avec cette certitude de culpabilité, les puissants entament pour s'y anéantir le deuil impossible de leurs victimes, deuil qui se perd en une combinaison d'amour et de dégoût. Bourreaux identifiés à leurs proies, ils ont pitié et veulent se punir en mourant eux aussi c'est-à-dire en montrant combien ils se repentent et se haïssent :

Ni Loup ni Renards n'épiaient  
La douce et l'innocente proie.

<sup>5</sup> E. Morin, *La Rumeur d'Orléans*, Paris, Seuil, « L'Histoire immédiate », 1964, p. 249.

<sup>6</sup> S. Freud, « Deuil et Mélancolie », dans *Œuvres Complètes*, volume XIII, Paris, P.U.F., 1988, p. 262.

Les Tourterelles se fuyaient ;  
Plus d'amour, partant plus de joie (v. 10-14).

La peste est l'état où les puissants ne parviennent pas à se détacher de la douleur engendrée par leur propre force. Sorte d'hystérie collective, ce blocage du psychisme de la faim entraîne inexorablement une déperdition de l'énergie de la force. Les animaux abandonnent leur intérêt pour le monde extérieur sans jamais se consoler du crime de la force. Le puissant se laisse mourir comme il a tué ses victimes, en se vidant de la totalité de ses forces, par la durée d'une langueur fatale. Pour sortir de l'impasse mortelle, le lion diagnostique la seule cure possible : il faut que les forts reprennent conscience de leur pouvoir, il faut que ce pouvoir leur paraisse lavé de tout soupçon, mieux encore, il faut que la faiblesse devienne abominable. Le lion comprend, avec un cynisme qui éclaire le fonctionnement de la mélancolie, que la contrition de soi provient de la haine des autres<sup>7</sup>, basculement reproduit parfaitement par l'aveu du meurtre des bergers. Après le doute étrange à cause duquel il ne se saisit plus et rêve — mais c'est un cauchemar — d'une utopie de la non-dévoration, le fort s'aperçoit que la loi du monde appartient aux coups de dents qui débarrassent des autres. Cette étape annule le premier stade traumatique du deuil avant que celui-ci ne s'enfonce dans une plus radicale pathologie, à supposer que la résolution du deuil convienne à la fin de la mélancolie, hypothèse discutée par Freud lui-même<sup>8</sup> :

[...] le moi, en quelque sorte placé devant la question de saisir s'il veut partager ce destin, se laisse déterminer, par la somme des satisfactions narcissiques, à être en vie, à dénouer sa relation à l'objet anéanti<sup>9</sup> ;

ou plutôt ici, et c'est la différence majeure avec la guérison freudienne<sup>10</sup>, à accepter comme constitutive de soi l'identification cannibale avec les objets du monde. La sortie de la crise passe par l'étape au cours de laquelle le pouvoir se rétablit au miroir. Le jeu de reflet des paroles du renard et du lion participe de ce dispositif de restructuration narcissique du pouvoir sans lequel il ne peut espérer survivre.

Mais la crise ne se résorbe pas par la seule prise de conscience que le pouvoir est pouvoir<sup>11</sup>. Pour terminer l'entreprise de refondation du pouvoir, il faut transférer la culpabilité. Si la cour a décidé que le pouvoir ne pouvait être mis en cause, elle n'a encore accusé personne. La crise demeure intacte. Simplement l'intervention du lion a permis, c'est capital, de poser correctement le problème, c'est-à-dire de restaurer le principe de réalité fondé sur le plaisir et lié à l'auto-conservation du pouvoir avant de jeter les bases d'une guérison définitive du fléau. Désormais, il s'agit de trouver celui qui va être capable de par sa faiblesse d'endosser le poids du sacrifice. La crise va se polariser pour se résoudre sur cet individu unique, le plus coupable, le plus faible dans lequel la violence viendra trouver son exutoire. Pour se détacher de la libido de l'être perdu qui le vampirise, le deuil doit permettre de « tuer le mort »<sup>12</sup>. Il faut donc dénicher un mort pour le tuer, une proie, un faible émissaire, un *pharmakôn*. Une opportunité s'offre avec l'âne qui, à la différence des flatteurs, commet la sottise de dresser sincèrement son auto-accusation.

L'Âne vint à son tour et dit : « J'ai souvenance  
Qu'en un pré de Moines passant,  
La faim, l'occasion, l'herbe tendre, et je pense  
Quelque diable aussi me poussant,  
Je tondis de ce pré la largeur de ma langue » (v. 49-53).

Quelle est cette langue que plus personne ne parle ? L'âne n'est plus à la mode : son langage est différent, pire, il est marginal. Mais parler ainsi ne constitue pas un crime suffisant. Il manque, pour emporter la décision, le crime né d'une transgression qui autorise, depuis les origines de l'histoire des persécutions, le sacrifice d'un seul. Ce crime, l'âne l'avoue volontiers. Bien sûr, la faute du baudet est loin des exactions à grande échelle dont peuvent tirer gloire les « puissances » : l'âne raconte un écart de conduite, un léger péché de gourmandise. Il se dit coupable d'une faiblesse, mais une faiblesse superlative puisque la tonsure d'herbe brave de sévères interdits religieux : c'est un péché de gourmandise, la violation du commandement divin (« Le bien d'autrui tu ne prendras ») et un blasphème car l'âne est entré dans le lieu consacré d'un pré bien gras de moines pour y satisfaire son désir. Mais un désir complètement différent de l'appétit glouton du prince ; l'un est acte de faiblesse sans violence quand l'autre satisfait la force du pouvoir. L'âne ne peut donc avoir aucune excuse.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 266-267, p. 270.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 276-277.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>10</sup> La fable décrit des stratégies de l'inconscient pour se déprendre de certaines de ses faiblesses, elle ne structure pas le gouvernement de l'inconscient.

<sup>11</sup> « La crise n'est pas seulement un révélateur ; elle est un déclencheur. Elle déclenche une problématisation, c'est-à-dire la mise en problème dans les secteurs touchés par la crise, de ce qui semblait auparavant évident et naturel. Cette problématisation, par effet et contre-effet (inquiétude ou angoisse), déclenche un processus de rationalisation, c'est-à-dire une forte activité idéologique (voire mythologique) pour colmater la brèche problématique, ce qui entraîne des processus magiques d'immolation (des « coupables ») et éventuellement, quand la crise est résorbée, un refoulement psychologique qui prend rapidement forme d'amnésie ». (E. Morin, *La Rumeur d'Orléans*, *op. cit.*, p. 249).

<sup>12</sup> « Jupiter, s'il était malade

Reprendrait l'appétit en tâtant d'un tel mets »

(X16, *Le Loup et le Renard*, . 35-36). Jupiter malade est une métaphore mythologique de la névrose du pouvoir.

Nécessité fait loi. Le lion a le droit de manger les bergers en toute impunité, puisqu'il y va de sa survie, mais l'âne qui se laisse tenter par quelques brins d'herbe est impardonnable : voler pour satisfaire une gourmandise, voilà ce que la loi condamne et doit sévèrement châtier. L'âne insiste bien, comme l'avait fait le lion, sur la contrainte du désir. Mais si le lion déterminait l'origine de sa violence, en la situant dans la tyrannie de ses appétits, l'âne, lui, ne sait à quoi attribuer sa pulsion. En aucun cas, il ne saurait la faire dépendre de sa force ; il doit en chercher la cause en dehors d'elle :

Quelque diable aussi me poussant » (v. 52).

Le portrait naïf de l'âne devient progressivement inquiétant. Certainement s'amuse-t-on du contraste de la confession du lion et de celle de l'âne : ce dernier, avec un arrière-plan légèrement irrévérencieux, ne nous révèle qu'un crime menu. Mais c'est précisément parce qu'elle ne représente que peu de chose que la « peccadille » (v. 59) est troublante, anormale. L'âne, par son étonnante confession, associe la plupart des critères qui distinguent les victimes émissaires : différence, crime transgressif, maintenant associé à des pratiques occultes<sup>13</sup>. La peste n'est-elle pas depuis toujours en relation dans la conscience collective avec l'action du Malin ? Séduit par ce pré qui le dérouta de son chemin, l'âne se livre à quelque sabbat. Un autre animal émissaire est victime d'une condamnation religieuse : la couleuvre<sup>14</sup>. Identifié au mal, « l'animal pervers » (v. 4) porte sur lui tout le poids du péché. Il peut donc faire l'objet d'un procès en inquisition. Pourtant, bien sûr, la couleuvre n'est pas un serpent venimeux ; qu'importe...

Dans *Les Animaux malades de la Peste*, le plus coupable s'est clairement distingué :

« Je n'en avais nul droit, puisqu'il faut parler net » (v. 54).

La sanction ne se fait pas attendre. L'efficacité des paroles de l'âne est telle que, sans retard, elle attire la foule des persécuteurs :

À ces mots, on cria haro sur le baudet (v. 55).

L'âne a changé de statut ; il porte maintenant la marque de sa faute : il est le baudet,

Ce pelé, ce galeux, d'où venait tout leur mal (v. 58).

Ainsi,

à côté des critères religieux et ethniques, il en y a de purement physiques. La maladie, la folie, les difformités génétiques, les mutilations accidentelles et même les infirmités en général tendent à plaire les persécuteurs<sup>15</sup>.

Le pouvoir, pour se rétablir et se relancer, a trouvé son bouc émissaire sur lequel il peut se décharger de tous les crimes et laver sa souillure. Et avec quelle violence ! La foule des puissants fait bloc et libère sa hargne d'abord verbale puis en acte. Dans la même impulsion, les forts retrouvent leur appétit. La passion du pouvoir, passion momentanément triste, redécouvre sa puissance de joie. Par la violence des paroles du loup qui ne ménage pas ses injures et exprime la malédiction collective, l'âne est devenu l'animal, le mal fait animal, fait âne. Il est à nouveau la proie innocente et douce que ne désiraient plus loups et renards au plus fort de la crise.

Que le loup prenne la parole est révélateur : naguère moribond, il retrouve goût à la vie à travers la mise à mort de l'âne que l'ensemble de la communauté va déchirer. Sa joie revenue, il la traduit avec une extrême âpreté comme si l'acte de manger avait besoin de se convertir ou de se manifester en surplus, avec un crédit de plaisir, dans la parole.

L'imaginaire de justice n'est pas simplement une escroquerie ; il est un imaginaire de la haine, le symptôme de la violence qui construit le pouvoir, lui donne ou lui redonne vie, hors de la mesure du réel, pour qu'il demeure. Mais, sans doute, le pouvoir ne serait pas le pouvoir s'il n'inventait lui-même les obstacles contre lesquels il lutte et élabore son image absolue. Revenons aux cornes du lièvre ; à l'origine de la peur, il y a un événement, l'affront fait au roi :

Un Animal cornu blessa de quelques coups Le Lion<sup>16</sup>.

Début anodin : un animal, mais lequel ? « quelques coups », c'est peu ! Mais dès que le lion paraît, en début de vers, à la coupe, surprise et effroi : tout de suite, les signes changent de valeur ; le coup de corne est un coup d'État. Le bannissement est universel : pas une bête à cornes ne doit échapper à la punition royale qui balayera l'affront. La corne fixe exagérément le « courroux » (v. 2) du roi. Chacun désormais est susceptible de devenir bête à corne. C'est ce que sous-entend La Fontaine, dès le premier coup, en employant le terme générique et l'indéfini (« un Animal »). Le génocide peut être déclaré : le critère en est établi et, nous le savons, il est mobile. Sur la corne se cristallise le pouvoir. Appendice corporel, l'objet du délit est amovible et universellement transposable.

La jungle entre, avec la colère royale, dans l'ère du soupçon : les oreilles y deviennent étranges et, avec un peu de zèle, on ne tarderait pas à leur trouver mauvaise allure. Le lièvre

Craignit que quelque Inquisiteur

N'allât interpréter à cornes leur longueur,

Ne les soutint en tout à des Cornes pareilles (v. 10-12).

Le désir du lion est excès d'interprétation. La hantise inquisitrice traque le signe différent qui,

<sup>13</sup> Sur l'imaginaire victimaire, voir les pages de R. Girard dans *Le Bouc émissaire*, op. cit., pp. 23-36.

<sup>14</sup> XI, *L'Homme et la Couleuvre*.

<sup>15</sup> R. Girard, *Le Bouc émissaire*, op. cit., p.30.

<sup>16</sup> v4, *Les Oreilles du Lièvre*, v.1-2.

par cette différence même, est suspect et hérétique : les cornes du lièvre ont une silhouette diabolique. L'écart fait l'objet d'une désignation et le lièvre est mis à l'index.

Le pouvoir délire. Mais qui peut l'en empêcher ? Le lièvre sait qu'il ne peut protester, on le prendrait pour un dément :

« J'aurai beau protester ; mon dire et mes raisons Iront aux Petites-Maisons » (v. 21-22).

Étrange logique qui fait rimer les « raisons » et les « Petites-Maisons ». C'est que la rationalité objective ne peut rien à l'encontre de la rationalité politique. La raison bannit la folie comme son autre et la politique l'enferme pour clore son propre système d'assujettissement. Poussé à l'extrême, tout pouvoir est névrotique, tout pouvoir véhicule une paranoïa. La phobie des cornes chez le lion trahit une folie de la persécution ; la corne figure un symbole d'agressivité, que Mélanie Klein appellerait peut-être un « phallus émancipé », un objet de pouvoir qui travaille de façon incontrôlée.

L'objet effrayant est démultiplié, le lion en verrait partout, y compris chez un lièvre. Pendant que la profusion des cornes est justifiée par la persécution générale dont elles font l'objet, elle accroît la hantise. La corne, blason de la toute-puissance, se présente enfin comme la figure narcissique du pouvoir. L'autre, marginalisé aux franges du réel, se change en monstre, quelque abominable lièvre cornu, dont la difformité semble contester l'ordre. Le pouvoir, pour se préserver et s'étendre, se doit de résorber cette altérité qui pourtant le fait vivre, lui donnant les occasions de faire la preuve que sa violence est nécessaire.

Dans *Les Oreilles du Lièvre*, le lion organise cette mythologie agressive en la centrant sur l'idée d'un complot universel, taillé à sa mesure<sup>17</sup>. La définition de la conjuration des bêtes cornues est étonnamment libre : elle désigne une réalité qui peu à peu s'élargit jusqu'à contenir tout ce qui est contraire au pouvoir. Le pouvoir a besoin d'imaginer un contre-pouvoir armé d'une puissance occulte qui peut l'abattre. Car ce fantasme autorise tous les excès et encourage, pour une question de survie collective, le pouvoir à accroître sa puissance par un acte punitif. Le mythe du complot se charge de mobiliser la dynamique du pouvoir sous couvert d'une autorité juridique. Fondé sur l'exclusion, il doit parvenir à un retournement des valeurs qui renforce le processus de cohésion nationale autour de son garant légitime, le roi, et cimente « la solidarité organisée des maîtres »<sup>18</sup>. Le pouvoir a besoin qu'on lui résiste pour exister, il désire et s'il le faut invente tout ce qui pourrait le menacer. Il vit de la différence vécue comme un différend, sinon il s'étirole et s'égare dans le réel.

## 2. L'ANIMAL, LE HÉROS ET LE ROI.

Dans les *Fables* de La Fontaine, la rencontre des animaux, enserrée dans le champ clos du récit et dans son décor de nature, se théâtralise quelquefois en duel, sur un point d'honneur. Le loup, querelleur altier, défie l'impertinent agneau en rase campagne, dans une frange d'espace comprise entre la bergerie et la forêt, étroitement délimitée par une langue d'eau et la position des deux personnages, l'un en amont, l'autre en aval. Ainsi se reconnaît le lieu traditionnel du duel<sup>19</sup> : discret, écarté, surtout il est à la lisière de la société et de l'ailleurs sauvage ; il se situe entre un rite inversé de sociabilité et la rage de la pulsion animale. L'agneau croit avoir droit (droit naturel) aux honneurs de l'eau mais le loup fait valoir son titre de seigneur de l'ordre

« Qui te rend si hardi de troubler mon breuvage ? »

« Jeune présomptueux ! (...) qui t'a rendu si vain » s'étonnait le Comte en raillant Rodrigue<sup>20</sup>. En un alexandrin bien frappé, le loup change la rive en terrain héroïque. Drapé dans son honneur de seigneur spolié, le héros libre des bois revendique un combat archétypal et millénaire<sup>21</sup> contre l'univers domestique dont l'agneau est la timide figure. Il relance un duel de race et de valeurs, un duel divisant la civilisation naturelle de l'orgueil et celle de la tendresse idyllique, l'éthique en force du désir et la fadeur paradoxalement menaçante du sentiment.

Se rejoue ici une étrange « épreuve héroïque »<sup>22</sup>. En sa fable, le loup emprunte à la mythologie un peu fanée de l'héroïsme aristocratique dont il se croit encore, en 1668, un avatar sérieux. Mais le loup est un héros déchu, c'est un pauvre hère<sup>23</sup> qui a faim, et on médite de lui. Les ans ont passé depuis l'exaltation héroïque du début du siècle. En morale, une véritable révolution copernicienne a, selon la thèse célèbre de P. Bénichou<sup>24</sup>, consommé la « démolition du héros », en détrônant l'empire du moi orgueilleux et en le doublant d'une zone de forces troubles, inconscientes, qui tyrannisent l'homme.

<sup>17</sup> Voir, sur la mythologie du complot, Fr. Furet, *Penser la Révolution française*, Paris, N.R.F.-Gallimard, Bibliothèque des Histories », 1978, p. 78.

<sup>18</sup> H. Arendt, *Du mensonge à la violence*, traduction française, Paris, Calmann-Lévy, rééd. Presses Pocket, « Agora », 1994, p. 151.

<sup>19</sup> Fr. Billacois, *Le duel dans la société française des XVIe-XVIIe siècles. Essai de psychosociologie historique*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1986, pp. 102-103.

<sup>20</sup> Corneille, *Le Cid*, II2, v. 404 et 407.

<sup>21</sup> III13, *Les Loups et les Brebis*.

<sup>22</sup> L'expression est empruntée à S. Doubrovsky: *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, rééd. « Tel », 1982, p. 90.

<sup>23</sup> 15, *Le Loup et le Chien*, v. 17.

<sup>24</sup> P. Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, op. cit.

Le héros est donc devenu un loup. Dépouillé de son territoire, aventurier picaresque et, qui sait ? peut-être déserteur réfugié dans les bois, il tente ici la reconquête d'une place. Et il jaillit de la forêt, du monde ténébreux de l'amour-propre qui veut franchir à toute force l'onde, la frontière ou la barrière immunitaire de la politesse et de la paix civilisatrice<sup>25</sup>. La soif de vengeance du loup est impure, elle est « souillée ». Car le désir de dominer injustement et sans danger a supplanté la lutte vraie qui engage la dignité de l'individu dans le défi de son humanité. La scène du loup est parodique mais, plus que cela, elle est le symptôme d'une déchéance de la mythologie du héros. Au cœur de la dramaturgie héroïque cornélienne, le duel, moment pur, sans passé et sans certitude, offre à la conscience généreuse l'abstraction de soi ; et la maîtrise de la singularité absolue du héros s'épanouit dans une rivalité qui oblige au risque de la perte. À la place de l'héroïsme qui frôle la mort pour affirmer plus pleinement son excellence, il ne reste dans la fable que le travail primitif et trop naturel du corps, sans son dépassement idéal ; il ne reste que la rage de dévorer un innocent, pris pour un rival de sang, et qui n'est qu'un morceau de boucherie. L'opération de la maîtrise héroïque ne dépend plus de l'incertitude de vivre qui fait, par exemple, le prix de la dialectique cornélienne. Le fort, le Grand, s'acharne sur l'innocent et le faible, sous couvert d'honneur mais au seul nom de l'instinct le plus bas (manger). Le héros s'arme contre la résistance du réel ; il bouscule la pesanteur fatale du monde qui l'empêcherait, s'il s'y soumettait, d'exalter sa liberté ; le loup, lui, invente avec emphase le fantasme d'une agression mythique. Sa lâcheté parle plus que sa gloire et son appétit de vengeance est, comme le lui rappellera obstinément l'agneau, l'exutoire d'une mauvaise foi haineuse qui épice le bon repas à venir. Ravalé à son désir, l'héroïsme n'a plus d'éclat d'un « projet »<sup>26</sup>. La fureur animale du guerrier qui, dans les mythes analysés par G. Dumézil<sup>27</sup>, projette son énergie comme le dépassement vertueux de soi, s'enracine ici dans la certitude sensible des besoins.

De l'héroïsme demeure sa simulation verbale, coupée de toute action réelle. Dans l'arrogance du loup ne s'affirment que des valeurs sans référence, un code résumé à sa seule valeur de signe, une représentation de soi usurpée et exhibée. On peut sourire du loup qui singe les héros de Corneille mais alors nous sourions d'une idéologie sérieuse et profonde qui impose la mythologie théâtrale d'un héroïsme sans vrai rival pour fonder le droit, le droit du plus fort.

Le duel se légalise en « procès » : l'ordalie des forces se rationalise en jugement oppressif du faible. Le rival est devenu une victime dans le différend de la rencontre. Le double héroïque, l'autre du défi à la mort, a désormais les traits du faible coupable, qui sert l'intérêt de l'institution perverse du pouvoir : l'agneau est ce double, violemment ironique, privé de subjectivité par le coup de force tyrannique du loup. Complice fantasmé du duel, l'agneau figure emblématiquement la résistance sans danger de l'univers, que le bourreau surexpose pour imaginer qu'il fait le deuil de sa mortalité en administrant celle des autres.

Ainsi tout crime peut être rêvé comme un crime universel dont la punition, déagée et justifiée par la mise en scène verbale et symbolique du procès, agira sans limite. Le pouvoir dénie le risque de la rencontre pour la remplacer par la loi prescrite, la loi qui châtie<sup>28</sup>. Il conçoit de la violence une idée, « raison » pure qui instaure l'idéologie de la domination. L'action libre que préparent les paroles sublimes du héros cornélien s'enlise maintenant dans la parole qui torture l'autre, l'interroge et l'humilie. La magnanimité qui est la dernière victoire et le sursaut de gloire du héros cornélien n'a plus sa place. La sanction la plus arbitraire, la mauvaise foi de la loi en regard du réel sont la meilleure preuve de l'absolu du pouvoir. Le vieux chat ne pardonne pas<sup>29</sup>, pas plus que le loup, puisque la faute de la souris et de l'agneau résulte de la fiction du pouvoir par-delà le bien et le mal.

Le loup, tyran de l'eau, réalise en solitaire la parade que la monarchie trouve en réponse aux contraintes du hasard et à l'insoumission des forces livrées à elles-mêmes : il met en représentation, en paroles, l'image de son pouvoir comme loi et il établit un imaginaire de la victime. L'entreprise symbolique du pouvoir correspond à une tentative pour sortir de la contingence historique et du jeu des forces dissolvantes. Car, partout dans les *Fables*, l'ordre binaire de l'univers aristotélicien se ramasse sur son état sublunaire, confus et sans règle. L'univers naturel, en situation de guerre, assure seulement du risque permanent de rencontrer plus puissant que soi. Or, pour le politique, cette régression à la combustion des intérêts est incompatible avec la création stable de l'État. Désenchanté de toute transcendance qui normerait les aléas de la contingence, incapable de se réguler par le fonds de sociabilité que les penseurs politiques depuis Aristote croyaient repérer dans la nature humaine, l'animal est mû par les caprices des forces, sans jamais être bien certain de les contrôler. Le constat de la réversibilité possible des places dans le monde, qui est aussi celui de

<sup>25</sup> L'agneau est un de ces robins qui, aux yeux du guerrier, chicanent à l'excès, tant il est vrai que le tribunal est, pour le héros, le recours du faible.

<sup>26</sup> Le mot est à nouveau celui de S. Doubrovsky (*Corneille et la dialectique du héros, op. cit.*).

<sup>27</sup> G. Dumézil, *Heur et malheur du guerrier*, Paris, P.U.F., « Collection hier », 1969, pp. 125-133 (« guerriers et formes animales »).

<sup>28</sup> « Tu seras châtié de ta témérité » (I10, v. 9).

<sup>29</sup> « Chat et vieux pardonner ? cela n'arrive guères (XII5, v. 17).

Machiavel<sup>30</sup>, compose donc un univers structuré par la loi mécaniste des forces mais également inquiété par leur relativité : « la raison du plus fort est toujours la meilleure ». Mais toute la difficulté de la bête, qui espère une puissance sublimant sa finitude, est de changer la relativité de la maxime politique (la raison du plus fort des deux) en vérité absolue (la raison du fort absolument) et de retrouver, au sein de la contingence politique, une structure hiérarchique pérenne. Dans les *Fables*, il ne suffit pas, comme dans la dialectique hégélienne de la maîtrise, de vaincre une seule fois, il faut, quand la guerre est sans cesse allumée, vaincre toujours : le loup, quelque fois décharné<sup>31</sup>, rappelle, pendant qu'il déclame son rôle héroïque, que la communauté de la bergerie lui fait subir bien des outrages<sup>32</sup>. Le temps de la fable prévoit des rencontres incertaines où la ruse peut ruiner la force alors qu'autrefois, au temps mythique du héros, le face à face authentique et éclatant (absolu) des forces était la condition de la gloire. La fable met les bêtes constamment face à la pluralité du hasard, à des échanges sans stabilité. Or, il n'est de pouvoir que dans sa capacité de se maintenir et de mettre en réserve sa force, par quoi l'animal peut espérer tenir le monde<sup>33</sup>. Il faut à la force la souveraineté<sup>34</sup>, une autorité qui la dispense de se prouver et qui l'assure de l'obéissance des autres forces. La monarchie ne peut donc se construire que sur le désarmement des valeurs héroïques et sur la civilisation de ses avatars dégradés. Refusant le scandale de l'équivalence générale de la mort, le pouvoir gère sa survie comme une loi objective qui fonde l'État. Un imaginaire docile de la vie, valorisée à tout prix, remplace l'imaginaire exaltant de la mort.

L'État monarchique est la mort domestiquée, non plus le défi qui à l'insuffisance du réel répond par un acte plus réel que lui, puisqu'il nie la mort. L'État apprivoise la mort par une sublimation symbolique qui échange le réel contre un imaginaire neutralisé. Il abolit tout le désordre du réel en idéal. Aussi la monarchie qui désire son éternité immédiate doit-elle récupérer en image ce qui la fondait autrefois réellement : le sacrifice héroïque du roi. Ne souhaitant pas emporter la reconnaissance par le prix réel de la mort, le pouvoir impose une image sacrificielle qui, à elle seule, suffit à conforter l'État par la croyance.

*Les Animaux malades de la Peste* (VIII) raconte cette survie symbolique de la monarchie absolue par son sacrifice admissible en images. La fable, qui a vocation à être un récit exemplaire, témoigne du remplacement normatif du roi héros sacrifié par le roi de représentation. Avec une remarquable acuité, elle détaille l'avènement idéologique de la monarchie légitimée contre le héros et de son gouvernement en images, comme les pratiqua Louis XIV. En temps de guerre, un temps de crise, le roi renouvelle son fondement sacré. En de telles occasions, il restaure la liturgie héroïque, moment suprême d'un don absolu de soi<sup>35</sup>. Au combat, le mépris de la mort transfigure le monarque ; et la victoire révèle qu'après être redevenu « un homme parmi les siens »<sup>36</sup> il est l'élu de Dieu, sanctifié, régénérant infiniment sa souveraineté. Dans la fable de La Fontaine, le roi-christ directement interpellé par le fléau qui lui enjoint de remplir son rôle mythique de guérisseur s'offre en sacrifice pour renouer, au sein du chaos de la mort, le lien sacré qui signe son appartenance à Dieu, c'est-à-dire pour protéger de sa mort consentie la mort des autres et accomplir l'œuvre de salut :

« Je crois que le Ciel a permis Pour nos péchés cette infortune ;  
Que le plus coupable de nous  
Se sacrifie aux traits du céleste courroux,  
Peut-être il obtiendra la guérison commune.  
(...)  
Je me dévouerai donc, s'il le faut » (v. 15-20 et 30).

La parole du lion exhausse celui qui accepte d'endurer le péril et le poids des péchés. Le roi accomplit jusqu'au plus loin la mortification de son corps privé pour que ressuscite le corps symbolique de la royauté.

Mais, dans la bouche du lion, le rite thaumaturgique se déporte. Le roi simule son sacrifice, il l'exhibe comme un code qui appartient à la mythologie légendaire du roi, sans enjeu réel :

« L'histoire nous apprend qu'en de tels accidents On fait de pareils dévouements » (v. 21-22).

L'histoire est recueil d'événements exemplaires : le dévouement réel est, dans la mémoire, récit de dévouement. Alors le roi relate ses prouesses, son sacrifice à la cause de son instinct. Le politique n'est plus action sacrée, il est récit sacralisé des actions les plus profanes.

<sup>30</sup> Sur ce point, voir M. SÉNELLART, *Machiavélisme et raison d'État*, Paris, P.U.F., « Philosophies », pp. 37-41 (« Le concept de nécessité chez Machiavel »).

<sup>31</sup> 15, *Le Loup et le Chien*.

<sup>32</sup> 110, *Le Loup et l'Agneau*.

<sup>33</sup> Sur le pouvoir comme une mise en réserve de la force, je rappelle ici les développements définitifs de L. MARIN dans *Le Portrait du roi, op. cit.*, not. pp. 7-22.

<sup>34</sup> « Souveraineté est une puissance perpétuelle et absolue, sans restriction de temps ou de condition » (P. CHARRON, *De la sagesse*, livre premier, Paris, Fugé, éd. de 1640, pp. 269-270).

<sup>35</sup> J.-M. APOSTOLIDÈS, *Le Prince sacrifié. Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Arguments », 1985, pp. 11-26 (« Le roi sacré »).

<sup>36</sup> Il faut reporter ici à l'article de D. CROUZET, « Désir de mort et puissance absolue de Louis XII à Henri IV », *Revue de Synthèse*, n° 3-4, juillet-décembre 1991 (« De l'État, fondations juridiques, outils symboliques », numéro fondateur d'une nouvelle orientation de l'histoire de l'Ancien Régime en écho aux cérémonialistes anglo-saxons, présenté par J. CORNETTE), pp. 423-441.

De son rôle sacerdotal, le monarque ne retient donc qu'une pratique de sacrificateur, il fait pendre l'âne, la douceur même. Le sacrifice de la faiblesse détourne le désir de mort loin de la force. Il rationalise la gestion de la puissance en refusant le risque de perdre en sacrifice le garant de la loi de la force, le Roi, dont la mort remettrait en cause toute la légitimité politique de la violence. C'est donc bien le faible qui doit mourir par raison d'État.

Le roi tue l'âne : il tue la mort, il frappe sa propre mort (son animalité mortelle qui est son impuissance réelle à ne pas mourir). La Peste a remémoré la faiblesse à la force et la force s'est ressaisie sur le dos de l'âne. Le rite de ce simulacre de sacrifice est pure représentation royale : le lion y contemple son absolu, le deuil violent de son essence mortelle.

Michel Prigent a raison de dater la vraie démolition du héros de l'emprise du machiavélisme politique, car l'héroïsme ne peut être un État<sup>37</sup>. Contre la menace incontrôlée du héros, plus généralement contre toutes les individualités frondeuses (le chêne qui croit que sa frondaison résiste aux royaumes du vent<sup>38</sup>, ou les bêtes à cornes frontales jusqu'au lièvre qui blessent la vue du lion<sup>39</sup>), contre tous les complots de l'intérêt qui a remplacé la valeur héroïque, le pouvoir imagine les stratégies d'un gouvernement qui veut perdurer absolument. Ainsi, comme le politique ne dérive plus que du soin de se conserver confondu avec la préservation du corps politique, l'héroïsme particulier du roi se civilise (et se protège) en représentations de ses hauts faits légendaires ; alors qu'il était l'apogée de l'ordre sacré du pouvoir avec lequel faisait corps l'aristocratie guerrière.

Le 8 juin 1693 au début de la campagne des Flandres, Louis XIV regagne Versailles. Il met fin à ses apparitions sur les champs de bataille<sup>40</sup> : il est devenu un roi caché, référence absente se signifiant dans des représentations visibles, Dieu secret activant sa présence en figures. Le roi est la mue du héros en icônes ; il est la gestion bien comprise d'une image sans épreuve puisqu'elle doit être éternelle. Historiquement, le héros et son éthique individuelle disparaissent du champ du politique car ce dernier n'est plus porté que par l'alliance en droit de l'intérêt et de la force cristallisée en signe-valeur, en raison du plus fort. Pire, le héros est un criminel puisque son intérêt dissout celui du roi. Rien du héros sublimant sa violence ne persiste authentiquement dans les *Fables* car il a été détrôné par l'homme de l'amour-propre, humain trop humain, animal coupable d'un désir contre lequel légifèrent la morale, la censure politique de la Raison d'État. Comme si la défaite culturelle du héros n'était jamais en dernier ressort que l'enjeu de la propagande du pouvoir.

Le héros est une bête qui simplement désire contre le roi. Car le roi, lui, est une bête parlante, sortie de la bestialisation par le don du langage. Conscient de lui-même grâce à la reconnaissance de son héroïsme figuré en symboles, le lion parle comme un homme et c'est pour les autres bêtes le signe qu'il est sacré. « L'anthropologie négative »<sup>41</sup> de La Fontaine a perdu l'individualité positive du héros, dont les avatars dégradés façonnent les nouveaux visages de l'homme. Les *Fables* miment (ou déforment) le complexe de l'humain sans héroïsme (ou jouant de l'image héroïque comme d'un signe) à travers le centaure de l'homme bête, de la bête parlante, faite de rationalité et d'indétermination.

Le châtement de l'âne est abominable : les fauves tuent l'animal le plus innocent, animal gourmand, animal humain. Les fauves assassinent un homme. Le meurtre de l'âne entraîne avec lui le mépris de l'innocence, qui est aussi celui de la responsabilité et de la morale (de la valeur). Pour juger de l'âne comme d'un homme, pour que ce crime soit le crime exemplaire, arbitraire (quoique très fondé en force) et serve la justice de l'intérêt, il faut que le lion soit plus qu'une bête, qu'il soit un homme, un homme bestial. Le lion est cet homme-bête qui, comme ces juges du Moyen Âge, pend un animal-homme pour un vol, une peccadille et quelquefois tout de même pour un accident mortel<sup>42</sup>.

Alors on sent bien ce que l'humanité a abandonné dans la régulation machiavélique des désirs : le temps de l'innocence de la bête que l'état de nature en guerre avait aboli. Alliant, sur les recommandations du Centaure Chiron, la force de la bête et les lois des hommes<sup>43</sup>, le roi lion peut gouverner : il s'est dépouillé de la peau du héros, cet autre refoulé contre lequel il s'est fait tyran, homme qui régresse à l'énergie furieuse de la bête pour renaître à la vertu la plus profondément

<sup>37</sup> M. Prigent, *Le Héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris, P.U.F., rééd. « Quadrige », 1988, pp. 190.

<sup>38</sup> 122, *Le Chêne et le Roseau*.

<sup>39</sup> V4, *Les Oreilles du Lièvre*.

<sup>40</sup> Sur la présence du roi à la tête de ses armées et les débats à ce sujet (on sait à quel point Richelieu combattait le désir royal de paraître sur le champ de bataille, pour des raisons de sécurité de l'État), voir J. Cornette, *Le Roi de guerre. Essai sur la souveraineté dans la France du Grand Siècle*, Paris, Payot, « Bibliothèque historique Payot », 1993, pp. 177-207.

<sup>41</sup> La Fontaine trouverait aisément sa place dans cette anthropologie négative qu'A. Minazzoli construit autour de Montaigne et des sceptiques (*L'Homme sans visage. Une anthropologie négative*, Paris, P.U.F., Perspectives critiques », 1996).

<sup>42</sup> Ainsi on peut mentionner le cas extraordinaire d'une truie, accusée de meurtre, exécutée devant un parterre notamment composé de porcs (on le leur fit bien voir...), au champ de foire de Falaise (Normandie) en 1386 (au XV<sup>e</sup> siècle, dans une autre affaire de cochon tueur en Bourgogne, l'animal avouera son méfait sous la torture... De fait, le porc est l'animal le plus souvent en procès). La bête pernicieuse est d'abord conduite au supplice en habit d'homme (chaussures et gants blancs). Le bourreau lui coupe le groin et le remplace par une sorte de masque humain. Cette sanction, par sa seule mise en scène quasiment fantasmagique, réalise une combinaison insolite d'une forme à l'autre des imaginaires zoomorphiques et anthropomorphiques, sur fond de jugement de valeur et d'interrogation sur l'image humaine. À la lumière de cet épisode judiciaire, on ne peut que relire *Le Cochon, la Chèvre et le Mouton* (VIII12) et quelques autres procès d'animaux.

<sup>43</sup> Machiavel, *Le Prince*, chapitre 18.

humaine.





## Chapitre 3

### Le fort et le juste

#### 1. LE PROCÈS DU FAIBLE ET LA FOLIE DE LA JUSTICE.

Dans *Les Animaux malade de la Peste*, la crise des animaux se résout par la découverte d'un individu particulier, un « cas pendable », suivie de sa mise à mort. La faiblesse est un crime (« misérable » rime avec « coupable ») et le misérable est celui qui n'a pas le pouvoir de parler.

L'origine de la force des « puissances », elle, vient de la position de flatterie qu'ils ont tous adoptée : double de celle du roi, leur puissance est transmise par le lion à condition qu'ils répètent toujours la parole du roi. L'âne, pour sa part, ne sait pas parler et ne peut se défendre de son crime. Au contraire, il se livre et demande justice.

L'âne fait un péché de « langue » (le mot rime au vers 53 avec « harangue ») : il broute un peu d'herbe, il mange, il ne parle pas et, quand il parle, c'est pour dire qu'il a un petit appétit, que sa langue a bien peu de pouvoir. L'âne est incapable de comprendre qu'il ne faut pas utiliser sa langue pour brouter mais pour flatter, caresser le pouvoir.

De leur côté, le loup et les autres puissances ne doivent d'être blanchis dans l'affaire qu'à leur seul pouvoir. Toute la différence est là. La justice de cour illustre une justice de la force. Est juste qui est fort. Tout va de pair : culpabiliser le faible ne fait qu'un avec la volonté qu'a le pouvoir de se justifier. La fable montre ce retournement dans le discours même du fort, le lion en se culpabilisant se déculpabilise : il déculpabilise sa force et rend certaine la culpabilité d'un autre, le faible.

*Le Loup et l'Agneau* (I10) propose une lecture parallèle de cette inversion : plus la fable avance, plus l'agneau s'enferme dans sa culpabilité et plus le loup, au contraire, légalise sa force. Tout commence quand le puissant voit sa victime. À l'instant même où leurs destinées se croisent, le fort a mis en procès le faible. L'agneau est déjà marqué du sceau de la culpabilité. Accusé de profaner l'espace sacré du roi, le torrent d'où le loup puise sa force, l'agneau est obligé de se défendre. Le loup fait alors de la force de l'agneau sa force.

Mais en quoi l'agneau, ce frêle animal, qui n'est pas même pas sevré, peut-il avoir de la force ? Il ne peut évidemment s'agir de sa force physique. Sa force réside dans son discours de vérité, aussi juste que les paroles de la couleuvre, de la vache, du bœuf et de l'arbre (XI, *L'Homme et la Couleuvre*), qu'il tient coûte que coûte face à l'arbitraire du pouvoir.

Devons-nous, pour autant, concéder que le discours, s'il dit la vérité, a quelque force. La raison donnerait à la parole de l'agneau la capacité d'emporter le jugement ? Parce qu'elle est bâtie sur des preuves irréfutables, elle posséderait le taux de conviction le plus élevé ? Demandons-nous encore pourquoi le loup laisse parler l'agneau, pourquoi l'homme consent à écouter d'ennuyeux avocats. Les forts laissent aux faibles le soin d'exposer un discours de force à travers un discours de vérité. Alors le fort gagne en puissance. Le jeu du juste et de l'injuste repose sur le changement de la faiblesse et de la force, et la mise en procès a pour but de translater la force du droit du faible au fort et de la dégrader moralement. Plus les faibles disent la vérité, plus le fort augmente l'arbitraire de son pouvoir.

La question de la justice ne s'évalue donc pas sur des principes moraux mais sur la seule vertu de la force. L'idée du Bien à laquelle les forts semblent hypocritement se soumettre n'est que le revers de leur force. La couleuvre en fait le constat sans illusion :

« ta justice,

C'est ton utilité, ton plaisir, ton caprice »<sup>472</sup>.

Le faible a raison en droit. L'argumentation de l'agneau est sensée. Pour toutes les accusations du loup, il trouve la réponse raisonnable qui les dément. Mais si l'agneau l'emporte *de jure*, il échoue *de facto* devant la volonté persistante du loup à l'accuser de toute façon, quoi qu'il dise et quelle que soit la contradiction du réel. L'animal violent, s'il a tort *de jure*, ce dont il se moque tout d'abord, a lui, raison *de facto*. Mais le récit se complique : le loup cherche aussi à avoir raison en droit, c'est-à-dire à faire de sa force brutale une force juste.

Le loup veut que sa rage accède au domaine du droit : le monde de la domesticité, de l'enclos. L'espace naturel doit lui échoir comme espace de propriété (« mon breuvage ») et espace culturel. Le passage du fait au droit s'effectue dans la trajectoire de la parole de force ; l'agneau a pénétré par effraction la propriété royale, c'est un fait :

« Un Agneau se désaltérait

Dans le courant d'une onde pure » (v. 3-4).

Le flagrant délit présuppose une interdiction *de jure* : en vertu de la loi, l'agneau ne devrait pas se trouver là.

Le loup fait entrer le cas particulier de l'agneau dans le cadre général de la loi, comme les puissances jugent l'âne un « cas pendable ». Sur ce modèle, l'homme accrédite sa condamnation envers la couleuvre en certifiant que son cas particulier est un cas universel :

« Un Homme vit une Couleuvre

---

<sup>472</sup> XI, *L'Homme et la Couleuvre*, v. 20-21

(...)

Symbole des ingrats [...] »<sup>473</sup>.

L'imaginaire paranoïaque du pouvoir force la fiction symbolique de la méchanceté : la couleuvre n'est plus couleuvre mais, par dérive analogique, « le Serpent » (v. 14). Avec ce changement de nom, la couleuvre tombe sous le coup d'arrêt de la justice. Le juge reconnaît un exemple d'un cas universel : le serpent, selon la fiction juridique<sup>474</sup>. Identifiée comme serpent, la couleuvre, prise « la main dans le sac », peut être soumise à une inculpation et elle fait déjà l'objet d'une condamnation. La réalité juridique du crime du serpent est universelle :

« je m'en vais faire une œuvre  
Agréable à tout l'univers » (v. 2-3).

La couleuvre dément l'accusation, ou plutôt conteste le bien fondé de la fiction juridique qui voit en elle non une personne réelle mais une figure ou un sujet juridique :

« S'il fallait condamner  
Tous les ingrats qui sont au monde,  
À qui pourrait-on pardonner ? » (v. 15-17).

La couleuvre refuse le caprice du pouvoir qui subsume tous les cas individuels sous une classe juridique. Car ce qui est contestable dans la procédure entamée par l'homme contre l'animal, c'est le coup de force symbolique, la nouvelle motivation qui fait ressembler telle couleuvre avec le Mal par excellence et son symbole sous les aspects du Serpent. Le scandale vient de la fiction du serpent comme coupable universel, le passage de l'individu au sujet général contre lequel la justice doit être rendue. Le droit instauré par le pouvoir est un droit victimaire qui ne pose pas la question de savoir si tel cas particulier, cette couleuvre qui n'a d'autre tort que d'être venue dans le champ de vision de l'homme, est susceptible d'entrer dans le compartiment de la loi. L'homme, seul juge, ne prend pas d'abord la peine de ce procès. D'emblée, il crie haro sur sa victime, sur la Victime. Les revendications de la couleuvre s'appuient sur une question d'un bon sens apparent : on ne saurait condamner tous les ingrats. Mais l'assertion doit surprendre, car, en réalité, elle dénie toute justice. Aux dires du serpent l'universalité de la culpabilité devrait être déterminée par la proportion des cas et par un souci de réalisme juridique : on ne peut faire le procès des ingrats car on condamnerait trop de monde. La couleuvre confronte l'universalité du figuratif — le Serpent (l'Un juridique) — avec l'infini de l'accident des cas, le multiple de la réalité. Elle rejette, en fin de compte, l'idée même de justice. Sa position est exactement celle d'un coupable qui se défend par l'argument de l'universelle ingratitude (dont l'homme, à l'évidence, participe). À sa manière, par la maladresse de sa contestation, la couleuvre renforce la légitimité de la justice de l'homme : elle confronte l'ordre juridique avec le désordre de l'ingratitude et entre dans le cadre de la loi qu'elle défend par sa critique même.

Enfin, la couleuvre renvoie à l'homme le miroir de sa méchanceté. Serpent, toi-même, rétorque le serpent, qui s'exprime en langage d'homme :

« Toi-même tu te fais ton procès. Je me fonde  
Sur tes propres leçons ; jette les yeux sur toi » (v. 18-19).

Le scénario extrêmement sommaire de l'injure en accredité la réciprocité sans fin. Car si l'homme peut être accusé de méchanceté, pourquoi pas la couleuvre ? L'animal qui, pourtant, énonce la vérité sur les motivations de l'homme qui le condamne par abus d'autorité, cède, avec la même facilité que lui, à la généralisation abusive :

« Mais trouve bon qu'avec franchise  
En mourant au moins je te dise  
Que le symbole des ingrats  
Ce n'est point le serpent, c'est l'homme » (v. 23-26).

Rappelons-nous le premier vers de la fable : il était question d'une couleuvre et d'un homme. Chacun des protagonistes a, tour à tour, abusé du langage et inventé une fiction juridique qui relève davantage de l'imaginaire que de la pesée du juste.

La couleuvre commence par imposer son discours de vérité. Elle dénonce, comme l'agneau, les vices de forme de son procès. Pour elle, l'homme la condamne sans preuve, agit en méchant abusant de sa force. Mais, à la différence de l'agneau qui, de bout en bout du procès, conserve son innocence par la vérité simple et nue de son discours, la couleuvre, cet « animal pervers », s'abandonne à la facilité de la fausse argumentation développée par l'homme ; elle envenime le coup de force juridique. Au terme du procès de fable, La Fontaine renvoie dos à dos l'homme et la couleuvre et fixe, comme dans son titre, leur mutuelle culpabilité.

## 2. ÉTAT DE NATURE ET / OU ÉTAT DE DROIT ?

Grâce à ces deux fables, nous savons avec quelle facilité le droit naturel du fort devient droit positif. Le droit naturel, par lequel les forts agissent dans la nature selon leur détermination à agir, en

<sup>473</sup> *Ibid.*, v. 1 et 12.

<sup>474</sup> Voir les analyses à ce sujet de S. Houdard et H. Merlin, « Quand la force est sujette à dispute », art. cit., p. 53.

proportion de la puissance qu'ils possèdent sur le territoire en leur pouvoir, n'est pas, en effet, le seul droit des fables. Il s'ajoute à la construction idéologique d'un droit positif qui prétend se revendiquer du juste et du souverain bien.

Comme le suggère *Le Loup et l'Agneau*, le droit du fort est au croisement ou au seuil des deux droits. La ligne de démarcation de la rivière qui distingue nature et culture le figure assez bien. Le fort mêle la souveraineté naturelle avec la souveraineté juridique comme les deux faces d'une même réalité et parvient ainsi à satisfaire les exigences de Calliclès se plaignant à Socrate que « le plus souvent, la nature et la loi se contredisent »<sup>475</sup>.

La philosophie politique qui sous-tend les fables épouse le point de départ des conceptions hobbesiennes en ce qu'elles défendent l'option politique du droit naturel et pensent l'État dans la continuité de l'état de nature. Parce qu'avec Hobbes, précédé en cela par Machiavel, l'homme, observé tel qu'il est, sans idéalisme, n'est pas originellement favorable à l'idée sociale, il est, par nature, apolitique et le bien pour lui se confond avec l'agréable, le bon pour soi<sup>476</sup>. Le passage du naturel au politique n'opère aucun saut qualitatif. La question posée par la philosophie politique moderne (Machiavel et Hobbes) s'intéresse à la façon dont les hommes vont pouvoir mieux vivre, ensemble, d'après l'intérêt de chacun. L'organisation sociale advient comme le prolongement de la loi naturelle du comportement (*primum naturae*) dans la mesure où l'État ne peut naître qu'avec le consentement des passions individuelles. Fait naturel, la passion n'est pourtant pas dépourvue de raison propre : elle calcule, en fonction de ce qu'elle désire, le meilleur moyen de bien vivre. Et, prenant en compte la passion la plus violente qui dépasse le désir d'avoir et contrecarre la nature de chacun (la peur de la mort violente), l'homme raisonne ; il pèse le pour et le contre et accepte, pour se conserver, l'ordre social. La philosophie politique moderne intègre dans sa doctrine un postulat anthropologique pessimiste à partir duquel elle refonde le droit naturel. L'univers des *Fables* est totalement imprégné de ces bouleversements qui distinguent si nettement les devoirs naturels, animés par le *télos* du Souverain Bien commun, et les droits naturels, enchaînés aux fluctuations de la vie.

Chez Hobbes, le pouvoir, l'État-Léviathan, obtenant la démission de tout pouvoir autre, reste le seul à conserver artificiellement le droit naturel. Chacun abdique son droit naturel particulier au profit d'un seul qui hérite de tous les droits et acquiert donc la puissance absolue. La

Fontaine interroge ce passage de l'état de nature à l'État civil dans sa fable triangulaire : *Le Chat, la Belette, et le petit Lapin* (VII15)<sup>477</sup>. Janot part vagabonder « parmi le thym et la rosée » (v. 7), goûte innocemment les parfums frais et matinaux de l'Aurore à qui il rend l'hommage d'une aubade. Mais « Madame la Belette » (v. 13) profite de son absence pour se glisser dans son logis et le lui enlever.

Quand revient Janot, expulsé sans préavis, chacun argue de son bon droit :

La Dame au nez pointu répondit que la terre Était au premier occupant (v. 16-17).

Parce que dans l'état de nature, comme le dit Hobbes, tous ont un droit sur tout, la belette justifie son expropriation par la loi du premier occupant : celui qui a le terrier le possède de droit. Sur ce point, la belette a tous les droits : elle est déjà installée, et bien malin qui pourra l'en déloger<sup>478</sup>. Janot rejette ce droit brutal. Il met en avant « la coutume et l'usage » (v. 25) et, fils de Simon le lapin, il soutient le patrimoine hérité de ses ancêtres :

« Ce sont, dit-il, leurs lois qui m'ont de ce logis  
Rendu maître et seigneur, et qui, de père en fils,  
L'ont de Pierre à Simon, puis à moi Jean transmis » (v. 26-28).

Janot, fort de son droit, droit conventionnel, positif, qui fait de sa demeure un bien transmissible et inaliénable, peut à l'occasion, en avertissant les rats du pays s'appuyer sur la force policée (la mobilisation générale des rats) pour obtenir la protection de son bien. Le conflit entre les deux animaux se neutralise au regard des forces en présence : d'un côté, la belette, tueuse de lapins ; de l'autre, le lapin et ses auxiliaires de justice, les rats ennemis des belettes.

Plutôt que de se lancer dans une guerre de tous contre tous dont l'issue est des plus incertaines, les animaux décident de recourir à un tiers, l'arbitre Raminagrobis capable de trancher le différend. La belette en fait la proposition à Janot qui l'accepte. Pour faire cesser la bataille des droits, chacun doit renoncer à son pouvoir et reconnaître la compétence en droit du chat fourré auquel il se soumet pour régler le débat :

[...] comme si chacun disait à chacun : j'autorise cet homme ou cette assemblée, et je lui abandonne mon droit de me gouverner moi-même, à cette condition que tu lui abandonnes ton droit et que tu autorises toutes ses actions de la même

<sup>475</sup> Platon, *Gorgias*, 482 e.

<sup>476</sup> L. Strauss, *Droit naturel et histoire* (1953), traduction française, Paris, Plon, « Recherches en sciences humaines », 1954, p. 184.

<sup>477</sup> En ce qui concerne cette fable nous renvoyons aux développements de L. Marin, *Le Récit est un piège*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1978, pp. 20-23.

<sup>478</sup> À ce sujet la remarque de la belette au lapin :

« C'était un beau sujet de guerre

Qu'un logis où lui-même il n'entraît qu'en rampant » (18-19)

cherche à prouver que la chaumière (et non le « palais ») ne saurait être raisonnablement un enjeu de querelle ; elle est d'ailleurs mieux ajustée à la taille de la belette « au long corsage » ; le logis lui convient donc mieux, de nature, qu'au pauvre Janot obligé de s'aplatir pour entrer chez lui.

manière<sup>479</sup>.

Le dépositaire des abandons de droit individuel « est appelé SOUVERAIN »<sup>480</sup>. Ce point est capital : il engage le statut de la parole dans la rationalité du droit. Chez La Fontaine, comme chez Hobbes, le langage contribue à l'état de guerre en reprenant et en creusant l'antagonisme des besoins<sup>481</sup>. La force entraîne la violence et la profération de la force rationalise le combat. Mais, pour Hobbes, le langage offre une issue dans la mesure où il est capable de constituer des pactes et des contrats. Ainsi les effets de la parole, disons autrement, sa puissance performative, résolvent ce qu'elle tendait à entretenir : l'état de guerre<sup>482</sup>. Aussi, après une empoignade verbale qui a avivé le désordre tout en le nommant, ou en tentant de le faire, ce qui est le début du processus de rationalisation, les ennemis, la belette et le lapin, arrêtent le dialogue ; ils l'ouvrent à un tiers, le chat.

C'est parce qu'ils parlent que la belette et le lapin constituent l'autorité juridique : par un effet de parole qui met un terme à l'état de guerre et fonde le droit. Mais les contractants perdent, pour obtenir cet effet de leur parole, la force qui serait nécessaire à la sécurité juridique du contrat et à la contrainte du juge. Le pouvoir de leur langage et leur pouvoir même disparus avec l'artifice du droit, les contractants laissent le chat seul avec la force et la parole. Les deux animaux quittent la zone du combat (la belette sort du terrier) et viennent au chat qui est donc institué arbitre, et qui, immobile et bien en place, représente l'État ou l'autorité. Le consentement de la belette et du lapin place l'autorité du félin avant son expression coercitive. D'eux-mêmes, ils obéissent à l'ordre du juge sans qu'il ait besoin d'en imposer la pertinence par un coup de griffe :

Grippeminaud, le bon apôtre,  
Jetant des deux côtés la griffe en même temps,  
Mit les plaideurs d'accord en croquant l'un et l'autre (v. 43-45).

Le Léviathan de la fable abuse du pouvoir que lui ont abandonné les deux parties. Il retrouve la vérité de la loi naturelle énoncée comme la seule capable de mettre d'accord droit positif et droit naturel, en célébrant finalement la légitimité du droit naturel, au sens du droit du plus fort. Le chat mange la belette et le petit lapin ; il donne raison à la belette contre le lapin. Son jugement de la griffe et de la dent est un coup de force rendu possible par la relative faiblesse des deux ennemis, venus, sans méfiance, se fourrer dans les pattes de la justice. Chez La Fontaine, l'homme n'est pas un animal politique au sens aristotélicien. Contrairement aux théoriciens de la sociabilité qui, depuis

Aristote et jusqu'à Grotius et Pufendorf et même Hobbes, cernent en l'homme le désir essentiel ou calculé de la cité, la science politique des *Fables* opte pour un état de nature irréductible dans l'état civil. Hobbes, et plus tard Locke ou encore Rousseau, croient à la capacité humaine d'ériger l'artifice d'un état social et de se détacher définitivement d'un état de nature trop problématique et qui, à terme, ne connaît plus de paix. L'intérêt bien compris des hommes attend du pouvoir sécurité et protection. Mais le pouvoir, qu'espère-t-il sinon précisément la satisfaction de son propre intérêt ?

Pour La Fontaine, non seulement les théories du droit naturel qui croient que la toute puissance sera maîtrisée dans son mouvement (naturel ou artificiel) se trompent mais la réalité le leur dit tous les jours. Car qu'est-ce que le Léviathan tout puissant sans partage et sans frein, ayant réussi à fonder sa force mortifère, dangereuse, entropique, dans une institution sociale (le droit qui accorde à sa force tout pouvoir d'expansion), sinon le roi lui-même et ses délégués de justice.

La théorie hobbesienne comporte finalement une description du pouvoir analogue à celle de La Fontaine, mais les soubassements de leur présentation du pouvoir diffèrent. La Fontaine relève la « naïveté » de la thèse de la sociabilité contractuelle ou son cynisme. Le Léviathan n'est pas demandé par tous, lassés de la guerre éternelle. Il est imposé par quelques forts qui font croire ce coup de force légitime et peuvent ainsi durablement exercer leur gouvernement.

Le Léviathan a trop de pouvoir, et on peut à bon droit s'effrayer d'une violence légitimée qui s'apparente si nettement aux formes de la tyrannie. C'est une première critique, fort classique, de la thèse hobbesienne. Mais il en est une autre, directement dérivée des prémisses de la théorie de Hobbes. Le chat mange les animaux, et c'est déjà un abus de pouvoir puisqu'aucun des deux plaignants ne met directement en péril l'autorité du Léviathan même s'ils troublent sa cohésion. Surtout, le Léviathan reproduit à son niveau les présupposés de l'égoïsme. Sa puissance, extraite de l'arithmétique des désirs, s'exerce elle-même comme un désir et donc, malgré son enracinement dans la souveraineté absolue, retrouve pour chacune de ses actions la relativité du désir. Ainsi le fort s'arme de justice et de droit : il invente pour son désir naturel le Léviathan politique. En sorte que chacun est susceptible, étant seulement un peu plus fort, d'être le Léviathan des autres, sans garantie

<sup>479</sup> Th. Hobbes, *Léviathan*, Deuxième partie, chapitre XVII, éd. cit., p. 177.

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>481</sup> C'est notamment parce qu'ils ne parlent pas que certains animaux, pour Hobbes, tels les abeilles et les fourmis, exemples repris d'Aristote, parviennent à vivre en société (*Ibid.*, pp. 175-176).

<sup>482</sup> P.- Fr. Moreau, commentant Hobbes dans son ouvrage *Hobbes, philosophie, science, religion*, Paris, P.U.F., « Philosophies », 1989, p. 63. Hobbes présente la naissance de la république comme un serment prononcé en public de chacun à chacun (*Léviathan*, Deuxième partie, chapitre XVII, éd. cit., p. 177).

que des désirs plus forts, contraires aux siens, mieux organisés, ne le renversent. L'égoïsme fondant le droit, aucun animal n'est tout à fait certain d'avoir désarmé le monde à son profit<sup>483</sup>.

La fable 13 du Livre III, *Les Loups et les Brebis*, est sans doute le meilleur exemple de l'impossibilité de sortir de l'État de nature :

Après mille ans et plus de Guerre déclarée, Les Loups firent la Paix avec que les Brebis.  
C'était apparemment le bien des deux partis (v.1-3).

Le temps de la guerre universelle et infinie n'est plus souhaitable : les loups, s'ils mangent parfois les moutons, vivent dans la terreur des bergers ; les brebis, quant à elles, ne peuvent paître tranquillement. L'intérêt commun exige la paix pour qu'enfin le monde animal connaisse la liberté et la sécurité. La peur crée l'égalité entre les loups et les brebis et pour sortir de cet état d'angoisse, il faut inventer un ordre nouveau. La crainte, en quelque sorte, redonne la parole à la raison : les protagonistes concluent la paix, et, pour la sceller, procèdent à un échange d'otages.

Tout contrat exige l'égalité des intérêts. Or il semble bien que les loups aient, dans cette paix, plus à perdre qu'à gagner. La tranquillité revenue, les brebis retrouvent la liberté de jouir des pâturages mais les loups, que vont-ils faire ? S'ils ne mangent plus les brebis, de quoi se nourriront-ils ? En fait, le contrat n'est pas égalitaire, il spolie les loups en les amenant à contredire par un acte culturel, le contrat de paix, leur nature profonde. Et il ne faudra pas longtemps avant que les louveteaux, remis en otages dans la bergerie, avec l'âge et l'appétit grandissants, ne décident de dévorer les

« Agneaux les plus gras » (v. 17). L'intérêt des loups ne peut supporter d'être entravé et les louveteaux témoignent que la race, de génération en génération, exigera toujours son tribut de brebis. Il ne saurait y avoir d'égalité des intérêts entre loups et brebis et la paix n'est qu'un mot vide de sens. Le contrat, la foi jurée, la parole donnée, échangée dans un monde athée, ne dépend en fait que d'un seul des contractants, le plus fort<sup>484</sup> :

La Paix est fort bonne de soi :  
J'en conviens ; mais de quoi sert-elle Avec des ennemis sans foi ? (v. 26-28).

L'harmonie de l'univers, sa « paix » et sa stabilité, n'est plus que l'état social de la passion privée, une durée pulsionnelle rationalisée.

3 - LE FORT REPRÉSENTÉ EN JUSTE.

« Qui a la force a souvent la raison en matière d'État et celui qui est faible peut difficilement s'exempter d'avoir tort au jugement de la plus grande partie du monde »

(Richelieu, *Testament politique*).

La justice et la force : le puissant les unit selon son bon plaisir. *Le Loup et l'Agneau* (I10) explique comment le fort tient à la fois le discours de force et le discours de justice mais l'ordre de ces discours n'est pas indifférent : la force est toujours première et s'adapte la loi comme son expression en justice. Le loup surgit d'abord puis épelle le discours du droit qui succède à l'acte violent.

La force prime toujours le droit au sens où elle est sa condition de possibilité, au sens où toute justice, comme organisation sociale d'un système juridique, dépend d'un droit naturel dont on a dit qu'il était le droit du plus fort. Dans les *Fables*, les procès ne sont guère des modèles : entachés des pires irrégularités, ils montrent comment, dans le cadre judiciaire, la force ruine toujours le droit. Dans la plupart des cas, la culpabilité du faible est tellement évidente pour le pouvoir qu'elle fait un avec sa condamnation, que le procès n'est que la psalmodie d'un jugement (I10, *Le Loup et l'Agneau*) ; ou encore la sentence est préétablie, et c'est là sans doute le signe le plus évident du travail de la force dans l'action juridique. Ce scénario est celui de toutes les fables (*Le Vieux Chat et la jeune Souris*, *Le Petit Poisson et le Pêcheur*) où le faible est condamné par la force avant qu'il n'entreprenne, en vain, de payer de raisons son bourreau qu'il veut faire juge. Car il y a chez les faibles le désir de susciter le procès, de transformer le fort en arbitre, pour l'arracher à sa conduite naturelle et le placer dans l'espace « humain » du tribunal. Mais les faibles ne voient pas que leur démarche ne fait que déplacer la loi de la nature dans le domaine culturel du droit où elle s'exprimera avec tout autant, sinon plus, de violence.

Dans *L'Homme et la Couleuvre* (XI), le verdict est ainsi clairement acquis avant le procès :

À ces mots le Serpent se laissant attraper, Est pris, mis en un sac, et, ce qui fut le pire,  
On résolut sa mort, fût-il coupable ou non (v. 7-9).

Visiblement, le procès fait à la couleuvre souffre de plus d'un vice de forme. Nous avons vu qu'il n'existait, à l'origine de cette affaire, aucun litige, du moins aucun litige fondé en justice parce que précisément le rapport de l'homme et de la couleuvre est un conflit de forces devenu dans l'imaginaire de justice empoisonné par la haine mutuelle des plaignants un conflit juridique. Surtout, la sentence est prononcée spontanément. Si la justice du fort est aussi expéditive qu'un meurtre, c'est parce

<sup>483</sup> Le conflit des droits naturels de l'individu et des droits du gouvernement pourtant fondés sur eux est l'objet de l'analyse de L. Strauss dans *Droit naturel et histoire*, op. cit., p. 211 notamment.

<sup>484</sup> « La validité de l'alliance dure aussi longtemps que le motif pour lequel elle a été conclue : crainte de subir un préjudice ou désir de bénéficier d'un avantage (...). L'une des nations se plaint-elle d'avoir été dupée ? Elle ne saurait s'en prendre au manque de parole de l'autre, mais à sa propre sottise. Quelle stupidité, en effet, que de s'en remettre de son salut à une autre nation, sachant que cette autre, elle-même indépendante, reconnaît pour loi suprême le salut de son propre corps politique ! (Spinoza, *Traité de l'autorité politique*, chapitre III, § 14, éd. cit., pp. 105-106).

qu'elle est un meurtre que la puissance prend juste le temps de justifier.

De même la condamnation de l'âne semble précéder son jugement (VII1). La pulsion (« haro »), dans sa plus violente immédiateté, a d'abord parlé sans laisser le temps à la justice de bien suivre son cours. Malgré tout, et avec beaucoup d'ironie chez le fabuliste et beaucoup de cynisme chez les « puissances » facilement exemptées de leur autocritique, le pouvoir entend respecter un semblant de procès. Le réquisitoire est confié au loup « quelque peu clerc » (v. 56) qui se contente de quelques insultes et de jugements à l'emporte-pièce. À l'énoncé des raisons vraies, le loup substitue un discours abrupt où la semonce de la haine met en évidence la culpabilité de « ce pelé, ce galeux, d'où venait tout leur mal » (v. 57).

Après la plaidoirie passionnelle du loup, intervient la sentence proprement dite :

Sa peccadille fut jugée un cas pendable (v. 59).

La parole, autorisée par la puissance, transforme la réalité d'évidence, le crime de peu, en sanction définitive. La sentence provoque chez les juges une violente réaction émotionnelle. Les forts, poussés par leurs appétits, déchargent encore verbalement leur haine :

Manger l'herbe d'autrui ! quel crime abominable ! (v. 60).

Et, comme toujours chez eux, le raisonnement capitule au profit de l'impulsion verbale traduite par le symptôme des signifiants : de « peccadille » à « cas pendable », nous reconnaissons la même cellule phonique (k - p - d) dont les deux premiers éléments sont tout juste inversés. Le jugement est donc moins dû à une réalité constatée qu'à son influx dans l'imaginaire.

L'archéologie de la justice politique dans les *Fables* peut être résumée en termes pascaliens :

La justice est sujette à dispute. La force est très reconnaissable et sans dispute. Aussi on n'a pu donner la force à la justice, parce que la force a contredit la justice et a dit qu'elle était injuste, et a dit que c'était elle qui était juste<sup>485</sup>.

Par un engagement de la force, le fort dispose du juste. Le coup d'éclat est un acte de parole : possédant la parole comme son champ d'extension, la force en use pour énoncer son droit. On ne saurait le lui disputer : un calcul prudent fait comprendre qu'à contester ce droit, on perdrait la vie et ce serait encore être injuste et s'exposer à la sanction de la force. Tel est le risque pris par tous les faibles décidés à débattre, mais de façon ridicule et dangereuse, les lois et jugements de leurs maîtres (la couleuvre...). La conclusion s'impose (c'est la force du raisonnement) :

Et ainsi ne pouvant faire que ce qui est juste fût fort on a fait que ce qui est fort fût juste<sup>486</sup>.

Ici, a lieu le renversement des valeurs, autour du verbe « faire ». Le fort est devenu juste par une formule de discours, un acte performatif. En parole, et parce qu'il a le pouvoir, le fort décrète qu'il est juste. Dès qu'il dit que sa justice est la justice et que le juste est injuste, il le montre (il le fait bien voir) parce que cette parole est expression de sa force. Comme telle, la parole du fort, représentante de la force, est un discours d'auto légitimation. Le fondement de la force de la parole suffit à lui conférer un pouvoir institutionnel. Et si la parole tient un discours de justice, c'est en vertu de cette légitimité fondée sur sa capacité à représenter le pouvoir. Dès lors, la force s'inscrit dans le discours de justice qui le représente et qui le perpétue comme pouvoir, effets de force justes et incontestables. L'obéissance à la force s'impose en obéissance aux lois et en reconnaissance du pouvoir, comme l'illustre le rôle du renard dans *Les Animaux malades de la Peste*.

La parole est donc au centre du processus de représentation de la force. Comme les analyses de L. Marin sur la notion de représentation l'expliquent, le terme s'entend comme la présentation de la force. La parole représente la force, elle n'est pas elle mais son substitut de présence. Par surcroît, la représentation est présentation soutenue (le préfixe re- est fréquentatif). Elle détient une force d'institution légale et autorisée par le fait même qu'elle est représentation<sup>487</sup> :

« La seconde par droit, me doit échouer encore :

Ce droit, vous le savez, c'est le droit du plus fort » (v. 14-15)<sup>488</sup>.

Nous savons déjà que la parole du lion élabore une entreprise de « monstration » — et non à proprement parler de démonstration. La griffe qui détache les espaces sacrés du pouvoir indique les résultats de la force et les lieux qu'elle imprègne. Le discours fait reconnaître par les autres — en l'occurrence la compagnie de la génisse, la chèvre et la brebis — la capacité qu'il a de prendre la place de la force tout en étant sa plus fidèle expression, et son effet majoré. Toute sentence a pour finalité de faire voir le crime, et la parole survient pour réaffirmer que la condamnation aboutit à une entreprise d'exhibition de la force. La mort est pour l'âne la représentation ultime et instantanée de son crime, équivalant à l'effet de la force des puissances en instance judiciaire. Le baudet voit la mort dans la véhémence ostensible des discours, dans le cri primitif (« haro ») consonant étrangement avec « mots » et « baudets ».

Rien que la mort n'était capable D'expier son forfait : on le lui fit bien voir<sup>489</sup>.

<sup>485</sup> Pascal, *Pensées*, fr. 103, éd. cit., p. 64.

<sup>486</sup> *Ibid.*

<sup>487</sup> L. Marin, *Des Pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1993, p. 12. La véritable parole dans les fables est une parole fondée en droit. La *dikè*, nous dit E. Benveniste, à la différence de la *thémis*, règle l'organisation des familles, elle est le terme particulier de la justice sociale. Le mot se rattache à la racine \**deik*, montrer (*Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, 2- pouvoir, droit religion, op. cit., pp. 107-110).

<sup>488</sup> 16, *La Génisse, la Chèvre et la Brebis, en société avec le Lion*.

La justice consiste moins à montrer du doigt — quoique le lion nous apprenne que c'est le tout premier geste de justice — qu'à « montrer » par la parole (*dicō*, je dis)<sup>490</sup>. Il n'est donc de pouvoir de la parole qu'à la

condition de reconnaître la parole comme une institution dont on a cédé à ses représentants l'autorité de parler<sup>491</sup>.

#### 4. LE CORPS DE LA JUSTICE.

Si la force exprime le désir de soumission de l'autre jusqu'au rêve souvent réalisé de le tuer en l'incorporant par un meurtre et une dévoration, la justice s'effectue comme un acte alimentaire, « un morceau de roi »<sup>492</sup>. « Rendre la justice » est synonyme de manger l'autre avec ce luxe que le fort appelé en arbitre, fléau d'une balance dont les plateaux sont ses pattes, mange non pas une seule proie mais quelquefois deux. Le Tartuffe Raminagrobis<sup>493</sup>, agréé pour juge par les deux plaignants, résout le conflit par une dévoration qui n'est pas une aberration de justice mais son but même. Tout en lui aurait dû inquiéter.

Nos magistrats ont bien connu ce mystère. Leurs robes rouges, leurs hermines dont ils s'emmailotent en chaffourés (...) tout cet appareil auguste était fort nécessaire (...). Nous ne pouvons pas seulement voir un avocat en soutane et le bonnet en tête sans une opinion avantageuse de sa suffisance<sup>494</sup>.

Le corps fait signe : le ventre du juge est repu de la marchandise de ses procès. Il faut entendre dans le nom de l'ogre juge Raminagrobis l'onomastique d'un corps « bien fourré, gros et gras » (v. 34) :

Aussitôt qu'à sa patte il vit les contestants,  
Grippeminaud, le bon apôtre,  
Jetant des deux côtés la griffe en même temps,  
Mit les plaideurs d'accord en croquant l'un et l'autre (v. 42-45).

Le chat « joue des griffes » ; il élimine la querelle en supprimant les « contestants ». Le juge ne discerne pas, au contraire, il s'assimile les parties ; il investit l'espace de jugement et remplace la proclamation de la sentence par l'ingestion des plaignants. Le corps de l'État, le corps de justice, est un corps plein, l'expansion bien visible des intérêts particuliers, selon une équation simple :

$1 + 1 = 1$   
1 belette + 1 lapin = 1 gros chat.

Le résultat est encore un animal, et c'est un chat, l'animal à la domestication incertaine, personnage équivoque, double. La formule du Léviathan et de la justice ( $1 + 1 = 1$ ) est la formule de l'ambiguïté, du double-jeu ; c'est particulièrement celle du chat, c'est aussi celle de la fable hybride qui fabrique les chimères de l'homme-animal et de la société sauvage.

La justice du pouvoir se greffe sur son avidité naturelle. Elle ajoute à l'appétit primaire et déjà exigeant la légitimité d'une expansion libre. La mise en scène hyperbolique de la force par la justice est racontée dans *L'Huître et les Plaideurs* (IX9).

« Deux Pèlerins », dont l'anonymat prouve qu'ils sont en cette affaire parfaitement interchangeables, se disputent une huître. Les deux amateurs de coquille (ne vont-ils pas à Compostelle ? C'est du moins l'interprétation de Fr. Chauveau), « l'avalent des yeux, du doigt ils se la montrent » (v. 3). La Fontaine réduit ces saints hommes aux organes du plaisir : les yeux, les doigts, la dent.

À l'égard de la dent il fallut contester (v. 4).

Une huître pour deux, comment s'en arranger ? Il n'est pas question de partager le mollusque, il est insécable. Le débat qui doit déterminer l'heureux dégustateur ne dépasse pas la mise en cause des sens. L'un l'a vue le premier. Soit, mais le second l'a sentie. Plus le débat avance, plus l'huître disparaît. À l'intérieur de l'argumentation, la dispute entraîne les contestants à favoriser celui qui a su deviner l'huître avant même qu'elle ne soit présente. L'objet du litige est passé d'un état de consommation virtuelle à un simple objet de discours. Faute de pouvoir se la partager, les pèlerins se l'arrachent verbalement, en vain. L'huître concrète, au centre du débat, attend interminablement, objet de spectacle et de dissension mais toujours pas repas de pèlerin.

Parvenus à cet instant du procès, les plaignants décident de consulter un tiers, selon le schéma du *Chat, la Belette, et le petit Lapin* (VII15). Arrive précisément Perrin Dandin,

ils le prennent pour juge.  
Perrin fort gravement ouvre l'Huître, et la gruge,  
Nos deux Messieurs le regardant.

<sup>489</sup> VIII1, *Les Animaux malades de la Peste*, v. 61-62.

<sup>490</sup> Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, 2 - pouvoir, droit, religion, *op.cit.*, pp.108-109.

<sup>491</sup> « La limite vers laquelle tend l'énoncé performatif est l'acte juridique qui, lorsqu'il est prononcé par qui de droit, comme il convient, c'est-à-dire par un agent agissant au nom de tout un groupe, peut substituer ou faire un dire qui sera, comme on dit, suivi d'effet » (P. Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, *op. cit.*, pp. 72-73).

<sup>492</sup> X11, *Les Deux Perroquets, le Roi, et son Fils*.

<sup>493</sup> VII15, *Le Chat, la Belette, et le petit Lapin*.

<sup>494</sup> Pascal, *Pensées*, fr. 44, éd. cit., pp. 44-45. Chez La Fontaine, cependant, la majesté des signes n'est pas uniquement compensatrice, et si elle utilise le dispositif trompeur des images, c'est pour décupler leur principe, frapper l'imagination et attirer le respect, comme le dit Pascal.



Ce repas fait, il dit d'un ton de Président :  
« Tenez, la Cour vous dorme à chacun une écaille  
Sans dépens, et qu'en paix chacun chez soi s'en aille » (v. 16-21).

Le juge exécute la sentence, puis il la prononce. Il énonce, en réalité, deux jugements, ou plutôt pour préparer le jugement définitif, il prend le temps de reposer correctement le cas. Perrin vide le procès de sa substance et rend un arrêt dérisoire. Mais en même temps, son jugement n'est pas totalement arbitraire en ce qu'il répond bien aux demandes des pèlerins : comment partager l'huître ? Perrin Dandin trouve une solution à sa manière. Dans sa réponse éclatent les abus de la justice et la corruption tout autant que la stupidité des plaignants. Car la logique de la justice est impeccable. L'huître est une coquille divisible et il y a deux revendications. Qu'à cela ne tienne, on peut multiplier l'huître. Perrin Dandin ouvre donc la coquille : deux coquilles, à chacun la sienne (l'huître est un contenant ou un contenu, il aurait fallu faire l'état de la question avec plus de précision). Le juge tient la balance égale : les coquilles dont le précieux contenu a été gobé figurent les plateaux de cette heureuse balance, comme la dessine Chauveau dans sa gravure.

Le pouvoir conserve le contenu des signes et laisse jouer les signifiants selon la fluidité des relations humaines. Si l'on contrôle du signe le signifié (son contenu), plus rien ne peut résister au pouvoir. Alors que les pèlerins se perdaient en chicanes et ne goûtaient l'objet qu'avec la vue et l'odorat, Perrin, lui, mange et fait le trajet inverse dans les signes du corps. Dès qu'il « ouvre » l'huître, il se l'approprie ; elle devient sa propriété qu'il mange ensuite avec la gravité d'un cérémonial.

Il confère à chacun son dû, une écaille en forme de dent comme pour leur rappeler la vanité de leurs disputes où la dent, faute de servir à manger l'huître, était le moyen d'attaquer l'autre. Les pèlerins, face à la représentation de la justice (l'escamotage de l'huître...), regardent. Un alexandrin théâtralise les gestes de Perrin et un octosyllabe suffit pour les malheureux figés dans le spectacle de la duperie.

Perrin fort gravement ouvre l'Huître, et la gruge,  
Nos deux Messieurs le regardant (v. 17-18).

Les pèlerins sont réduits à la passivité et le verbe mis à la rime : « regardant » insiste sur l'enjeu du débat. Mais le seul qui ait droit à la dent, c'est « Perrin Dandin », « le président ».

La justice du pouvoir se donne encore une tâche physique : elle tend à l'élimination de toutes les forces de frottement, en politique appelons-les forces de contestation, qui entravent la bonne marche des signes de la force. L'espace public créé par les pèlerins est un espace agressif où chacun se défend à coup de dents. Dans le corps de la nation, le roi ne peut accepter ces guerres intestines. La justice permet la neutralisation des différences : le juge supprime l'enjeu du conflit. Dans une guerre, il faut être deux pour un même bien, or le roi est unique, le bien est à lui, dans la nation tout lui appartient. La justice du roi émane de la représentation dominante, idéologique, qui homogénéise l'espace du pouvoir et le rend propice à sa diffusion. Le lion<sup>495</sup>, quand il accomplit la fondation de son pouvoir, fait *tabula rasa*. Il contraint ses anciens compagnons à un silence conforme à leur nouveau statut d'esclaves soumis.

Ce jeu de la justice porte un nom dans les fables : La Fontaine l'appelle le jeu de « la besace » (17, *La Besace*). Jupiter, monarque juste, accorde à ses sujets l'ouverture d'une session extraordinaire où chacun pourra se plaindre :

« Que tout ce qui respire  
S'en vienne comparaître aux pieds de ma grandeur. Si dans son composé quelqu'un trouve à redire, Il peut le déclarer sans peur ;

Je mettrai remède à la chose.

Venez, Singe ; parlez le premier, et pour cause, Voyez ces animaux ; faites comparaison

De leurs beautés avec les vôtres » (v.1-8).

À la sollicitation de Jupiter, les animaux répondent en se renvoyant la balle de leurs défauts et la moralité nous encourage à y voir la marque de notre propre aveuglement ou de notre propre complaisance.

Remarquons tout de même que la règle de ce jeu énoncé par Jupiter au début de la fable est dans sa forme et dans son fond fort peu engageante : Jupiter, le maître de l'univers et créateur de toute vie sur terre, exhorterait ses sujets, qui sont aussi ses créatures, à critiquer son savoir-faire, à trouver tout à coup des défauts dans le « composé » divin ?

L'acte d'institution de ce contrat de réparation est solennel et le souverain a soin de rappeler, en tête de son intervention, qu'il est le maître, évoquant d'emblée le devoir de soumission imposé par le pouvoir. Au moyen d'un ordre, le droit à la parole, exigé par le Roi, prend sa source dans la parole du droit du souverain. L'obligation de comparution a la forme d'un jugement qui enveloppe très largement, alors qu'il paraît s'effacer derrière elle, la fiction de la revendication des sujets. À sa création, le tribunal est donc contrôlé par le pouvoir alors qu'il feint de le laisser à la seule discrétion des animaux.

Vient à l'idée du lecteur des fables, et sans doute des animaux, si l'on en croit leurs réactions,

<sup>495</sup> 16, *La Génisse, la Chèvre, et la Brebis, en société avec le Lion*.

cette question : comment le pouvoir va-t-il forcer sa nature et tenir promesse ? Bien sûr, Jupiter certifie qu'il apportera « remède à la chose » mais le mot est bien vague et l'on sait que le monarque dispose de moyens ravageurs. Que peuvent bien dire ces pauvres créatures à leur maître tout puissant ? Qu'oseront-ils lui reprocher quand il affirme qu'il est nécessaire que chacun compare ses beautés (que peut-on reprocher à ses « beautés » ?) à celle des autres ?

Pourtant les animaux répondent — il le faut bien d'ailleurs. Ils se déchargent de leurs défauts sur les autres. L'ordre de Jupiter est respecté en ses moindres détails. Chacun se plaint mais à la place de son voisin c'est-à-dire que chacun accepte de soutenir une parole de plainte sans toutefois l'assumer pour soi. Ainsi débute le singe :

« Mon portrait jusqu'ici ne m'a rien reproché » (v. 11).

Pour pouvoir commencer le circuit, il faut que le singe nie pour lui tout défaut : il en charge son portrait qui lui renvoie sa bonne image. Mais voilà que le singe se plaint à la place de l'ours et lui trouve des défauts.

On voit tout de même assez mal les raisons d'une telle procédure : il suffirait après tout que chacun se dénie tout défaut, tour à tour. Le jeu n'a de sens que si l'on considère l'accessoire dont chacun s'est affublé : tous portent double poche. La moralité en explique le fonctionnement :

Le Fabricateur souverain

Nous créa Besaciers tous de même manière ;

Tant ceux du temps passé que du temps d'aujourd'hui. Il fit pour nos défauts la poche de derrière,

Et celle de devant pour les défauts d'autrui (v. 31-35).

Jupiter connaît ses créatures : il sait leurs défauts (c'est pour le fabuliste le sujet de tant de fables). Est-il responsable des passions et de la liberté humaine ? Son œuvre est parfaite mais les hommes libres s'y meuvent maladroitement. Comment faire pour empêcher que cette liberté, à force de défaillir, ne vienne inquiéter de ses plaintes le pouvoir suprême. Le calcul du monarque est magnifique : il crée le meilleur des mondes possibles.

Si l'on place les défauts dans la poche arrière, celui qui la porte ne peut la voir : Jupiter en tire le bénéfice que chacun ne saurait dénoncer ses défauts. Ainsi naît l'aveuglement sur soi, que le fabuliste présente moins comme un vice que comme une stratégie du pouvoir (« Le Fabricateur souverain / Nous créa Besaciers »). En revanche, qui regarde devant lui voit les poches chargées des défauts d'autrui. Pour éviter que les accusations du singe sur l'ours ne deviennent insolentes, l'ours doit intervenir pour dire que tout en lui est parfait. Le circuit va dans le sens d'une annulation de la parole précédente par la suivante dans l'ordre syntagmatique de la plainte collective. L'ours critique l'éléphant qui se loue puis critique la baleine qui se loue puis critique la fourmi qui se loue puis critique le ciron. Toute la nature a été explorée dans sa diversité du singe au ciron, insectes, mammifères, animaux marins, fauves, petits, gros...

Le terme est fixé au ciron, l'animal pascalien, qui n'a plus d'animal à critiquer. Si l'on examine le point de départ et le point d'arrivée du circuit, aux deux bouts, Jupiter se trouve face à deux besaces pleines de qualités : celle du singe au miroir de son image et celle du ciron. Toutes les poches à défauts ont été annulées.

Jupin les renvoya s'étant censurés tous : Du reste, contents d'eux (v. 25-26).

Voilà comment le pouvoir manipule ses sujets : d'eux, ils ne gardent que l'image de leurs qualités et Jupiter, origine et terme du discours collectif, contemple au miroir la perfection de sa création. Au jeu de la besace, le roi gagne son portrait. Jupiter provoque les revendications pour obtenir l'auto-censure collective et feindre de donner à chacun la liberté de sa parole. Tous ont eu droit à un moment où ils ont dit indirectement du mal du pouvoir, mais à l'occasion du cas d'un autre. L'intervention reste donc sans conséquence, puisque la critique de l'autre apparaît comme un trait de méchanceté orgueilleuse ! Ritualisée par le pouvoir, pour mieux la maîtriser, la liberté de parole débouche donc, par sa critique même, sur un formidable éloge du pouvoir dont seul le fabuliste peut sous certaines conditions regarder la double poche...

*Les Animaux malades de la Peste et La Besace*, auxquelles il faut ajouter beaucoup de fables dialoguées, explicitent les processus de délibération de l'espace politique. La société animale tyrannique semble garder un semblant de débat public : Jupiter ou le lion insistent sur la liberté d'expression pour résoudre les conflits comme s'ils laissaient croire à des principes de jeu débattus puis unanimement consentis. Mais l'espace public, apparemment libéré par la parole du monarque, est, contrairement aux règles démocratiques<sup>496</sup>, parfaitement fermé : le lion parle mais il parle seul, et toute parole qu'on lui destine semble le synonyme de sa propre déclaration. C'est que le débat, semble-t-il imposé par la Peste, présente une conséquence peut-être plus dangereuse encore que l'apathie collective : l'égalité de tous les forts (avec tous les faibles) devant la mort. La délibération publique paraît prolonger le nivellement du fléau mais le consensus autour du lion est, au contraire, l'expression de la hiérarchisation de l'espace public. L'élimination des luttes, au lieu d'être le ferment permanent d'un débat,

<sup>496</sup> « [...] une démocratie n'est pas un régime politique sans conflits, mais un régime dans lequel les conflits sont ouverts et en outre négociables » (P. Ricœur, « Langage, politique et rhétorique » (1990), dans *Lectures I. Autour du politique*, op. cit., p. 166).

est déjà ici le présupposé de l'assentiment général : le risque du dialogue, risque de vulnérabilité du politique, est supprimé par la certitude, chimérique puisqu'elle est temporaire, que les conflits peuvent être radicalement éliminés par la coercition.

Que signifie avoir le pouvoir dans les *Fables* ? Le pouvoir se calcule d'abord selon la loi des forces : le premier moment de l'état de nature correspond à l'ordalie des forces biologiques. Mais cette mesure est aléatoire, trop dépendante des incertitudes naturelles : la nature promet autant qu'elle refuse et la fortune des trônes peut tourner. Puis la force brute se police. C'est le second moment de cette histoire synchronique de l'état de nature (animale) des *Fables* où la civilisation de la force, qui la pérennise, profite de la dynamique des relations de parole. La violence n'est pour autant pas soustraite ; sa nécessité bénéficie seulement d'une reconnaissance qu'elle désire absolue.

S'il faut bien s'employer à maintenir la distinction entre violence et pouvoir, entre l'instrument et l'action<sup>497</sup>, on doit néanmoins concéder que, dans le cas où le pouvoir cherche une domination individuelle (même si, en tyrannie, elle est obtenue par le consentement extorqué du plus grand nombre possible), il est en permanence une violence sur les relations de force. Il est une « surviolence » peut-être moins directement issue de la puissance naturelle, puisqu'il emploie un instrument artificiel (symbolique) : la parole ; un outil qui justement amortit la dépense de force et canalise la violence sauvage. Mais le pouvoir entretient toujours, quoique plus abstraitement, une violence tant qu'il occupe de ses signes et sans débat l'espace politique.

Favorisant le passage des moments physique et symbolique de la force animale, la parole prolonge la violence du corps en loi et en représentation imaginaires. Achevant l'œuvre de mort voulue par la brutalité de la faim, elle la retarde pourtant. Avec le délai de la parole, la bête découvre qu'outre le plaisir de la satisfaction immédiate, il existe une joie plus forte et plus durable. L'écartement temporel des mots dresse la nature en obstacle et construit pour l'animal parlant sa confrontation narcissique avec le réel. Cette épreuve est, notons-le, dérisoire et parodique, elle n'est source d'aucune gloire. Car le réel qu'elle façonne oppose des victimes sans défense : le fort lance le défi d'un duel verbal mais il est sans réplique possible. Nourrie de la force, la parole est encore elle-même de la force, mais une force de droit qui immortalise la tyrannie comme elle tient le sceptre des symboles et des images justifiées de la force. S'unissant dans des signes qui sont les dominos de la parole et de l'image, le langage et la force font vibrer une souveraineté des images. Dans le corps juste et légitime, le désir de puissance, se sachant suffisamment fragile pour inventer son appareil symbolique, se parachève en représentations imaginaires<sup>498</sup>.

Dans ce troisième et ultime moment du parcours du pouvoir, qui traduit sa folle espérance de ne pas mourir, la bête est puissante parce qu'elle est forte, puis parce qu'elle parle ; elle est enfin toute-puissante parce qu'elle imagine et que ses images autorisent son assumption. Grâce à elles, elle s'identifie pour les autres au pouvoir même, en sa loi indiscutable qui est la loi de l'obéissance.

---

<sup>497</sup> « Le pouvoir correspond à l'aptitude de l'homme à agir, et à agir de façon concertée. Le pouvoir n'est jamais une propriété individuelle ; il appartient à un groupe et continue à lui appartenir aussi longtemps que ce groupe n'est pas divisé » (H. Arendt, *Du mensonge à la violence*, op. cit., p. 144); quant à la violence, elle « est, par nature, instrumentale » (*Ibid.*, p. 151).

<sup>498</sup> « Le pouvoir (...) ne se fait et ne se conserve que par la transposition, par la production d'images, par la manipulation des symboles et leur organisation dans un cadre cérémonial » (G. Balandier, *Le Pouvoir sur scènes*, Paris, Balland, « Le commerce des idées », 1980, p. 16). Ce cadre relève essentiellement, chez La Fontaine, de l'artifice des paroles.

Quatrième partie  
CONTRE LE POUVOIR,  
ÉLOGE DE LA PAROLE  
DE PLAISIR

« Le doux parler ne nuit de rien » (III12, *Le Cygne et le Cuisinier*)



Né à la source intarissable de la concupiscence, ancrée dans la force, le pouvoir se prolonge en signes. La parole est ainsi envahie par la part maudite de notre nature : le dialogue s'effondre, les valeurs de civilité sont détournées au profit de la barbarie qui s'esthétise sans se moraliser. Les mots ne dissimulent pas les pulsions du corps, ils les diffusent en leur donnant forme et force de loi.

Quelle autre parole au monde sera donc suffisamment forte et libre, en refusant d'être la force même, pour parler du pouvoir et le dire injuste ?

[...] Mais que faut-il donc faire ? Parler de loin ; ou bien se taire<sup>499</sup>.

Le conseil implique, semble-t-il, une résistance sans confrontation. Mais faute de combattre, ou à force d'ironie dissimulée, le mutisme ou la parole lointaine risque peu d'ébranler les forces établies. À moins que les vers de La Fontaine, maquillés comme la ruse pascalienne<sup>500</sup>, soient un semblant de résignation au pouvoir. À moins qu'ils supportent la parole du pouvoir, sans d'abord directement la contredire, et sans même la juger mais pour l'éclairer de l'intérieur. La Fontaine anime le pouvoir. Il le fait parler et avouer ce qu'il **est** :

Un trait de Fable en eut l'honneur<sup>501</sup>

qui prend le pouvoir à son jeu et raconte ce qu'il est dans toute son épaisseur ténébreuse.

Toutefois (La Fontaine y revient sans cesse) la fable qui localise le pouvoir et l'autopsie est aussi une parole officielle attachée à la propagande du pouvoir, à son enseignement symbolique et moral. Comment peut-elle alors démasquer le pouvoir si elle sert de reflet esthétique et éthique à son idéologie ? La Fontaine ne néglige pas les effets du pouvoir jusque sur le genre auquel il s'adonne. Son examen lucide concerne le pouvoir comme objet et aussi le pouvoir comme écriture : consciente de soi, s'étant départie tout à fait de l'esprit de sérieux, la fable se délivre de ses liens avec le pouvoir y compris sur elle-même. Grâce à un travail de distanciation toujours ironique, La Fontaine trouve le moyen de subtiliser définitivement la violence.

---

<sup>499</sup> XI, *L'Homme et In Couleuvre*, v. 89-90.

<sup>500</sup> « Il faut avoir une pensée de derrière, et juger de tout par là, en parlant cependant comme le peuple » (Pascal, *Pensées*, fr. 91, éd. cit., p. 60).

<sup>501</sup> VIII4, *Le Pouvoir des Fables*, v. 64.



# Chapitre 1

## Maïeutiques du pouvoir

« Parler de loin », c'est d'abord sans doute laisser parler de loin et attendre que le pouvoir se déclare. Tel est le déplacement de l'observateur adopté par le moraliste<sup>502</sup>. Extérieur au monde qu'il regarde, représente et décale en fiction, il comprend mieux sans oublier néanmoins d'estimer comment lui-même il est idéologiquement impliqué.

Pour décrire la force, La Fontaine la soumet à la question des récits qui l'engagent à montrer comment elle veut être. Raconter le pouvoir, en expliquer l'origine, les jeux, les déploiements, c'est déjà le retourner, le débarrasser de son appareil symbolique, partagé entre le désir de plaire et celui de dominer, c'est en faire ressortir clairement la sauvagerie qui irrigue son action.

### 1. L'IRONIE DE LA NAÏVETÉ.

La fable explique les signes du pouvoir et elle leur donne la parole. C'est en dialogues que La Fontaine rend compte de la défaite de l'interlocuteur dominé et de l'avènement symbolique du pouvoir. C'est donc bien grâce à son contradicteur que le discours du pouvoir peut avoir lieu. Par une singulière ironie, surgie du désespoir tragique, le faible force le fort à avouer sa barbarie jusqu'au cœur des mots. Ironie de l'innocence<sup>503</sup> favorisée par le pouvoir lui-même, la naïveté des victimes est l'arme involontaire qui oblige à exprimer les limites meurtrières de la parole.

Autant l'agneau est insensé et « hardi »<sup>504</sup> de se prêter au jeu du loup, autant sa candeur parvient avec opiniâtreté à cerner les excès discursifs de la rage et à dénuder tout à fait la volonté du pouvoir. Pour remporter le débat, le fort doit parler et conclure précipitamment. Attendant de l'autre la parole fatale, raisonnable ou ergoteuse qui va l'installer dans la zone d'agression du pouvoir, le fort s'attarde assez pour déclarer tous les signes clairs et distincts de sa nature.

Quelquefois, comme c'est le cas avec l'agneau, la mauvaise foi du bourreau trouve face à elle la certitude imperméable du bon droit. Le conflit de l'évidence de la force contre l'évidence de la raison oblige la force à se dire sans raison. Au procès des animaux<sup>505</sup>, la parole des opprimés, anonyme et sincère, construit l'espace d'une opinion publique consciente<sup>506</sup> malgré la pression de la force. Bien que tragique, ou parce que tragique car les animaux assument leur destin et s'expriment de plus en plus longuement, la parole des victimes change les données de réception du pouvoir : elle refuse de se comporter en acte de reconnaissance, comme le fort l'attendait d'elle.

Sans efficacité il est vrai, mais contre la stupeur des signes de la puissance, l'agneau réussit à désaccorder la force et la raison, la force et le savoir, la force et le droit. Y compris quand il se laisse piéger par ses effets, l'innocent occupe la position intenable de la victime parlante, juste le temps, éphémère mais substantiel, de dire la vérité qui, sans visée politique et dominatrice, s'oppose aux faux-semblants de la parole sauvage.

### 2. RÉVERSIBILITÉ ET SUBVERSION : LA FABLE, GENRE ROYAL ?

Toute la question, pour La Fontaine, est de recueillir cette innocence maïeutique, de la faire résonner à l'intérieur d'un genre d'ordinaire réglé par le pouvoir lui-même. Car l'histoire de la fable est l'histoire d'un genre pédagogique dont l'enseignement vise à la conduite des mœurs. Elle est aussi, et en conséquence, celle d'un instrument de pouvoir. La fable, parce qu'elle est, dès son origine, un discours hiéroglyphique, est reconnue par les théoriciens du code discursif royal comme un des arts de l'énigme, mot pris au sens large, dont l'image est indispensable à la scénographie du pouvoir.

Dans son *Art des Emblèmes* de 1684, Ménestrier, traduisant en langue emblématique les *Deux Mulets* (I4) de La Fontaine, accrédite le rapport de la fable et de l'emblème élaboré comme une « manière d'anthropologie en images »<sup>507</sup> :

Les Apologues d'Ésope sont aussi d'eux-mêmes des Emblèmes, parce que ces Apologues où les Auteurs font parler les plantes, les animaux, et les autres choses naturelles ou artificielles ont toujours leur instruction morale jointe aux discours et aux actions de ces animaux<sup>508</sup>.

<sup>502</sup> L. Van Delft, *Le Moraliste classique. Essai de définition et de typologie*, Genève, Droz, 1982.

<sup>503</sup> « L'ironie force l'injuste à être bien ce qu'il est, franchement, brutalement, pour qu'il en crève ; elle le contraint de s'avouer lui-même, car elle sait que ce sera la perte » (V. Jankélévitch, *L'Ironie, op. cit.*, p. 97).

<sup>504</sup> I10, *Le Loup et l'Agneau*, v. 7.

<sup>505</sup> X1, *L'Homme et la Couleuvre*.

<sup>506</sup> S. Houdard, H. Merlin, « Quand la force est sujette à dispute », art. cit., pp. 55-57.

<sup>507</sup> G. Couton, *Écritures codées. Essais sur l'allégorie au XVIIe siècle*, Paris, Aux Amateurs de Livres, « Théorie et critique à l'âge classique », 1990, p. 130.

<sup>508</sup> Cl.-Fr. Ménestrier, *L'Art des emblèmes où s'enseigne la morale par les figures de la fable, de l'histoire et de la nature...* édition de 1684, Paris, R.J.B. de La Caille, p. 27. Par rapport à sa première édition de 1662 (Lyon, B. Coral), Ménestrier inclut les fables de La Fontaine et les quatrains de Benserade préparés pour le labyrinthe de Versailles achevé depuis. C'est certainement la preuve que le philosophe de l'emblème a reconnu dans La Fontaine un praticien du code qu'il commentait vingt ans auparavant. Si elle n'accrédite pas la thèse d'une inspiration



Pour établir la parenté de la fable et de l'emblème, il suffit donc d'une transposition du récit en image, à condition qu'elle puisse reprendre le code des signes simples et connus, de la « naturelle signification » dont parle Bouhours<sup>509</sup>, que les registres de conversions symboliques, parmi lesquels ceux de la physiognomonie, ont classés<sup>510</sup>. Quant au vers qui, dans les emblèmes, commente et résume le sens défini de l'image, il est très proche de la moralité des fables. C'est donc en des termes équivalents que Ménestrier et La Fontaine décomposent la structure des deux arts : l'un et l'autre parlent de corps et d'âme pour nommer la partie visuelle ou narrative associée à son interprétation sentencieuse<sup>511</sup>.

Au croisement de la peinture et de l'écriture<sup>512</sup>, la fable s'agence selon une hypotypose agréable. Introduisant quelquefois sa moralité par des formules du type « on voit bien où je veux en venir »<sup>513</sup>, « c'est l'image de »<sup>514</sup>..., La Fontaine explique son récit comme l'écriture-ekphrasis d'un tableau implicite, conclu, à l'instar de l'emblème, par une sentence. Ainsi se confondent le lisible et le visible : pour l'emblème comme pour la fable, la morale est allégorisée sous forme d'image, gravée par les mots ou le dessin, telle qu'elle s'imprime dans l'âme.

Rien, peut-être, ne décrit mieux le parcours parallèle des deux esthétiques morales que leur conjugaison<sup>515</sup> au service du Roi dans le labyrinthe

de Versailles, édifié de 1672 à 1674<sup>516</sup> puis détruit en 1775<sup>517</sup>. À travers le dédale des fontaines déroulé comme le parchemin entre les mains de l'Ésope de bronze sculpté à l'entrée par Lefranc, on y faisait la promenade galante de la sagesse des fables, à la fois lue et vue.

La vocation emblématique de la fable n'a pas seulement une origine « poétique »<sup>518</sup>. Elle lie le genre à une pratique politique puisque le code énigmatique et allégorique duquel relèvent les *Fables* entretient l'expression du pouvoir. Car, avant tout, rien de ce qui se crée n'échappe à la personne du roi. Le monarque porte en son corps symbolique la totalité du savoir ; il est le fondement et la fin de toute création :

Je devais par la Royauté

Avoir commencé mon Ouvrage. À la voir d'un certain côté, Messer Gaster en est l'image<sup>519</sup>

Le corps du Roi et ici explicitement proposé comme origine de l'écriture, dès son début, dès l'âme du récit. En situation anamorphique, le roi est assimilé à l'image du ventre. Monstre politique, il est aussi consommateur de culture. Pas un travail, pas un « ouvrage » qui puisse être conçu sans référence à son corps fondateur.

L'emblème, enserrant en un tout d'une grande unité figurale l'image et sa glose laconique, épouse le mystère du corps royal et tente de le représenter. La codification herméneutique de l'image du roi tient d'abord à l'impossibilité intrinsèque au pouvoir de déflorer tout à fait sa profondeur, fictive (le secret et la magie de ses origines) et réelle (son désir violent d'absolu). Il faut, comme le justifie J.-P. Néraudeau<sup>520</sup>, inventer une langue sacrée, détournée, elle-même mystérieuse, pour parvenir à sonder, sans l'exhiber, l'énigme du Roi. Mais « suggérer l'inconcevable »<sup>521</sup> n'est pas tout : le corps royal demande, pour transcender la singularité contingente du corps du monarque et advenir comme

---

directe (voir G. Couton, *Écritures codées*, op. cit., p. 132), cette annexion, témoigne en tout cas que la fable de La Fontaine figure en bonne place parmi les productions emblématiques.

<sup>509</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>510</sup> La taxinomie allégorique trouve dans *l'Iconologie* de César Ripa (première édition : 1593 et avec figures : 1603) une de ses sources les plus fécondes au XVII<sup>e</sup> siècle (la traduction de Baudouin est de 1636 puis 1664).

<sup>511</sup> Les deux parties essentielles de ce beau composé, sont les figures, et leur signification, ou leur sens moral, qui est l'âme de ce corps, et la forme, qui leur donne toute leur beauté. La sentence et les vers ne servent qu'à cette signification dont ils sont les interprètes » (Cl.-Fr. Ménestrier, *L'Art des emblèmes* (1662), op. cit., p. 50). L'emploi des termes de corps et d'âme semble appartenir, plus globalement, à toutes les pratiques allégoriques. S'agissant des devises par exemple, le P. Le Moyne les fait

siens (*De l'art des Devises...*, op. cit., pp. 21-22).

<sup>512</sup> « Je vais t'entretenir de moindres Aventures, Te tracer en ces vers de légères peintures. »

(*A Monseigneur le Dauphin*, v. 13-14).

<sup>513</sup> III, *L'Homme et son image*, v. 21.

<sup>514</sup> III13, *L'Astrologue qui se laisse tomber dans un puits*, v. 46.

<sup>515</sup> Sur la concurrence de l'écriture des *Fables* et de la création des trente-neuf statues dans le parc de Versailles, je renvoie à l'article de A.-M. Bassy, « Les fables de La Fontaine et le Labyrinthe de Versailles », *Revue française d'histoire du Livre*, n° 12, 3<sup>e</sup> trimestre 1976, pp. 367-426.

<sup>516</sup> Il existait au sud des jardins de Versailles un bois vert. En 1664, Le Nôtre dessine les plans de sa métamorphose en labyrinthe de verdure.

<sup>517</sup> Le lieu était pour le monarque un des espaces de sa topographie fastueuse à géométrie variable (on y donnait collations, comédies, bals...).

<sup>518</sup> C'est le mot de G. Couton, le premier à qui nous devons d'avoir éclairé le rapprochement de la fable et de l'emblème (*La Poétique de La Fontaine. Deux études : La Fontaine et l'art des emblèmes ; du pensum aux « Fables »*, Paris, P.U.F., 1957).

<sup>519</sup> III2, *Les Membres et l'Estomac*, v. 1-4.

<sup>520</sup> J.-P. Néraudeau, *L'Olympe du Roi-Soleil. Mythologies et idéologie royale au Grand Siècle*, Paris, Les Belles Lettres, « Nouveaux confluent », 1986, p. 21 (voir tout le chapitre I, pp. 21-55).

<sup>521</sup> *Ibid.*

présence réelle, une métamorphose allégorique, un travestissement ou un agrandissement imaginaire. Le corps royal, corps sacré universel, se confond avec le corps de l'emblème dont chaque élément universellement fixé détermine à son tour l'éternité symbolique du pouvoir. Récit dans la fable ou image de l'emblème, c'est bien le portrait du Roi, même s'il n'est pas toujours question de lui, qui se rend visible. L'allégorie touche à sa *persona ficta*. Quand le roi apparaît allégorisé en corps d'emblème ou en récit de fable, c'est encore une transposition particulière de son universalité qui se montre. Avec la sentence, qui est le message universel de l'image et du texte, le roi est transcendé en loi qui illumine son caractère sacré.

Le pouvoir est pouvoir quand, transféré de sa source obscure et fragile, il gagne le règne clair et distinct des signes, pour s'immortaliser dans la sentence. À travers l'emblème, le roi entre en figure dans son corps mystique. Il épouse, grâce à l'herméneutique des arts allégoriques, le corps symbolique des signes, corps total et autonome. La transfiguration des images puis de la sentence réalise dans l'emblème, comme dans la fable et dans toutes les autres formes allégoriques, le miracle du corps royal : la symbolisation du corps privé.

Ainsi, dans la mesure où elle est un élément du discours officiel et même un résumé de toute l'intention iconique et littéraire du prince, la fable se comporte toujours en fable du pouvoir. Mais complétant la naïveté de ses personnages victimes, cette goutte d'acide qui dissout la parole puissante pour la rendre observable, la fable se présente à la fois comme le modèle rhétorique du pouvoir et son réactif. Au lieu d'exprimer seulement le corps figural du monarque, elle le met en contraste avec son corps barbare que le pouvoir tente de couvrir tout en prolongeant symboliquement ses effets. Messer Gaster, « d'un certain côté », est la représentation du Roi. Mais de quel côté ? Celui des membres ou celui de Ménénius ? La polyphonie fait tourner les discours flatteurs et critiques.

Déplaçant les armes du roi contre lui, la fable complète la figure du pouvoir, à la fois image — et la fable a toutes les apparences spéculaires de l'emblème royal —, et contre-image, grâce au contenu de ses récits qui établissent l'origine et le travail, visible et pourtant oublié, de la force brute.

Pour avoir une idée du jeu de réversibilité que pratique la fable, il faut se rapporter à l'histoire qui en conte malicieusement les principes : *Le Chêne et le Roseau* (I22) et percevoir comment, soumis au roi des vents qui le malmène, un roseau peut se plier avec une courbette irrévérencieuse.

Dans *Le Chêne et le Roseau*, le pouvoir semble d'abord enraciné loin en terre : c'est un chêne dont la haute ligne verticale — la lignée ? — barre avec opiniâtreté et orgueil l'horizon ; le chêne est un grand seigneur. Mais il existe un autre pouvoir dans la fable : celui du vent dont le chêne est un sujet, planté dans son royaume (v. 16), un sujet un rien frondeur<sup>522</sup>. Entre la force exponentielle du vent et l'inertie du chêne, le roseau, lui, suit le courant : il ne résiste pas.

La fable dessine le plan de sa narration selon des droites et des courbes. De l'axe vertical de son arrogance, le chêne laisse tomber un discours ; le vent, lui, souffle impétueusement à l'horizontale. L'horizontale balaie la verticale : le chêne se couche. Seul, vertical et horizontal, le roseau se maintient. Baissant la tête, il coupe, avec souplesse, le plan de la surface du sol, de l'eau peut-être ; il enregistre le sismogramme des événements :

« Le moindre vent qui d'aventure  
Fait rider la face de l'eau  
Vous oblige à baisser la tête » (v. 4-6).

Le roseau, stylet, *calamus*, parcourt avec le vent la surface d'une page. Le voilà historiographe des aventures naturelles, dépositaire ici de l'histoire d'une Fronde réprimée. Le chêne, pour sa part, tête aux cieux, est un rhéteur inspiré mais infécond : ses racines, l'étymologie ancestrale de sa langue, ne tiennent pas et il est lui-même comme une épée, non une plume, toute droite et incapable de provoquer et d'écrire l'Histoire. Le roseau rédige sous la dictée des vents qui inspirent la temporalité historique : écriture tempérée en cas de brise, écriture tempétueuse avec les ouragans ; il est auteur d'odes ou d'épopées.

Qu'il supporte un roi(telet) (v. 3) ou la tempête, il plie et suit le mouvement du puissant. Mais sa forme souple, qui lui permet de prendre note, le préserve et lui laisse l'opportunité de survivre. Alors qu'il feint la ligne droite de la flatterie tracée après révérence, le roseau invente la courbe et, de là, la tangente. Inspiré par les vents, obligés par la pression du pouvoir, le calame écrit ces lignes : la fable du *Chêne et le Roseau*. Son hommage au roi des vents néanmoins cache quelque subversion : le vent est célébré, le chêne est abattu ; oui, mais le chêne n'est-il pas aussi, par condensation perfide l'un des plus anciens symboles de la royauté qui, ici, s'effondre.

Comme le texte se replie avec son double sens qui recèle de l'impertinence, il nous faut relire l'éloge pour sentir tous les secrets qui nuancent l'apparente soumission à l'ordre : il nous faut percevoir sur « la face de l'eau » le sourire qui accompagne le frémissement de l'écriture.

### 3. LA FABLE ET LA FABLE : L'OLYMPE ET LE PARNASSE.

L'ambiguïté d'une forme officielle, utilisée puis placée en situation de dénonciation de son propre

<sup>522</sup> « Cependant que mon front, au Caucase pareil, Non content d'arrêter les rayons du Soleil, Brave l'effort de la tempête » (v. 7-9).

effet, touche, plus en détail, les « stratégies de désorientation » dont J. Grimm<sup>523</sup> pense qu'elles servent avant tout à voiler la hardiesse politique des critiques. Dans le bref historique du genre de la fable inséré à l'intérieur de sa préface aux *Fables morales et nouvelles*, Furetière rappelait déjà, sans trop y croire toutefois, que

quelques-uns ont même cru que leurs savants ont été obligés d'envelopper leurs préceptes dans ces fictions pour les insinuer plus doucement dans l'esprit de leurs peuples, en des pays où, la plupart des gouvernements étant despotiques, il faisait dangereux de dire des vérités toutes nues<sup>524</sup>.

L'allégorie animale, le pouvoir du style gai, la distanciation géographique ou historique fournissent quelques-uns des moyens d'envelopper les récits pour que leurs leçons, quelquefois amères, s'adoucissent. Dans leur principe, il n'est pas sûr néanmoins que ces instruments de séduction servent vraiment à tempérer la critique. Il conviendrait peut-être plutôt de conserver à chacun des tours d'écriture le double postulat qui les met en scène : l'esthétique de la fable lafontainienne revendique une gaieté qui, selon P. Dandrey<sup>525</sup>, unifie le classicisme de La Fontaine et sa modernité ; mais les agréments répondent aussi à l'usage idéologique du plaisir que tout spectacle royal tend à susciter.

La fable certes surenchérit sur la fascination du paraître, elle aime et pratique le trait surprenant, l'humour, les divertissements de l'ellipse et de la périphrase, l'ingéniosité et l'élégance... ; il y a en elle une esthétique de l'éblouissement conforme à ce que le pouvoir sait si bien développer pour ses propres spectacles<sup>526</sup>. Mais alors que, pour ses fêtes, le roi choisit l'éclat et sa vertu de travestissement<sup>527</sup>, la fable fait apparaître les coulisses de l'artifice ou ajoute à l'illusion qu'elle est illusion. L'écrivain montre comment lui-même, il peut participer à la mise en scène du roi et à sa propagande esthétique mais il rappelle, en éclairant son regard d'un sourire, que tout cela n'est jamais qu'une fable.

L'intention dialectique, qui oriente la fable dans le sens d'une célébration et d'une démythification conjointes, permet de comprendre l'usage que fait La Fontaine des canevas mythologiques empruntés à la Fable. Entre la fable et la Fable, il existe depuis longtemps un lien de parenté allégorique<sup>528</sup>. Elles favorisent de la même manière la métaphorisation du réel politique et leurs jeux symboliques offrent pareillement au roi l'occasion de sa sublimation. Car le recours à la « mythistoire »<sup>529</sup> reflète le souci du Roi de rendre intelligible son art de régner et d'imposer sa souveraineté par-delà les temps. Il le réfère à des modèles antiques, fictifs ou historiques, pour que la linéarité de son temps historique s'enroule autour du temps sacré d'une antiquité idéale. De ce temps remémorisé s'extrait le mythe politique du Roi.

Chez La Fontaine, la fable entretient avec la Fable ou l'histoire fabuleuse de Rome et d'Athènes des rapports de connivence culturelle et idéologique. Elle y puise volontiers ses personnages, quelques-unes de ses histoires, en bref, elle se compose une intertextualité culturelle. Mais surtout ses emprunts constants viennent témoigner d'une communauté de signification vis-à-vis du souverain qu'elles célèbrent formellement de la même manière, la fable ajoutant à son propre dictionnaire emblématique les hiéroglyphes de la mythologie. Ainsi s'exprimant en « langue des Dieux »<sup>530</sup>, les animaux des *Fables* participent à rebours à la mythification des petits récits.

Pourtant, à l'écrivain qui s'essaie aux exercices de style de l'épopée, comme à ceux de l'idylle, les critiques opposent leur insatisfaction :

« Vraiment, me diront nos Critiques, Vous parlez magnifiquement  
De cinq ou six contes d'enfant »<sup>531</sup>.

Les censeurs, arc-boutés sur les lois de vraisemblance et de bienséance, dénoncent le besoin de traiter — qui plus est en vers — de sujets si puérils. Mais pour La Fontaine, ces refus successifs sont une occasion indirecte de niveler les différents tons et, plus exactement, de situer la fable sur l'échelle des voix, entre le souffle de l'épopée et le murmure de l'idylle. Il se reconnaît ainsi le privilège de moduler son propre ton à l'envi, qu'il conte en même temps ou séparément les aventures du renard,

<sup>523</sup> J. Grimm, « Stratégies de désorientation dans les *Fables* de La Fontaine », dans *Le Pouvoir des fables*, *op. cit.*, pp. 92-108.

<sup>524</sup> Furetière, *Fables morales et nouvelles*, Préface, *op. cit.*

<sup>525</sup> P. Dandrey, *La Fabrique des Fables*, *op. cit.*

<sup>526</sup> J.-M. Apostolidès, *Le Roi-machine*, *op. cit.*, pp. 152-155.

<sup>527</sup> J. Starobinski, *L'Œil vivant*, Paris, N.R.F.-Gallimard, « Le Chemin », 1961, p. 10.

<sup>528</sup> Tous deux dépendent d'une herméneutique qui, sous l'écorce des formes poétiques et imagées, dégage la vérité morale, métaphysique ou spirituelle (P.-J. Salazar, « Les pouvoirs de la Fable, mythologie, littérature et tradition (1650-1725) », R.H.L.F., 91<sup>e</sup> année, n° 6, novembre-décembre 1991, pp. 881-884).

<sup>529</sup> Le terme est l'invention de J.-M. Apostolidès (*Le Roi-machine*, *op. cit.*, p. 66).

<sup>530</sup> IX1, *Le Dépositaire infidèle*, v. 5.

<sup>531</sup> III, *Contre ceux qui ont le goût difficile*, v. 14-16.

celles d'Ajax ou d'Amarylle. La voix de la fable est polyphonique et imitative. Le va-et-vient des tonalités qu'irise La Fontaine entraîne la fable dans les loisirs de la gaieté ; il exprime aussi la coïncidence des genres et des styles : grande Fable et petite fable se servent aux mêmes intentions et ne sont que variations.

N'usent-elles pas d'ailleurs de chiffres analogues ? Le critique ne s'y trompe pas quand il rabat la tentative épique :

« Et puis votre Cheval de bois,  
Vos Héros avec leurs Phalanges,  
Ce sont des contes plus étranges  
Qu'un Renard qui cajole un Corbeau sur sa voix » (v. 34-37).

L'épopée est aussi une histoire de bestiaire. Le cheval est en bois, sa taille est seulement un peu plus forte. La fable pourtant ne le renierait pas. Et d'ailleurs ne l'inclut-elle pas comme un des personnages de cette fable intitulée *Contre ceux qui ont le goût difficile* ? Le cheval de Troie ne parle pas, mais il contient en ses flancs, tout comme le reste de la ménagerie des *Fables*, le résumé de quelques attributs humains essentiels : il est grâce à Ulysse « sage » (v. 25), « vaillant » comme Diomède et « impétueux » comme Ajax (v. 26). Petite parcelle d'humanité<sup>532</sup>, le cheval de bois trouve naturellement sa place dans la ventriloquie morale des *Fables*, et Homère est un fabuliste. Pour sa part, la Fable acquiert avec la fable un ton universel et moral. Au total, la fable peut donc se déclarer, à sa façon, une épopée morale :

Je chante les Héros dont Ésope est le Père : Troupe de qui l'Histoire, encore que mensongère, Contient des vérités qui servent de leçons<sup>533</sup>.

Mais l'alliance de la fable (petit genre) et de la Fable (grand genre) ne va politiquement sans quelques hiatus. Recueillant les récits mythologiques avec lesquels elle se mêle, la fable devient héroïcomique ou burlesque. Mais c'est alors que, partageant un même intérêt idéologique au service des représentations du pouvoir, la fable et la Fable brouillent, par leurs entrelacs, la lisibilité du message de propagande. Avec l'héroïcomique, les formes de la célébration s'érodent et, loin de se renforcer l'un l'autre, les deux domaines associés se défont et se narguent.

Les images sacrées se devoient à fréquenter les histoires d'animaux et à s'unir si facilement avec elles. Les personnages des fables se ridiculisent à chercher des parents dans les Héros de l'Antiquité. Avec cette combinaison insolite, plus rien ne protège les représentations royales « contre la parodie, ou contre le réflexe qui abandonne les embellissements mythiques pour revenir à la réalité ordinaire du désir »<sup>534</sup>. Le lion est proche « parent de Caligula »<sup>535</sup>, ailleurs, en parasite, le double de l'empereur Alexandre<sup>536</sup>.

Dans les *Fables*, le corps symbolique du roi, auréolé de son imaginaire, ne parvient pas à se décharger du corps privé, animal, dont il a aussi besoin pour vitaliser ses images. Or ce corps est le vrai corps parlant, qui trahit le pouvoir et appesantit son désir d'immortalité, comme la tortue en apothéose royale s'éffondre à ras de terre<sup>537</sup>. Les images qui devraient le lester sont entravées par cette origine. La satire, quant à elle, se charge d'être un centre de gravité.

#### 4. ANAMORPHOSES.

La fable ne se cache ni ne désoriente : elle découvre le pouvoir, elle le représente pour le « déreprésenter ». En sondant l'image du roi, elle retrouve l'organisme du pouvoir et décalque, à la façon de l'art auriculaire hollandais<sup>538</sup>, une planche anatomique sur les cartouches, les monnaies et surtout les emblèmes du pouvoir. Puisque tout l'imaginaire royal résulte de l'application de la force sur une symbolique, à l'inverse tout produit de l'imaginaire est susceptible de révéler sa violence.

La satire fait œuvre de décomposition : elle démonte en sa forme, avec un léger glissement du point de vue<sup>539</sup>, ce que l'esthétique mécaniste du pouvoir doit à la force. La Fontaine trouve dans le dispositif de l'imaginaire la possibilité qu'il s'illumine autrement. En réponse au monde feint de la domination, la fable surenchérit sur sa faculté de fiction. À la fois reflet du pouvoir et miroir d'elle-

<sup>532</sup> Mosaïque de caractères, le cheval de Troie renvoie, en échangeant les données, à la proposition de la Préface au Premier Recueil sur la constitution de l'homme : « Quand Prométhée voulut former l'homme, il prit la qualité dominante de chaque bête » (éd. cit., p. 8).

<sup>533</sup> *À Monseigneur le Dauphin*, v. 1-3.

<sup>534</sup> J. Starobinski, « Fable et mythologie aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », dans *Le Remède dans le mal*, op. cit., p. 242.

<sup>535</sup> VII7, *La Cour du Lion*, v. 27.

<sup>536</sup> IV12, *Tribut envoyé par les animaux à Alexandre*. Personnage convenu de la « mythistoire » louis-quatorzienne, Alexandre est présent chez La Fontaine dès la *Dédicace à Monseigneur le Dauphin* : « il a vaincu comme un Alexandre » (éd. cit., p. 4).

<sup>537</sup> X2, *La Tortue et les deux Canards*.

<sup>538</sup> L'art auriculaire ne cache pas sa prédilection pour les animaux : l'animalité approfondit le sens de cette étrange recherche esthétique des intérieurs (Voir *L'Art décoratif en Europe*, sous la direction d'Alain Gruber, volume I : Classique et Baroque », Paris, Citadelles et Mazenod, 1992, pp. 25-91).

<sup>539</sup> Comme l'affirme J.-Ch. Darmon à partir de l'examen d'Un *Animal dans la Lune* (VIII17), l'écriture a la capacité de rectifier les images, par « un jeu de distances » et d'affirmer une « puissance éthique de l'apparence » revisitée Darmon, « La Fontaine et la philosophie : remarques sur le statut de l'évidence dans les *Fables* », *XVII<sup>e</sup> Siècle*, n° 187, avril-juin, 1995, pp. 274-275).

même, la fable à géométrie variable est à l'image de la fable du monde chez Descartes, un univers « machiné »<sup>540</sup> Elle parvient, elle aussi, parce qu'elle est fabriquée à l'unisson de la machinerie des corps, à « exposer la vérité de ce monde, par l'explication de sa constitution »<sup>541</sup>.

On peut « faire paraître, dans une chambre, des langues de feu, des chariots de feu et autres figures en l'air ; le tout par de certains miroirs qui rassemblent les rayons en ces points-là »<sup>542</sup> On peut, dans une fable, par le jeu de la fiction, c'est-à-dire selon un certain dispositif d'élucidation du réel, faire apparaître le pouvoir en une image et le rendre intelligible en sa vérité et en son secret. Les fables animales construites autour du pouvoir et de la parole, et la confrontation des personnages-forces qui les animent, sont des signes prodigieux : *aliquid stat pro aliquo*.

Nous sommes avec la fable et ses « espaces imaginaires »<sup>543</sup> ou avec le pouvoir et son réalisme opiniâtre dans le branle même du monde, dans le mouvement général des causes, de la force et de la fiction. Tourner une fable, c'est peindre un monde qui est le monde et le soumettre au premier pouvoir de la fiction qui est de commencer un mouvement pour que pivotent les images enchantées et les images désillusionnées. De ce déplacement des angles de la fiction plus réelle quand elle est plus feinte, on peut conclure aux singuliers pouvoirs anamorphiques de la fable. La fable n'est pas une fenêtre dans le cadre de laquelle le monde se dispose et se rationalise : son plaisir ne dépend pas du contrôle d'un espace car son double jeu biaise la maîtrise symbolique du pouvoir<sup>544</sup>. Son scepticisme, elle l'indique dans le décentrement de son regard qui, comme dans le double tableau décalé des *Deux Ambassadeurs* de Holbein, permet à un contenu latent de contredire ou d'explorer la surface manifeste de la *mimésis*<sup>545</sup>.

Au face à face du roi et de son portrait, la fable ajoute son image anamorphique qui disloque la souveraineté de la perspective centrale. Elle lui substitue ironiquement ses regards en coin, regards que la pie (XIII 1) nous a appris à lever, et qui révoquent en doute l'héroïsme du pouvoir, en parodiant salutairement l'omniscience du regard royal. Avec la fable dévie la signification première d'une forme issue des arts d'hommage : l'unité du sens qui aurait dû présider à son intention louangeuse se diffuse obliquement. La fable retrouve la signification non plus directe mais directive de la forme qu'elle copie pour la trahir ou la dénoncer. Elle porte, comme le personnage de la pie, flatteuse acerbe, « habit de deux paroisses »<sup>546</sup>.

Enfin, elle se déprend de la fascination pour sa propre image. Ce détachement, elle l'assume pour scinder en elle ce qui relève de la force et ce qui relève de l'art. Le fabuliste n'est pas cet artisan du pouvoir qui décide la révérence au prince alors même que la forme sur laquelle il s'apprête à travailler n'est encore que mystère d'art :

Un bloc de marbre était si beau Qu'un Statuaire en fit l'emplette. « Qu'en fera, dit-il, mon ciseau ? Sera-t-il Dieu, table ou cuvette ? Il sera Dieu »<sup>547</sup>.

Le bloc de marbre est la *copia* vierge qui ouvre à l'artiste la perspective de tous les possibles. Le statuaire hésite et son imagination, déjà au travail, modelant en esprit ce qu'il façonnera bientôt de ses instruments, balance entre des objets utilitaires, table pour manger, cuvette pour se laver, entre des objets à l'usage des corps organiques des Grands, et une représentation artificielle de la divinité. Au sein des beaux-arts, l'art est-il technique ou artistique ? Sert-il le corps trivial ou le corps transcendant ?

La rapidité du choix atteste que la réponse est pourtant évidente et par ailleurs inscrite dès l'éloge du marbre : il est de la nature du bloc de marbre, à ne considérer que sa beauté extrême, de se prêter à la forme d'un Dieu. La simplicité de la décision indique comment la nature, quand elle est belle, force le choix : le beau, pour le sculpteur, détermine l'élection de la force. Le matériau est donc

<sup>540</sup> « [...] à mesure que se précise le mécanisme, la croyance en un Dieu créateur fait du Monde de Descartes un monde irréel et feint. Pensé jusqu'en ses conditions, le mécanisme devait en effet conduire à un tel monde. Un univers façonné, forgé et machiné, ne saurait, comme l'indique la simple réflexion sur le mot *ingere*, être qu'un monde feint : on sait que Descartes parla toujours en ce sens de la fable de son monde » (F. Alquié, *La Découverte métaphysique de l'homme chez Descartes*, Paris, P.U.F., « Bibliothèque de Philosophie Contemporaine », 1950, p. 113).

<sup>541</sup> J.-L. Nancy, *Ego Sum*, Paris, Aubier-Flammarion, « La Philosophie en effet », 1979, p. 102. La fable de Descartes est « *Fable de la Méthode* » (*Ibid.*, p. 105), « génératrice de toute fable et donc de tout discours » (*Ibid.*) et dégageant la nécessité du cogito, l'âme (la « moralité ») de l'apologue du monde (*Ibid.*, p. 97). L'âme pensante extraite de la fable lafontainienne lui est moins extérieure (la moralité visible) qu'intérieure (la « pensée » des fables) en son *for* ; elle est l'énoncé d'un sujet parlant (racontant des fables) qui se pense comme le principe d'instruction et d'explication de ce qui est dit.

<sup>542</sup> R. Descartes, *Observations*, dans *Œuvres philosophiques*, éd. cit., Tome I, p. 49.

<sup>543</sup> R. Descartes, *Le Monde*, chapitre VI, dans *Œuvres philosophiques*, *ibid.*, p. 343.

<sup>544</sup> C. Chevalley de Buzon, « Rationalité de l'anamorphose », *XVII<sup>e</sup> Siècle*, n° 124, juillet-septembre 1979, pp. 289-296.

<sup>545</sup> Cet axe de vision qui dissipe la confusion, l'obscurité ou l'éclat du pouvoir et trouve ainsi son « point cartésien » répond pour La Fontaine à l'interrogation pascalienne sur le lieu de perspective morale : Et il n'y a qu'un point indivisible qui soit le véritable lieu.

Les autres sont trop près, trop loin, trop haut ou trop bas. La perspective l'assigne dans l'art de la peinture, mais dans vérité et dans la morale qui l'assignera ? » (Pascal, *Pensées*, fr. 21, éd. cit., p. 38).

<sup>546</sup> XIII 1, *L'Aigle et la Pie*, v. 30.

<sup>547</sup> IX 6, *Le Statuaire et la Statue de Jupiter*, v. 1-4.

œuvre brutale, ce Dieu que le ciseau de l'artiste a armé, par métamorphose de son outil, d'un tonnerre.

La puissance d'art du beau marbre assure les prémices de la toute puissance en image de Jupiter qui, à son tour, métaphorise et fige pour l'éternité le pouvoir. Le circuit de la force et de la beauté dépasse la simple annexion du beau par la force. En ne correspondant pas à la copie de la nature d'après une *mimésis* servile, le pouvoir n'est pas représenté tel qu'il est mais tel que la nature belle le fait être. L'art module la *dunamis* de la matière en attente d'accomplissement (le bloc blanc) pour qu'elle soit la toute puissance d'une œuvre politique.

Une fois achevée, la statue se détache du geste créateur et, forte de cet affranchissement, elle se retourne contre son maître d'œuvre. Ou plutôt, l'artiste se retourne et reconnaît, excessivement, l'ouvrage accompli. La statue est alors plus qu'elle-même, elle est idole, image tyrannique et parfaitement efficace devant laquelle son artisan devient un spectateur tremblant et soumis.

La statue est bien davantage qu'une copie exacte, elle est une représentation qui entraîne plus d'effets que la force elle-même, sans même qu'elle ait besoin de s'animer. Le mutisme<sup>548</sup> ou le bruit silencieux (le fond de tonnerre) du corps inerte et pourtant vivant est celui d'un automate prêt, mais seulement prêt, à frapper et qui pourtant frappe déjà. Plus que la vanité de l'artiste qui admire son œuvre au point de l'idolâtrer, la fable analyse le dépassement du désir individuel du sculpteur par le fantasme relatif à toute œuvre artistique dont la puissance d'art dépend des prescriptions implicites du pouvoir politique.

À suivre ici l'inconscient esthétique qui préside aux volontés de l'art, toute statue est figure de pouvoir ; toute fable le serait aussi, si elle ne voulait garder (et dans cette fable même, où Jupiter est un bloc de marbre et le statuaire un enfant effrayé d'une poupée) la distance suffisante pour évaluer son image. Le statuaire croit, comme Pygmalion, à la réalité de sa créature. En dépit de l'acte de volonté qui semble inspirer l'œuvre, il est prisonnier d'un travail réglé et imposé, et, plus que par la forme du matériau, par l'effet que le pouvoir impose au réel.

Médusé, l'art est esclave du pouvoir et la beauté se crispe en expression de la force. Le trompe-l'œil n'est ici la source d'aucune délectation d'art, il est pourvoyeur de crainte et de tyrannie. L'art ne reproduit pas les formes et les contenus du réel, il copie des effets, il copie la force.

Prouvant sa lucidité sur elle-même par son témoignage sur les illusions, la fable conteste que sa matière serve sans déni au pouvoir : démonter son propre narcissisme, parce que la perfection canonique et officielle de sa forme n'est qu'hommage au prince, complique l'image qu'elle envoie d'elle-même. Grâce à son double-fond critique, elle évite la stupeur, effroi et émerveillement, qui construit à partir de sa propre vanité l'expansion de celle du pouvoir. Réflexive, la fable prend conscience du principe et des ressources de son imaginaire. Si elle n'était que soumission consentie aux instructions esthétiques des images du régime, elle ne dirait pas ainsi ce que cette séduction doit à la superstition contrôlée par le pouvoir.

Chaque fable trouve le moyen optique de se voir parlant comme le pouvoir pour voir comment le pouvoir parle en elle. De sa capacité à se penser, la fable tire la force de penser le pouvoir, et d'associer, par-delà son miroitement particulier, les représentations du pouvoir au sein d'un système cohérent. Dépasant ou jouant avec les quelques éloges convenus et les dédicaces obligées qui montrent ce qu'elle aurait pu être (un art révérencieux), la fable désacralise le pouvoir. C'est donc une œuvre d'art et non plus un objet de culte qui pense le politique et qui, grâce à sa liberté, prend position sur ses arcanes.

La cure du miroir soulignant avec ironie le narcissisme du spectacle littéraire préfigure-t-elle le pouvoir de la fable à mettre à nu l'homme pour qu'il comprenne sa vanité ? La fable agit sur elle-même, et démasque son aveuglement. Est-elle, sur cet exemple, capable de produire une parole spéculaire, une parole qui modifie le jugement que les hommes se font d'eux et ruine leur hypocrisie ?

---

<sup>548</sup> « on trouva qu'il ne manquait rien À Jupiter que la parole » (v. 11-12).



## Chapitre 2

### Le pouvoir de la réforme

(les spéculations de parole)

#### 1. CATOPTRIQUE MORALE.

Comme la fable se doit d'être un récit exemplaire qui frappe la mémoire, son esthétique emprunte au modèle proposé par le langage pictural. Pour marquer son effet et imprimer sa trace sur la sensibilité, le texte fait image. La fable, historiquement conquise sur le visible — elle est née emblème —, retrouve la force visuelle de l'art des emblèmes et de leur « éloquence de montre »<sup>1</sup>. Elle dégage « les objets devant les yeux »<sup>2</sup> et les représente « agissants »<sup>3</sup> confirmant ainsi qu'il n'est, au XVII<sup>e</sup> siècle, de langage que dans des signes à voir.

Le monde du pouvoir n'est donc pas seulement dit : il est aussi vu et c'est ainsi que la parole écrite, soumise au régime du tableau, répond au spectacle de la puissance. La fable respecte par-là les positions théoriques auxquelles invitent les moralistes pour bien voir, par les traits et les couleurs de l'écriture, le fond du cœur humain. Elle appartient aux « Conseillers muets »<sup>4</sup> parmi les miroirs de *L'Homme et son image*.

La conscience morale parvient donc au stade du miroir de l'écriture dont le prolongement en image se justifie par la nécessité, pour chacun, de se voir, en dépit de la diversité du « vécu »<sup>5</sup> projeté par les *Fables*, à travers la forme primitive et archétypale du désir. Participant de la fonction des miroirs, la fable est objet de méditation, une écriture constitutive

d'une image de soi et d'une intériorité réflexive. Elle se dresse ainsi contre le désir d'extériorité qui motive la tyrannie de l'amour-propre sur tout objet autre que soi et contre l'envie de se réfugier derrière leur apparence. Telle serait l'instruction des fables ; et si, du moins, on veut bien croire la déclaration de *L'Homme et son image*, elle favoriserait le dépouillement de l'image de soi, grâce à l'image des « sottises d'autrui » (v. 25). Mais le principe d'une contre-image de soi se heurte à l'indocilité des hommes :

Rien ne leur est plus odieux que cette lumière qui les découvre à leurs propres yeux, et qui les oblige de se voir tels qu'ils sont. Ainsi ils font toutes choses pour se la cacher, et ils établissent leur repos à vivre dans l'ignorance et dans l'oubli de leur état<sup>6</sup>.

Rétif à la connaissance de soi qui humilierait sa vanité, l'homme fuit son image dans le regard des autres et le voile de l'imposture du paraître :

Un Homme qui s'aimait sans avoir de rivaux

Passait dans son esprit pour le plus beau du monde : Il accusait toujours les miroirs d'être faux,

Vivant plus que content dans son erreur profonde. Afin de le guérir, le Sort officieux

Présentait partout à ses yeux

Les Conseillers muets dont se servent nos Dames : Miroirs dans les logis, miroirs chez les Marchands, Miroirs aux poches des Galands,

Miroirs aux ceintures des femmes.

Que fait notre Narcisse ? Il se va confiner

Aux lieux les plus cachés qu'il peut s'imaginer, N'osant plus des miroirs éprouver l'aventure<sup>7</sup>.

Au sein du narcissisme existent deux tendances : l'une jouit que le monde constitue un territoire de libération de soi. L'autre s'enracine sur le désir qui se satisfait de lui-même et, imbu de sa toute puissance, trouve que rien n'est égal à soi :

Il était une fois un Roi ;

Le plus grand qui fût sur la Terre, Aimable en Paix, terrible en Guerre, Seul enfin comparable à soi<sup>8</sup>.

Alors que le plaisir de l'égoïsme entreprenant se prépare pour une extériorité à assimiler, la soif de soi-même, dans son « retrait libidinal »<sup>9</sup>, ne dépasse pas la prison de l'intimité idéale. Les deux désirs sont d'essence royale, qu'ils s'expriment par la tyrannie (désir d'extériorité) ou par la perfection imaginaire (désir d'intériorité).

L'homme de La Fontaine se soustrait au monde en évitant tous les miroirs. Son sentiment d'identité fuit la rivalité de l'autre, qu'il soit de verre ou de chair, et il le plonge dans un amour

<sup>1</sup> Cl.-Fr. Ménestrier, *L'Art des emblèmes* (1662), éd. cit., p. 1.

<sup>2</sup> D. Bouhours, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1617), Paris, Armand Colin, « Bibliothèque de Cluny-Le Trésor », 1962, p. 162.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> III, *L'Homme et son image*, v. 7.

<sup>5</sup> « La "rhétorique des peintures" permet au moraliste de donner un corps à sa pensée, de la matérialiser, de lui conférer l'épaisseur, la consistance du vécu dont elle est née, le relief qui va "surprendre" le lecteur par sa "vérité" » (L. Van Delft, *Le Moraliste classique*, op. cit., p. 324).

<sup>6</sup> Nicole, *Traité de la connaissance de soi-même*, Première partie, chapitre 1, éd. cit., p. 3.

<sup>7</sup> III, *L'Homme et son image*, v. 1-13.

<sup>8</sup> Perrault, *Peau d'Âne*, dans *Contes*, éd. cit., p. 58.

<sup>9</sup> G. Rosolato, « Le narcissisme », dans *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, numéro 13, « Narcisses », printemps 1976, p. 9.



absolument transitif à soi. L'image de soi, si elle se déposait à la pellicule du miroir, ne serait guère différente du *speculum* de la présence humaine : l'autre est à la fois identique à moi car nous concevons réciproquement les images de nous-mêmes<sup>10</sup> et différent car sa position au monde me compare constamment avec lui. Or la beauté du moi est idéale, unique et supérieure : elle ne souffre pas de faire retour sur soi après le regard critique d'un autre ; ou après le reflet érotique renvoyé par le corps des galants et des femmes d'où agit pour eux cet œil de verre supplémentaire, accroché à la poche ou à la ceinture. Miroirs miniatures, faux regards, regards espions, volant au monde des éclats de soi, détails de la mode, éphémères et superficiels mais cruels<sup>11</sup>, les miroirs, voués à la prolifération, fragmentent l'universalité du beau à travers l'image de soi. *L'Homme et son image* : « l'Homme » est indéfinissable ; non seulement, il est n'importe quel homme mais il est aussi l'homme avec l'idée superlative de lui-même qu'il est — et non qu'il a. Il est irréprésentable à lui-même. Il échappe donc à la cure des miroirs qui serait le plus sûr remède à l'orgueil. La dispersion des points de vue qui, à condition qu'elle soit saisie par le regard panoptique de la conscience sortie d'elle-même, décomposerait pour Nicole<sup>12</sup> ou La Fontaine le bloc imaginaire du moi, est ressentie par l'homme comme une déflagration agressive du monde. Le miroir répété n'accomplit pas la transition du détachement de l'amour océanique de soi vers l'attachement à l'autre qui me voit et me fait être aussi avec lui. Il agit comme l'élément réduit et éclaté d'un corps dont la seule forme complète et vraie doit être donnée par la sensation spontanée de soi.

L'hostilité environnante conduit l'homme à adopter une position défensive : elle le pousse à se retirer totalement du monde. Le repli de l'image hors de tout risque d'altération tient de la misanthropie. À cette étape de l'analyse psychologique, le Narcisse de La Fontaine se prémunit contre toutes les formes de blessures de soi, abolition du moi dans le miroir de l'autre, séparation d'avec soi ou dispersion de l'image unitaire. Son attitude n'est pas éloignée, en son fond, des crises paranoïaques du pouvoir qui voit des cornes de monstre en place des oreilles du lièvre<sup>13</sup>, membre d'une race pourtant si craintive<sup>14</sup>.

Le pouvoir vit dans l'inquiétante étrangeté du réel et, contre ce sentiment angoissant qui le met en péril, il choisit de se confiner ou de se répandre. Nicole pense que l'amour-propre se contente assez mal de la solitude :

On a beau s'occuper de soi-même dans la solitude, les images que l'on s'en forme sont infiniment plus sombres que celles qui sont aidées par les objets extérieurs<sup>15</sup>.

Il oublie, peut-être, que dans la retraite la plus radicale qui soit, derrière l'écran intérieur, l'être jouit d'une extase proche d'une mystique de soi qui empêche toute déception. Ici, le paysage de retraite profane, fantasmé aux confins de l'intériorité, prolonge le déni de représentation.

En cette exploration du processus narcissique, La Fontaine se détache assez nettement du texte ovidien. Si, comme Narcisse chez Ovide, le personnage de La Fontaine est inaccessible à l'autre, c'est moins parce qu'il repousse le désir d'autrui inégalable à son image que parce qu'il craint de lire le refus de sa propre beauté dans les regards alentour. En transposant la fable dans un univers où l'autre détient le pouvoir, et notamment le pouvoir érotique de refuser l'attirance d'une autre apparence jusqu'à la détruire, La Fontaine néglige la séduction heureuse, même si elle est tragique, d'Écho pour Narcisse : l'autre n'aime pas, il hait et son aversion, curieusement, est pour le Sort une arme morale<sup>16</sup>. Peut-être, au passage, est-ce là une des limites de toute cure morale si son agressivité, même polie par un miroir, n'est qu'un jeu de pouvoir, assez peu différent des plaisirs des apparences, que l'on appelle la mondanité. L'espace découvert avec la conscience de soi est, chez La Fontaine<sup>17</sup>, une

---

<sup>10</sup> « Mais ce qu'il y a de plus considérable en ceci, c'est que les hommes ne font pas seulement le portrait des autres, mais qu'ils peuvent voir aussi ceux que l'on fait d'eux, et s'ils les voulaient regarder de bonne foi, rien ne serait capable de remédier à leur orgueil, et ne pourrait plus servir à le déromper, que la vue même de ces portraits » (Nicole, *Traité de la connaissance de soi-même*, Première partie, chapitre IV, éd. cit., p. 12).

<sup>11</sup> Voilà peut-être pourquoi « le duel est le triomphe de la mode, et l'endroit où elle a exercé sa tyrannie avec plus d'éclat » (La Bruyère, *Les Caractères*, « De la mode », 3, éd. cit., p. 398).

<sup>12</sup> « Car nous sommes tous à l'égard les uns des autres comme cet homme qui sert de modèle aux élèves dans les académies de Peintres. Chacun de ceux qui nous environnent se forme un portrait de nous ; et les différentes manières dont on regarde nos actions, donnent lieu d'en former une diversité presque infinie » (Nicole, *Traité de la connaissance de soi-même*, Première partie, chapitre IV, éd. cit., p. 12). « Saint Grégoire de Nazianze dit, si je ne me trompe, que nous sommes comme le miroir où nous voyons les autres ; parce qu'en effet, ne connaissant pas leur intérieur, nous ne pouvons en juger que par quelque chose de semblable que nous connaissons, qui est nous-mêmes. Mais si nous sommes le miroir où nous voyons les affections des autres, les autres doivent être le miroir où nous voyons la difformité de nos propres vices que nous ne remarquons pas assez quand nous les considérons en nous-mêmes » (Bossuet, *Pensées chrétiennes et morales dans Œuvres*, Paris, Firmin Didot frères, fils et Cie, 1866, Tome 4, p. 771).

<sup>13</sup> V4, *Les Oreilles du Lièvre*.

<sup>14</sup> II14, *Le Lièvre et les Grenouilles*.

<sup>15</sup> Nicole, *Traité de la connaissance de soi-même*, Première partie, chapitre III, éd. cit., p. 19.

<sup>16</sup> « Afin de guérir, le sort officieux présentait à ses yeux Les conseillers muets dont se servent nos Dames » (v. 5-7).

<sup>17</sup> C'est là un point commun avec Ovide.

zone protégée, reculée et neutralisée<sup>18</sup>. Neutralisée car l'être rejette sa présence extérieure au monde et se nie tout d'abord ; mais, dans la suite

du texte, le désir d'être là face à soi n'apparaît pas davantage. C'est tout le paradoxe de la scène d'assomption qu'invente La Fontaine. Elle contredit la mise en scène ovidienne puisqu'au lieu de chercher en vain la captation de son apparence, le personnage de La Fontaine jouit de la dilution de son image reflétée : « beau » se noie dans la rime « eau ».

Le Narcisse de la fable gagne sur le miroir d'une eau courante le bénéfice de se voir :

Il s'y voit, il se fâche ; et ses yeux irrités Pensent apercevoir une Chimère vaine :

Il fait tout ce qu'il peut pour éviter cette eau.

Mais quoi, le canal est si beau

Qu'il ne le quitte qu'avec peine (v. 16-20).

La première réaction de l'homme est de rejeter l'image et, à la place de l'amour de soi, il n'éprouve que colère contre un miroir échappé à sa vigilance. Pourtant il y revient et s'y attache.

En quoi ce miroir diffère-t-il de tous les autres ? Il se soustrait, c'est certain, aux dangers des relations sociales : l'eau n'est qu'elle-même, « source pure », elle n'est pas le relais du jugement des autres. La transparence, qui n'est pas sans tain, contraste avec le voyeurisme compris dans tout regard porté sur soi. Mais surtout l'image de l'eau n'est qu'une image temporaire, fluide, emportée et renée au fil du canal. Le canal reproduit la première image sans altérité que l'homme concevait pour lui-même<sup>19</sup> : il est symboliquement le fantasme creusé en abyme dans la profondeur du moi ; il est miroir horizontal et non plus environnant. Dans les vers initiaux de la fable, il s'agissait bien, en effet, d'une image passante et transversale. Avec le canal, l'amour demeure sans objet. L'onde errante transforme la projection de soi en fantôme, en « chimère » (v. 17) malgré toutes les craintes de l'homme. Dissoute dans la beauté du canal, l'image se confond avec le beau même, inépuisable dans les passages de l'eau. Nicole dévoile la présence du narcissisme humain sous les traits diaphane du « vain fantôme qu'il s'est formé »<sup>20</sup> : obnubilé par la belle forme de soi, l'homme se spiritualise en image évanescence et se perd. Chez La Fontaine, le bonheur de se voir est conçu sensuellement en se sentant partir, ravi de et par son image avec laquelle la fusion est si parfaite qu'elle n'est que dissipation permanente<sup>21</sup>. L' « amoureux de lui-même n'est pas malheureux, il ne s'altère pas dans la profondeur inépuisable du dédoublement : il ne connaît pas « l'immobilisme du spéculaire »<sup>22</sup>. L'i-

nertie de soi acquise dans l'enfouissement d'un paysage se défait constamment à la source d'eau qui vivifie l'image.

Avec le miroir nomade, l'homme réussit à esquiver tous les autres miroirs du sort, toutes les peintures possibles de sa médiocrité ; il séjourne aveuglé mais heureux. Alors, à quoi bon le *speculum* de Socrate duquel les hommes s'éloignent si d'autres existent, plus futiles mais plus flatteurs, et plus beaux ? Pourtant le miroir qui ferme les fables<sup>23</sup>, sous la forme d'une eau lestée de toute sa vase, et qui retrouve le calme après la disparition du nuage bourbeux des passions, accueille la connaissance de soi. Mais il n'est tendu qu'à ceux qui ont choisi de trouver ailleurs et autrement le sens de leur vie. Le miroir n'est déjà plus pour le fou. Le fou, lui, ne connaît du reflet que le leurre des sens et le symbole du beau.

L'autoportrait au miroir n'a pas le pouvoir de déboucher sur une réforme car le trajet de l'esprit est bloqué aux premiers signes et l'âme ignore jusqu'à l'innocence du Narcisse d'Ovide qui ne se reconnaissait pas. L'homme peccamineux, assoiffé de lui-même, s'identifie à son apparence ; c'est elle qui nourrit son amour-propre. La fable ovidienne raconte l'amour impossible pour un autre qui n'existe pas, la fable lafontainienne l'amour réussi de soi, dans un miroir d'eau qui n'est plus l'opacité insoluble du désir mais son plein épanouissement consenti. Le « grand aveuglement où chacun est pour soi »<sup>24</sup> dissocie, sans espoir de les réunir, les deux faces du miroir : le beau et l'utile.

Ainsi le cerf qui se mire au « cristal d'une Fontaine »<sup>25</sup> loue « la beauté de son bois » (v. 3) mais repousse l'image de « ses jambes de fuseaux » (v. 5). Quoique inharmonieuses au reflet déformant de l'eau, elles lui rendent à la chasse un plus grand service que ses bois s'accrochant aux forêts. Dans le miroir, néanmoins, seuls les critères du beau comptent. Dans l'esprit du cerf, deux thèses esthétiques

<sup>18</sup> Voir L. Marin, « La séduction du miroir » dans *Des Pouvoirs de l'image*, op. cit., pp. 25-39.

<sup>19</sup> « Un Homme qui s'aimait sans avoir de rivaux  
Passait dans son esprit pour le plus beau du monde » (v. 1-2)

<sup>20</sup> Nicole, *Traité de la connaissance de soi-même*, Première partie, chapitre II, éd. cit., p. 5.

<sup>21</sup> « Un miroir a beau être poli et sans taches, que le tain n'en soit pas écaillé, toujours l'image de soi, si l'on observe longtemps, finit par se retirer, elle laisse la place à la mince visibilité du verre. Puis elle revient. Les yeux voient de nouveau les yeux, puis encore la surface brillante du miroir [...]. L'œil est un neutre, c'est par là qu'il séduit » (M. Le Bot, « Les yeux », dans *Traverses*, n° 18 : « Séduction. La stratégie des apparences », février 1980, pp. 16-18).

<sup>22</sup> G. Rosolato, « Le narcissisme », art. cit., p. 35.

<sup>23</sup> XII29, *Le Juge arbitre, l'Hospitalier, et le Solitaire*.

<sup>24</sup> Molière, *Le Misanthrope*, Acte III, Scène 4, v. 968, dans *Œuvres*, Tome III, éd. cit., p. 185.

<sup>25</sup> VI9, *Le Cerf se voyant dans l'eau*, v. 1.

se heurtent. En privilégiant l'ornement de la beauté, le bois majestueux qui exhausse sa majesté, le cerf renonce à la compatibilité du beau et de l'utile et préfère assimiler le beau aux marques du pouvoir, à la gloire de soi. Qu'est-ce qu'une fable ? La Fontaine propose dans sa *Préface* qu'elle soit l'alliance du beau et de l'utile, qu'elle soit un miroir utile, et non utilisable pour y conformer une belle apparence. Mais si l'homme, au lieu de lire pour mieux se voir, se réjouit des récits passants dans les reflets desquels il ne voit que beauté, comment exercer le métier d'accoucheur d'âmes ? Le piège de l'allégorie agit sur lui-même et son ironie risque d'en rester à sa littéralité : dire le spectacle du pouvoir dans sa forme pour examiner avec plus de vérité son fond, c'est bien redire le pouvoir ; et si le moraliste voit clair dans la machinerie politique des relations humaines, qui voit aussi bien que lui, puisque chacun est pris dans les échanges imaginaires auxquels il se livre pour se maintenir en vie ?

Vois, dit l'ermite<sup>26</sup>, tu te trompes. Je crois te voir en songe, toi qui viens d'entrer dans l'illusion du pouvoir, alors que nous nous tenions tous deux aux pays calmes de l'innocence, moi dans ma retraite d'ermite, toi dans ton pré à brebis. Nous étions voisins de cœur, souviens-t-en :

« Veillé-je, et n'est-ce point un songe que je vois ? Vous favori ! vous grand ! Défiez-vous des Rois : Leur faveur est glissante, on s'y trompe ; et le pire, C'est qu'il en coûte cher ; de pareilles erreurs

Ne produisent jamais que d'illustres malheurs.

Vous ne connaissez pas l'attrait qui vous engage.

Je vous parle en ami. Craignez tout. » L'autre rit (v. 24-30).

Le berger a pénétré l'eau des miroirs, il n'est plus le même. Il rit, non du rire solitaire du vrai fou, mais déjà de celui d'un homme qui a perdu, en endossant l'habit de cour, la conscience de la sagesse et la mesure de la prudence. Un éclat de rire, et une distance sépare les anciens voisins : le fou prend le sage pour un fou et s'amuse du spectacle de sa folie. Ce rire-là appartient à la cour, il est le symbole de la vacuité ontologique d'un homme égaré par les divertissements du pouvoir.

Et notre Ermite poursuivit :

« Voyez combien déjà la cour vous rend peu sage. Je crois voir cet aveugle, à qui dans un voyage Un serpent engourdi de froid Vint s'offrir sous la main ; il le prit pour un fouet. Le sien s'était perdu, tombant de sa ceinture. Il rendait grâce au Ciel de l'heureuse aventure, Quand un passant cria : "Que tenez-vous, ô Dieux ? "Jetez cet animal traître et pernicieux,

"Ce serpent. — C'est un fouet. — C'est un serpent, vous dis-je.

"A me tant tourmenter quel intérêt m'oblige ? "Prétendez-vous garder ce trésor ? — Pourquoi non ? "Mon fouet était usé ; j'en retrouve un fort bon ;

Vous n'en parlez que par envie."

L'aveugle enfin ne le crut pas ;

Il en perdit bientôt la vie :

L'animal dégoûté piqua son homme au bras. Quant à vous, j'ose vous prédire

Qu'il vous arrivera quelque chose de pire.

— Eh, que me saurait-il arriver que la mort ?

— Mille dégoûts viendront", dit le Prophète Ermite » (v. 31-51).

Comme le berger ne veut rien entendre ni rien voir, l'ermite s'assure le médium, la voyance d'une fable. La métaphore s'interprète aisément : l'aveugle — personnage qui est l'image allégorique traditionnelle de la sagesse perdue — remplace le berger et le fouet, le pouvoir récemment acquis, à la forme lointaine du sceptre. Le fouet, attiédi, perd de sa raideur et se change en serpent : la balance, aujourd'hui équilibrée et érigée en symbole de justice, cache un avenir d'injustices et d'offenses, les serpents révoltés de la jalousie et de l'envie. Reflet du temps présent et oracle, vision et prévision, le miroir est une fable qu'on n'écoute pas.

Un jour pourtant, le berger voit : le jour où on le perd. Il comprend, éclairé par son coffre plein de frusques d'antan et de souvenirs qui le font repasser de l'autre côté du miroir, combien la fiction de l'ermite était sa vérité. Mais la fiction s'accrédite bien tard, on la croit à cause de l'expérience du réel à laquelle elle ne s'est pas substituée, et qu'elle n'a pas évitée.

On ne sait ce qui, dans *Le Berger et le Roi*, l'emporte de la déception des lambris de cour ou de celle de l'impuissance des fables à donner, dans le moment où on devrait y voir clair, la leçon de sagesse. Miroir tu, rendu muet par le simple mépris d'un rire, la fable attend qu'on la croie sans y croire elle-même.

Notre Âme c'est cet Homme amoureux de lui-même<sup>27</sup>.

À l'instant de conclure sur l'aventure de son Narcisse, La Fontaine se situe au plan des âmes, et sa moralité, « l'âme » de son apologue, comme il la nomme dans sa préface, cède au corps. Parvenu au miroir du conte, à sa psyché morale, La Fontaine croit y mener un déchiffrement et une leçon ; il ne parvient au plus qu'à redire l'effleurement des signes du désir : l'homme amoureux de lui-même.

Faut-il conclure à l'illisibilité et à l'invisibilité des *Fables* ? Restés à la surface des signes, les lecteurs, à qui sont destinés les portraits métaphysiques et animés d'hommes n'aspirant qu'à dominer ou dominant déjà, ne verraient-ils donc que la fabuleuse image d'eux-mêmes ? Leur aveuglement n'est

<sup>26</sup> X9, *Le Berger et le Roi*.

<sup>27</sup> III, *L'Homme et son image*, v. 24.

peut-être pas si complet qu'ils sacrifient la pédagogie des morales. Mais la leçon est nulle pour soi ; elle glisse pour ne plus désigner que l'autre. Le singe renonce à provoquer le lion par une fable<sup>28</sup>. Discourir sur l'injustice comporte plus de risques que peindre quelque bouffonnerie entre ânes. La fable, déguisée en marotte avec ses oreilles d'âne et le bruit assourdissant des braillards, effleure les vraies questions politiques tant ses personnages paraissent idiots. Elle a diverti, enseigné le prince peut-être, mais comme s'il s'agissait d'appréhender les incohérences d'un monde extérieur.

En un mot, le meilleur parti que le lecteur ait à prendre est de se mettre d'abord dans l'esprit qu'il n'y a aucune de ces maximes qui le regarde en particulier, et qu'il en est seul excepté, bien qu'elles paraissent générales ; après cela, je lui réponds qu'il sera le premier à y souscrire[...]»<sup>29</sup>.

Comme le remarque H. Merlin, le « portrait du cœur de l'homme »<sup>30</sup> n'est pas le miroir frontal qui entraîne la déconvenue et la ruine narcissiques ; il convertit l'amour-propre en « esprit critique »<sup>31</sup>. L'avis au lecteur détourne la lecture de tout investissement personnel et, pour rendre supportable la parole tout en lui garantissant une certaine efficacité, La Rochefoucauld dévie l'horizon de réception du livre. La lisibilité du texte présuppose le départ de soi et la motivation du lecteur coupable en moraliste censeur des autres. Ainsi La Rochefoucauld tient encore son livre et lui évite de n'être pas lu. Il le fait lire autrement, de côté, pour autrui, mais il prolonge, dans la lecture même, l'invisibilité ontologique de l'amour-propre. « Quant au canal » de La Fontaine<sup>32</sup>, on ne s'étonnera pas qu'il soit le dépositaire mobile de l'image de soi et le miroir biseauté et « besacier »<sup>33</sup> des *Maximes* où personne ne se voit, tandis que les vrais miroirs qui accusent de front l'amour-propre se trouvent hors du canal, loin des *Maximes*.

## 2. RHÉTORIQUE TYRANNIQUE.

Des paroles de réforme et de ressaisissement, les animaux et les hommes des *Fables* en prononcent parfois pour surmonter la peur et la lâcheté qui sont aussi les auxiliaires de la tyrannie.

Le Doyen des rats, « personne fort prudente » (v. 14), profite de l'un des Sabbats du chat pour réunir son chapitre<sup>34</sup>. On y décide de prévenir le diable (v. 8), comme on repère les pestiférés, en lui attachant un grelot. Mais si la délibération est commune, chacun se défile pour l'exécuter. Le berger<sup>35</sup> connaît les mêmes difficultés pour conduire son troupeau à la paix. Il veut le constituer d'abord en une troupe qui contrecarrera la violence du loup. Il avance l'argument d'une croisade de l'innocence contre la tyrannie conforme aux principes de la guerre juste définis par Thomas d'Aquin : « l'autorité du prince », « une cause juste », « une intention droite »<sup>36</sup>. L'autorité du prince est établie : c'est un berger (la métaphore du roi pasteur est usuelle). La cause est juste : l'attaque du loup détruit progressivement l'Arcadie et le comble de la barbarie vient d'être atteint avec le meurtre de Robin, mouton si docile qu'il en était presque devenu un homme. Enfin, la troupe veut le bien, non le mal, son intention est donc droite.

Aussi, après l'hommage d'une oraison funèbre, Guillot

harangua tout le troupeau

Les chefs, la multitude, et jusqu'au moindre agneau,

Les conjurant de tenir ferme :

Cela seul suffirait pour écarter les Loups.

Foi de peuple d'honneur, ils lui promirent tous

De ne bouger non plus qu'un terme. "Nous voulons, dirent-ils, étouffer le glouton

Qui nous a pris Robin mouton." Chacun en répond sur sa tête. Guillot les crut, et leur fit fête. Cependant devant qu'il fût nuit, Il arriva nouvel encombre.

Un Loup parut ; tout le troupeau s'enfuit.

Ce n'était pas un Loup, ce n'en était que l'ombre (v. 14-27).

Les exhortations du berger ne peuvent rien : les moutons, masse anonyme, sont sans conscience politique. Le peuple d'Arcadie ou celui d'Athènes<sup>37</sup> contraste avec l'unité d'une Nation conquérante qui serait l'expansion harmonieuse de l'individu vainqueur de ses vices : il est « vain et léger »<sup>38</sup>, voué à

<sup>28</sup> XI5, *Le Lion, le Singe, et les deux Ânes*.

<sup>29</sup> La Rochefoucauld, *Avis au lecteur*, première édition des *Maximes* (1665), éd. cit., p. 268.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>31</sup> H. Merlin, *Public et littérature en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Les Belles Lettres, « Histoire », 1994, p. 374.

<sup>32</sup> III, *L'Homme et son image*, v. 27.

<sup>33</sup> Sur le modèle du jeu de la besace (I7, *La Besace*).

<sup>34</sup> II2, *Conseil tenu par les Rats*.

<sup>35</sup> IX19, *Le Berger et son Troupeau*.

<sup>36</sup> Saint Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, II-II, question 40 « La guerre », article 1, Paris, Les Éditions du Cerf, 1995, Tome 3, p. 280.

<sup>37</sup> VIII4, *Le Pouvoir des Fables*.

<sup>38</sup> *Ibid.*, v. 34.

s'éparpiller et à rompre sa fragile cohérence grégaire. Tantôt il fuit, à la moindre menace du mal<sup>39</sup>, tantôt il se disperse pour des « combats d'enfants »<sup>40</sup>.

Le forcer est une tentation apparemment légitime. Réveiller le peuple, supposé prisonnier du songe de ses passions, peur ou frivolité, implique qu'on recoure à une éloquence en force, une parole de puissance dont Hercule serait le héros tutélaire. De fait, le peuple, multiple et indocile, ressemble à une hydre, « animal aux têtes frivoles » (v. 44)<sup>41</sup>. Il faut terrasser le monstre. Pour donner aux « âmes les plus lentes » (v. 41) l'exemple de l'énergie dont elles devraient témoigner, l'orateur est obligé d'utiliser de « figures violentes » (v. 40). L'athénien, du haut de sa tribune, est un harangueur pressé et dominateur : son discours prolifère en tours « tyranniques ». Il s'en tient d'abord au laconisme persuasif, sans détours ni ornements : Athènes est menacée, le salut commun en danger.

Il parla fortement sur le commun salut  
On ne l'écoutait pas : l'Orateur recourut  
À ces figures violentes,  
Qui savent exciter les âmes les plus lentes (v. 38-41).

À bout de souffle, à force de brièveté rude, l'orateur ne désespère pas, son discours puise aux ressources d'une rhétorique plus élaborée et plus imagée. D'abord une prosopopée, peut-être une hypotypose, figures dont le mouvement énergétique devrait secouer l'apathie ambiante.

Il fit parler les morts ; tonna, dit ce qu'il put (v. 42).

Le discours de l'orateur athénien s'emballe, la fable prend le raccourci d'une formule vague pour laisser à penser tout ce que le harangueur met en œuvre pour réussir. En vain. L'auditoire accueille avec indifférence les effets jupitériens de son compatriote :

Le vent emporta tout ; personne ne s'émut (v. 43).

L'éloquence herculéenne qui entend forcer l'auditoire à se rendre ne définit pas seulement un discours sec adhérant scrupuleusement à son sens ; elle s'aide de détours figurés pour signifier plus violemment. L'échec de l'orateur athénien est ainsi l'échec d'une certaine idée de la rhétorique persuasive, qui associe trop exclusivement le discours de persuasion aux effets violents du grand style orné<sup>42</sup>. La composition du *Pouvoir des Fables* (VIII4) repose pour partie sur la prolifération du motif de l'hydre. Il est présent à deux moments du texte : pour les vers consacrés à la politique étrangère de Louis XIV, Hercule combattant la coalition étrangère toujours ressourcée, et pour les vers présentant la situation d'incrédulité collective dans laquelle se trouve plongé l'orateur athénien. Parce qu'il combat sans fin une coalition toujours ressuscitée,

N'est-il point encore temps que Louis se repose ? Quel autre Hercule enfin ne se trouverait las  
De combattre cette Hydre ? et faut-il qu'elle oppose Une nouvelle tête aux efforts de son bras (v. 17-20).

Sous le vernis d'un panégyrique qui glorifie la vertu guerrière du monarque, ces vers appellent de leurs vœux le repos des forces. Les recommandations à Barillon vont dans ce sens : La Fontaine attend de lui qu'il parvienne à détruire le monstre avant qu'il ne prolifère encore et ne relance la guerre. Habité par un idéal de paix, La Fontaine condamne, avec toute nouvelle entreprise de guerre mythifiée, le recours analogue aux paroles belliqueuses. Avatar des combats d'Hercule, le discours véhément, exhortant au courage, pourrait dès lors s'avérer, à sa manière, un discours politique suspect.

La correspondance avec les effets héroïques de l'orateur à sa tribune réunit les deux actes (parler et combattre) dans une singulière parenté. L'orateur est un héraut du pouvoir qui incite à la lutte et tire de sa torpeur innocente un peuple pacifique. Derrière l'orateur se profile le despote, qui arrache « les suffrages des peuples en émouvant la violence de leurs passions »<sup>43</sup>. Louis XIV est l'Hercule guerrier de son temps ; l'orateur est un Hercule rhéteur sans succès. Une nouvelle guerre ? Mais concerne-t-elle le peuple ? N'est-elle pas, une fois de plus, l'affaire des Grands ? La vieille démocratie grecque semble sans illusion sur les exhortations du pouvoir parlé et peut-être « démagogique ». Lassitude du peuple d'Athènes ou du peuple de France ? À toujours lancer le pays sur les routes d'Europe, le roi Louis risque de trouver son peuple frivole et léger, c'est-à-dire non pas

<sup>39</sup> Dans le cas de « l'ost bellant », nous sommes loin de l'image du parfait soldat stoïcien, modèle de discipline d'État, diffusée dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle ; mais plus proche sans doute de la réalité des désertions qui sapent l'administration militaire (voir J. Cornette, *Le Roi de guerre, op. cit.*, pp. 50-64).

<sup>40</sup> VIII4, *Le Pouvoir des Fables*, v. 47.

<sup>41</sup> L'image est connue au XVII<sup>e</sup> siècle. On la trouve, par exemple, chez Bossuet (*Politique tirée des propres paroles de l'Écriture Sainte*, éd. de J. Le Brun, Genève, Droz, « Les Classiques de la pensée politique », 1967, p. 45), associée comme chez G. Naudé à l'expression « monstre politique » pour qualifier le peuple insoumis et facteur de révolte (*La Science des Princes ou considérations politiques sur les coups d'État*, 1673, p. 659) Dans *Le Corps politique*, Hobbes distingue bien dans les mots le peuple uni en personne civile et le peuple hors de toute assemblée. Cette « multitude débandée » est le contraire du corps politique qu'entendent fonder les pactes et les contrats sociaux (Voir Th. Hobbes, *Le Corps politique*, chapitre II, XI, traduction de Samuel de Sorbière (1652) présentée par Louis Roux, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « Images et témoins de l'âge classique », 1977, p. 82)

<sup>42</sup> Les emblèmes, chez Alciat par exemple, ont pris l'habitude de représenter une foule, des anneaux aux oreilles, traînée par des chaînes attachées à la langue d'Hercule (voir *Emblemata*, traduction de Jean le Fèvre, Lyon, Jean de Tournes, 1555, p. 106).

<sup>43</sup> Abbé Cassagnes, *Oraison funèbre de Messire Hardouin de Péréfixe*, dans *Oraisons funèbres*, Paris, Ch. de Sercy, 1666, p. 9.

révolté mais indifférent, sur l'exemple du fabuliste qui, frivole et vain, écoute d'une oreille distraite les exclamations sublimes de l'orateur pour lui préférer une fable pour enfants.

La « patrie en danger » (v. 35) : la formule est-elle le cri d'alarme d'un citoyen plus lucide que tous les autres ou, d'un autre point de vue, l'arme d'un manipulateur de foule au service du roi<sup>44</sup> qui, par ses paroles, voudrait exciter les passions populaires et asseoir sur la peur de l'ennemi son pouvoir autoritaire ?

Avec cette incertitude, c'est tout l'édifice moral qui vacille car l'orateur parle contre la paresse de son peuple. Sa parole morale, comme toute parole morale, imite la force sans l'avoir, aussi ridicule et faible que celle des faibles des *Fables*. L'alternative est donc simple si le discours de l'Athénien dédouble le discours moral. Hypothèse 1 : l'orateur est un honnête homme sans pouvoir, impuissant à réformer. Hypothèse 2 : l'orateur est un rhéteur va-t-en guerre et son intention morale est le moyen de servir la tyrannie. Alors le moraliste perd sa vertu à se servir des mêmes armes que le pouvoir et, pire, il peut être récupéré par lui comme instrument de souveraineté et de violence. Quelle différence enfin entre un puissant et le moraliste si la parole n'est dissemblable qu'en termes d'efficacité ? Ce qui valait pour le juste vaut pour le vrai et le bien, toujours contraints à s'adjoindre une force extérieure, s'ils veulent réussir. Réveillez-vous, encourage le moraliste, sortez de la torpeur de vos vices : son message est moral. Défendez notre patrie ou aidons Louis à terrasser l'hydre de la coalition : le message est politique. De là à penser que les confusions des ordres politique et éthique profitent à la domestication de l'opinion... Moraliste ou voix de la propagande, l'orateur athénien dispense une sagesse de la soumission, de la mesure, de la discipline du désir, du retranchement des excès de l'intérêt. Il tient le discours du « consentement »<sup>45</sup> autant éthique que politique.

*Ô temps, ô mœurs ! J'ai beau crier, Tout le monde se fait payer*<sup>46</sup>.

Voilà le moraliste parlant comme l'orateur athénien.

*Voilà le train du Monde, et de ses Sectateurs. On s'y sert du bienfait contre les bienfaiteurs.*

*Je suis las d'en parler : mais que de doux ombrages Soient exposés à ces outrages,*

*Qui ne se plaindrait là-dessus !*

*Hélas ! j'ai beau crier et me rendre incommode : L'ingratitude et les abus*

*N'en seront pas moins à la mode*<sup>47</sup>.

La fatigue et le dégoût sont les lamentos de la sagesse. Mais derrière les mots désabusés se décèle peut-être une autre image que le *topos* du moraliste prêchant dans le désert : celle, que La Fontaine exècre, du censeur, du crieur de vertu. Que dire des remontrances vaines<sup>48</sup> de tous les professeurs de morale ? Le maître d'école, alors qu'il devrait secourir un enfant qui se noie et hurle de désespoir, lui crie une leçon sur la sottise ; il vitupère, il gémit. Ses cris et ses plaintes (« Ô temps, ô mœurs ») noient avec eux les appels du fripon. La parole ou la vie, le censeur, qui est pédant et babillard, choisit : il parle. Et c'est un maître d'école, pour peu un harangueur de foule qui ferait la leçon pour le peuple enfant, un orateur athénien, un fabuliste, pourquoi pas ?, enclin aux blâmes et aux admonestations. S'il est quelqu'un à blâmer dit La Fontaine, c'est le censeur ; pour le reste, la sottise de l'enfant, il faut attendre qu'il ait gagné la rive (qu'il soit déjà sauvé). On peut tancer les vices, mais à quoi bon ? La Fontaine le sait mieux que quiconque, lui qui reconnaît ne pas se sentir un héros pourfendeur de passions et qui dénigre les prêcheurs de vertu incapables de sauver une vie. Comment ne pas être frappé chez La Fontaine par l'esprit de démystification, d'interrogation et de doute, comment ne pas être frappé par l'inquiétude avec lesquels il nous parle de la fable, de son métier de moraliste, des mots dont il peut se servir et des conditions de leur emploi.

Il croit, sans doute, aux vertus de l'honnêteté, aux combats contre l'amour-propre. Mais il dit aussi que ce discours est idéologique, qu'il le trouve déjà dans la bouche du pouvoir, que, par ses leçons, le moraliste est singe du maître ; il dit aussi qu'il vaut mieux agir que parler, enfin chercher le bonheur de l'humanité ailleurs que dans son éducation forcée. Il refuse le désordre et l'anarchie des passions, il n'aime pas le tumulte des peuples insoumis tout en ne parvenant pas à calmer universellement l'emportement des vices ; et il a conscience aussi de reproduire au travers de la morale la soumission à l'amour-propre politique ; à un état d'ordre dont la permanence résulte du souci de maintenir chacun, grâce au discours politique, dans la répression des violences destructrices du pouvoir nées du désir individuel, au profit de la pacification du corps social.

### 3. LES CIRCONVOLUTIONS DE LA PAROLE : LE POUVOIR BIAISÉ DE LA FLATTERIE.

Qu'on soit une victime attrapée à l'occasion d'une chasse, au hasard des chemins, ou un

<sup>44</sup> Dans la tradition des coups d'État exercés sur le peuple par le maniement de la rhétorique politique (voir G. Naudé, *Science des princes ou considérations politiques sur les Coups d'État*, op. cit., pp. 659-667).

<sup>45</sup> P. Ronzeaud, *Peuple et représentations sous le règne de Louis XIV. Les représentations du peuple dans la littérature politique en France sous le règne de Louis XIV*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988, p. 401.

<sup>46</sup> XII6, *Le Cerf malade*, v. 21-22.

<sup>47</sup> XIII16, *La Forêt et le Bûcheron*, v. 19-26.

<sup>48</sup> Cf. 119, *L'Enfant et le Maître d'École*, v 2.

moraliste révolté par les exactions des tyrans, il n'y a pas de lieu où puisse prendre position un discours opposé au discours du pouvoir. Il est possible, comme l'affirme Pascal<sup>49</sup>, que la violence n'atteigne pas la vérité, mais si la vérité ne peut entamer la violence, que peuvent le moraliste et, par sa voix, non tout à fait le peuple des opprimés mais une certaine résistance à la concupiscence du pouvoir ?

Essayant tous les discours et tous les registres, les mots de la sincérité savent exprimer le pouvoir et lui faire avouer sa violence. Mais, et en cela elle déçoit la conviction classique d'une mission réformatrice placée dans l'écriture, la fable ne peut corriger. En paysan du Danube<sup>50</sup>, le moraliste pacifiste convainc de son talent mais ne persuade pas le Sénat des réformes indispensables au respect des peuples et, sans doute aussi, à la sauvegarde de l'Empire. Éloquence pathétique, plainte, trait d'humeur, épigramme morale, les outils de la langue et de l'écriture sont ou insuffisants ou déjà les suppôts de la force, alors que l'humanité devrait, pour La Fontaine, renoncer à toute violence.

Sur le fond des paroles infructueuses se détachent cependant les critères de la parole efficace : le discours de la ruse, en contre-point à la rudesse et à la spontanéité barbare du discours puissant. Car il existe au catalogue des paroles lancées contre le pouvoir un certain type de discours qui, sans intention proprement morale, parvient à empêcher les effets du pouvoir et même à les leurrer pour les apaiser. Il s'agit de la flatterie ; non certainement de cette flatterie de mauvais aloi, utilisée par les sots de cour qui, à l'exemple du singe de *La Cour du Lion* (VII6), tapissent leurs éloges des plus ridicules hyperboles :

flatteur excessif il loua la colère,  
Et la griffe du Prince, et l'ancre, et cette odeur : Il n'était ambre, il n'était fleur,  
Qui ne fût ail au prix. Sa sottie flatterie  
Eut un mauvais succès, et fut encore punie (v. 21-25).

En rhétoricien, taxinomiste des normes linguistiques, Le Gras remarque les abus de l'hyperbole<sup>51</sup> : elle est très recommandable pour la pratique des louanges, puisqu'elle procède, au moyen d'expansions figurées, à l'élargissement de son modèle. L'utilisateur d'hyperboles doit savoir doser son œuvre et rendre vraisemblable, même si elle est un agrandissement, l'image qu'il a choisie en fonction de son sujet. Le singe est un « adulateur » fade à force de corser son panégyrique qui traite ce qui, même aux yeux du monarque, n'est digne d'aucun éloge<sup>52</sup> :

Les flatteurs tombent souvent dans une pareille imprudence ; à force de vouloir trop louer, ils se rendent ridicules, eux, et ceux qu'ils louent<sup>53</sup>.

À flatterie ridicule, monarque ridicule, et l'odeur nauséabonde ventilée dans une métaphore florale n'est plus qu'une manière d'injure.

La fable invite à posséder parfois, à la cour, la science de se taire. Le renard en exprime la sagesse prudente. Entre la sincérité du dégoût (l'ours) et le plaisir fat des éloges excessifs et menteurs (le singe), c'est toute la conduite à laquelle doit s'assujettir le flatteur qui s'esquisse. Car le roi refuse tout autant de feindre son pouvoir (l'ancre et la griffe appartiennent aussi au pouvoir et doivent provoquer certains signes de force) que de le livrer dans sa barbarie pure, sans le filtre des signes.

Si les flatteurs outranciers n'ont pas bonne presse à la cour, le métier de « donneurs de bonjour » comme la cour de Charles VI les appelait, est, lui, absolument nécessaire au pouvoir, avide d'être reconnu et de vivre en signes.

Nous rencontrons très tôt dans les *Fables* les circonstances de la flatterie : une préface au Dauphin emplie d'éloges, une fable sur l'impuissance des appels à la charité et la disette des artistes rétifs à flatter, puis *Le Corbeau et le Renard*. Le renard est d'un caractère moins entier que la cigale et son appétit sait lui recommander des paroles tempérées. De l'air libre et froid de la campagne nous passons aux brises de cour, aux paroles douceâtres qui encensent le prince et obtiennent tout de lui. Puis à la scène courtisane succèdent les avances d'une grenouille qui se croit un roi... Le corbeau n'a-t-il pas partagé la même chimère ?

L'opposition entre les deux protagonistes de la flatterie est assez nette. L'un, le corbeau, détient un bien en nature, qu'il ne mange pas mais exhibe à qui veut le voir. L'autre, le renard, désire, tout au bas de l'arbre de la puissance, ce qu'il n'a pas. Il le sent puis il le voit : c'est un fromage. Le corbeau

<sup>49</sup> « Quand la force combat la force, la plus puissante détruit la moindre : quand l'on oppose les discours aux discours, ceux qui sont véritables et convaincants confondent et dissipent ceux qui n'ont que la vanité et le mensonge mais la violence et la vérité ne peuvent rien l'une contre l'autre » (Pascal, *Les Provinciales*, Douzième lettre, édition établie par M. Le Guern, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1994, p. 201).

<sup>50</sup> XI7, *Le Paysan du Danube*

<sup>51</sup> « Un orateur judicieux comparera la vitesse d'un excellent cheval à celle du vent ou de la foudre et la maison d'un particulier qui sera belle au palais d'un Prince au lieu que le flatteur le dira d'un cheval commun et d'une maison ordinaire ou louera une chose qui n'est point louable, comme ce courtisan de Démétrius qui, le voyant enrhumé, le louait de tousser et de cracher avec harmonie » (Le Gras, *La Rhétorique française*, Paris, 1671, p. 20).

<sup>52</sup> « Voilà donc la différence qu'il y a entre louer et flatter : Louer, c'est dire au vrai ce qu'il y a de bon dans une personne, et non davantage ; au lieu que flatter, c'est exagérer, ou mentir : exagérer, si l'on dit beaucoup plus de bien, qu'il n'y en a ; et mentir, quand on donne aux vices le nom des vertus qui leur sont opposées, comme font tous les flatteurs » (Amelot de la Houssaie, *La Morale de Tacite*, op. cit., p. 33).

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 108.

hiératique attend le passage d'un sujet qui voudra bien reconnaître son prestige. En posture de dominant, l'oiseau s'immobilise sans que l'on puisse dater le début et la fin de son pouvoir stabilisé à l'imparfait inaugural (« tenait »). Le corbeau est en attente du portrait que les sens d'un autre (vue et odorat<sup>54</sup>) doivent aider à concevoir. Son pouvoir, qu'il espère statufier, il le possède aux dépens d'autrui : la nature-morte qu'il offre à voir dispose une nourriture que le corbeau ne mange pas — elle est tenue comme une image intouchable — mais qu'il vole à la faim de l'autre. Cette faim que l'image stimule, le corbeau veut qu'elle ne soit plus que la frustration d'un regard avide.

Le renard rampe jusqu'au portrait et il parle : il ne mange donc pas. Il ne le peut : sur l'arbre, l'œuvre est accrochée et inaccessible. Il parle, et — c'est le désir du pouvoir — il improvise une *ekphrasis* du tableau ou de la statue muette, qui ne demandaient qu'à parler dans la bouche d'un renard. Ainsi les rôles sont bien distribués de part et d'autre du lieu de flatterie. Le corbeau stocke un fromage, désirant qu'il soit l'origine de sa souveraineté : son blason, un quartier de noblesse. La requête symbolique implique un partenaire : du fromage, signifiant sans signifié imaginaire, seuls quelques signaux sont émis ; des effluves enjôlent les sens et clairement invitent à la flatterie. L'autre doit ainsi transformer l'objet réel, et qu'il sent, en relique afin que le pouvoir ne soit plus possession mais capacité universelle du pouvoir.

En réponse, le renard détient bien quelque chose mais cet avoir n'a de valeur que par sa fonction symbolique de nomination : le langage dont on peut extraire les éloges. Soit donc un tableau à quatre entrées pour le premier quatrain :

	RÉEL	QUE	SYMBOLI
CORBEA	U	SIGNEAUX	O
		PERCHÉ 'FROMA'	
RENARD	O	EFFLUVES	'ALLÉCHÉ 'LANGAGE'

Conclusion de l'approche muette : le corbeau n'est pas encore tout à fait roi et le renard a toujours faim. À tous deux, il manque ce qu'a l'autre. La relation requiert implicitement un contrat où chacun devrait se satisfaire. D'où vient qu'il en sorte une victime spoliée et un vainqueur superbe ? À quel moment l'économie de la flatterie a-t-elle basculé ? L'échec d'un jeu communément pratiqué à la cour tient, on va le voir, à la nature du pouvoir du corbeau.

À la cour, le flatteur ne trompe pas le roi, il donne, par son éloge, toute la mesure de la croyance au pouvoir. En échange, le roi le paye. Par imitation, le riche bourgeois adopte ces institutions. À la table du *Rieur et les Poissons* (VIII8), on repère, à côté, mais à l'écart, du financier et de sa troupe, le méchant diseur de bons mots, un parasite bouffon. Autour de lui, les mets défilent, mais ils ne l'atteignent que rarement et en petite quantité. La parasite est donc confronté à sa condition : séduire pour manger. Bien que sa flatterie soit moins directe que celle des panégyriques royaux, l'intention pragmatique est pourtant comparable : payer le maître du plaisir d'un divertissement, plaisir qui souligne la toute-puissance de l'hôte, et recevoir en retour son dû, une gratification fixée au cours du paraître.

Le rieur, par poissons interposés, ramène à lui les plus grosses prises et remonte, un moment, jusqu'au maître qu'il vient (peut-être) de réjouir. Voilà le maître payé en fausse-monnaie imaginaire<sup>55</sup> se flattant d'entretenir un rieur. Quant au parasite qui réussit son (dé)tour, un gros poisson vient flatter son palais. La loi du donnant-donnant régularise une pratique qui, sans elle, tournerait trop ouvertement à la feinte diabolique : le discours de séduction délibérément consenti est donc récupéré dans un échange qui a préalablement réglé le cours des signes.

Le corbeau, lui, rechigne à entrer dans ce système relativement bien équilibré : il voudrait que le renard le célèbre sans compensation, par pure joie de le contempler. Pourtant s'il veut être appelé Phénix, il doit en monnayer la métaphore. Finalement, mauvais stratège de la communication symbolique, le corbeau perd tout. Il laisse échapper, non pas comme le roi quelques miettes de puissance, la trace du portrait du roi frappé en monnaie ou en médaille, mais tout son trésor. Et il ne touche rien : une image fugace et humiliante, une leçon vendue mais qui est un « sophisme »<sup>56</sup>, une sagesse qui ne fructifiera pas, étant éternellement vraie.

<sup>54</sup> L'odeur du fromage métaphorise les effluves de la renommée.

<sup>55</sup> « La flatterie est une fausse monnaie qui n'a de cours que par notre vanité » (La Rochefoucauld, *Maximes*, 158, éd. cit., p. 41).

<sup>56</sup> Vendant ses leçons, le renard est « historiquement » un sophiste.



Le corbeau n'a jamais été roi que le temps, fort court, où le renard a bien voulu commencer son éloge. Cet instant est pour le filou une occasion, un *kairos*<sup>57</sup>. Au centre de la ruse et de la séduction, le *kairos* construit le temps de la parole brillante, le moment où elle jaillit de la faiblesse du pouvoir. Le discours du renard est doublement ponctuel : il arrive à temps pour le spectacle du corbeau et cette exactitude le met à l'heure de son propre désir.

Avant l'échec, le corbeau était en puissance de royauté. Après, bien qu'encore sur la branche, il n'est plus rien, roi déchu. À la fin de la duperie, le renard remémore au corbeau le contrat qui lie les parties du flatteur et du flatté. Il touche le paiement d'une leçon qui est exactement celle du pacte de flatterie :

« Apprenez que tout flatteur  
Vit aux dépens de celui qui l'écoute »<sup>58</sup>.

Qui veut être flatté doit rétribuer la flatterie. Le monde de la flatterie permet au flatteur de l'emporter en avantage sur le flatté : faute d'être contrôlée avec clairvoyance, la relation peut escroquer le loué et tout lui subtiliser. L'esclave risque moins que son maître. L'un, au pire, ne possédera pas ce qu'il n'a pas eu. Mais l'autre peut ne plus avoir ce qu'il avait et tomber plus bas que l'esclave. Comment le renard agit-il ? L'enjeu est simple : remplacer le fromage par la nourriture de l'éloge. À propos du lion abusé par la fable du cerf, La Fontaine précise que tout roi, pourvu que l'on sache lui servir un bon plat, l'à plat d'une caresse, gobe « l'appât »<sup>59</sup>. Le renard ne doit rien dire du fromage, malgré les effluves, malgré la posture. Il se contente de neutraliser l'effet des senteurs par un compliment plus large, sur la beauté d'ensemble de la scène. Dans le jeu narratif et symbolique, le contournement discursif évite de fixer d'emblée le fromage comme possession sacrée. Aussi peut-il encore circuler, et même s'oublier. Le refus de l'éloge évident est compensé par la désignation d'un autre sujet de louange : le beau corps du corbeau. Autre signal : (je ne sens rien mais) je vous vois. Pour le corbeau, rien ne change, un éloge en remplace un autre, plus complet.

Le renard déclare que le corbeau est « joli ». Nul doute, en le voyant, tout un chacun est ravi ; il n'y a qu'à entendre l'interjection béate :

« que vous me semblez beau ! »(v. 6).

De « joli » à « beau », note L. Marin<sup>60</sup>, une étape a été franchie dans le sens d'une intensification du plaisir de voir. Mais l'énonciation module les qualités : le corbeau n'est pas beau, il le semble. Il est plus que joli mais il est possible que l'attribut soit une impression toute subjective. Implicitement, c'est un des secrets pragmatiques du défi, le renard incite le corbeau à montrer davantage pour se découvrir tout à fait. Son plumage est joli mais il est sûr que la voix ajouterait le surcroît de force et de beauté qui le déclarerait infiniment beau. À la clé, si l'hypothèse se vérifie, le renard promet quelque chose sur l'allégorie du corbeau en Phénix et d'ailleurs il en donne un avant-goût. Montrez-moi votre force, jusqu'à celle que vous tenez à l'abri, votre voix. Et je me charge par ma douce voix, de faire votre pouvoir. Mais il faut des preuves : avez-vous la force de votre pouvoir ? Quel corbeau ne rêverait un jour d'être Phénix, le parangon des oiseaux ! Fils du soleil, qui le régénère, il est la métaphore du pouvoir. Que le corbeau chante et il parviendra à ce qu'il n'est pas encore : l'image absolue de lui-même à travers l'image du Phénix. Le signe flatteur ment « sans mentir » (v. 7). Il respecte la logique du pouvoir réel, qui habille sa trivialité d'une parade symbolique. La force est en puissance d'image et l'image actualise la potentialité mythique de la force. Bien entendu, le corbeau n'a rien du Phénix, son plumage uniformément noir ne déploie aucune de ces belles couleurs qui font la renommée de l'oiseau légendaire<sup>61</sup>. Mais s'il était vraiment puissant, le corbeau aurait droit au titre de Phénix car son cycle est synonyme de l'éternité du pouvoir<sup>62</sup>. Oiseau auto-engendré, considéré comme le symbole de la résurrection du Christ, le Phénix représente la *dignitas quae non moritur*, l'essence immortelle du roi<sup>63</sup>.

De la majesté du Phénix à la médiocrité du corbeau, couleur de jais et criard, il y a la rupture et

<sup>57</sup> « *Kairos* est l'accord nécessaire d'une action avec l'occasion de sa réalisation. Cette acceptation exhibe l'adéquation entre l'occasion extérieure et le *kairos* du discours énoncé. Elle met en valeur la notion de rencontre » (A. Tordesillas, « L'instance temporelle dans l'argumentation de la première et de la seconde sophistique : la notion de *kairos* », dans *Le Plaisir de parler. Étude de sophistique comparée*, sous la direction de B. Cassin, Paris, Les Éditions de Minuit, « Arguments - Colloque de Cerisy », 1986, p. 34). Le point de contact dégagé par le *kairos* est aussi le moment décisif de la fable qui capte la plénitude d'une narration circonstancielle.

<sup>58</sup> 12, *Le Corbeau et le Renard*, v. 14-15.

<sup>59</sup> VIII14, *Les Obsèques de la Lionne*, v. 55.

<sup>60</sup> L. Marin, *Le Portrait du roi*, op. cit., p. 122.

<sup>61</sup> Le plumage de l'animal solaire respandit de somptueuses couleurs. Le Phénix baigne dans les parfums (cf. Ovide, *Les Métamorphoses*. Livre XV, v. 392 et sq., Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France-G. Budé », 1929, Tome III, p. 134) ; La Fontaine l'immerge dans les effluves de fromage ! Son corps est rouge feu. Le désir dans la fable de La Fontaine repose peut-être sur un échange symbolique de regard : le renard voit tout là-haut le fromage (réalité triviale), le corbeau voit tout en bas le pelage roux du renard (couleur merveilleuse à laquelle il voudrait s'élever).

<sup>62</sup> A. -M. Lecoq, « La symbolique de l'État », dans *Les Lieux de Mémoire, II. La Nation, Paris*, N.R.F.-Gallimard, « Bibliothèque illustrée de histoires », 1986, pp. 176-177. Pour les jetons du jour de l'An I644, l'image du Phénix figurait en tête des devises.

<sup>63</sup> E.- H. Kantorowicz, *Les Deux Corps du roi*, op. cit., pp. 279-289.

la transformation ironique du corps privé et du corps politique. Le corbeau et le renard sont, on le sait, les cibles polémiques et travesties des pamphlets<sup>64</sup>. Conformément au parcours satirique de bestialisation du bestiaire allégorique qui modifie la signification entre signifié sublime et signifiant prosaïque, le Phénix endure les outrages d'un contre symbole qui remplace le « Roi ne meurt jamais » par cette formule sarcastique : « le roi vit... encore ! ».

Alléchant le corbeau du nom de l'absolu, le renard accomplit ce que tout flatté recherche : la conquête de son essence pure. Une transsubstantiation des ordres la rend accessible : au prosaïsme du réel dont la fable donne deux occurrences, le fromage tout d'abord et le corbeau ensuite, le renard objecte un jugement esthétique. Le pouvoir, jusque-là, n'était que bouche, force animale, réduite à son acte primitif : la préhension ; or, il peut être voix et pour finir beau corps sacré. La flatterie dispose du pouvoir de nommer le réel et de doser le raffinement du nom. Appeler le corbeau « Monsieur du Corbeau », c'est déjà mettre le nom en attente, l'établir entre son origine animale et son anoblissement individuel. Quant au Phénix, il n'est plus même un nom, il est le nom parfait. Tout à coup, à entendre le renard, le réel paraît plus facile, sublimé et sans obstacle. Le discours modère, apprivoise, faisant d'un possible un « naturellement dicible »<sup>65</sup>, plein de tact, riche et sécurisant. Le maître a intercalé entre le monde et lui son esclave, exactement comme le lion maintient en vie le rat pour qu'il soit son obligé et, un jour, le sauve<sup>66</sup>. Après la flatterie et son travail, plus rien du monde âpre ne fait résistance.

Contrairement aux tours oratoires tyranniques, la rhétorique douce remporte des victoires : elle élude l'affrontement ; elle relaie mieux l'excitation de la force pour en dévoiler les lacunes. Le puissant a besoin de la parole flatteuse pour éliminer l'agressivité et le jugement du réel, il est prisonnier de son aisance rêvée. La séduction, force de la faiblesse prise à la faiblesse de la force, détrône le pouvoir en faisant jouer contre lui ses propres envies et ses propres signes. La séduction est plus forte parce qu'elle a toujours un peu d'avance sur la violence. Surtout elle est puissance négative, sachant que la force est temporaire alors que le pouvoir se croit éternel. Le pouvoir veut jouir, tout garder sans travail<sup>67</sup>, le flatteur patiente, réfléchit et invente.

Le courtisan rusé est maître du maître. Quand le lion sauve le rat, et que le rat lui rend, quelque temps après, la pareille, qui l'a emporté ?<sup>68</sup> Chacun, à son tour, a maîtrisé le temps : le lion d'abord parce qu'il a choisi de ne pas faire payer au rat sa naïveté. Le rat ensuite qui incarne « patience et longueur de temps » (v. 17) face à l'exultation non contrôlée du lion. Le roi perd l'habitude de se confronter immédiatement avec le réel : il laisse agir son serviteur. L'esclave lui assure la vie et le monarque accorde implicitement au rat la possibilité d'arrêter, à sa guise, de maîtriser, pour son maître, les désaccords du monde.

La flatterie dérobe le langage à la force pure pour en utiliser le pouvoir de médiation :

Plus fait douceur que violence<sup>69</sup>.

Dans *Le Corbeau et le Renard*, seul le renard parle, réalisant à travers les mots le périple discret de l'envie. Le corbeau ne parle pas. Symbole de la parole empêchée, il est muet faute de savoir ce qu'est la parole : il n'est qu'un animal, le bec embarrassé par son fromage. Ou s'il parle, c'est après, trop tard, quand tout est fini et que le récit en arrive à sa chute. On ne peut, néanmoins, céder à un éloge précipité de la séduction. L'adresse oratoire, la connaissance affinée des ressources de la communication, la bonne mesure des circonlocutions qui prennent en défaut la sottise du pouvoir, ne sont pas certes pour déplaire à La Fontaine. Il croit même à la psychagogie de la suavité et estime qu'elle peut constituer un idéal de diplomatie. Pour annoncer ses recommandations, La Fontaine propose à l'ambassadeur Barillon<sup>70</sup> la lecture d'une fable de son recueil : *Le Chat, la Belette, et le petit Lapin*, un conte « vulgaire » mais politique. La lecture de ce récit est indifférente. Si Barillon lit la fable, il aura une idée de ce que signifie pour La Fontaine le langage de la légèreté et une rhétorique gracieuse (v. 3). Mais il peut bien se passer de la lire du moment qu'autour de la table des négociations, là où démissionnent les contes enfantins et même les histoires politiques, il parvient à endiguer les efforts bellicistes de la coalition :

« Si votre esprit plein de souplesse,  
Par éloquence, et par adresse,  
Peut adoucir les coeurs, et détourner ce coup,  
Je vous sacrifierai cent moutons [...] » (v. 21-24).

<sup>64</sup> Par exemple, pour le corbeau : *La Métamorphose de Louis XIV en corbeau, conférence comique entre Pythagore et Monus*, Anonyme paru dans *Luxembourg apparu à Louis XIV la veille des Rois, sur le rapport du père La Chaise, fait à la ste société*, Cologne, P. Marteau, 1695.

<sup>65</sup> A. Tordesillas, L'instance temporelle dans l'argumentation de la première et de la seconde sophistique : la notion de *kairos* « art. cit. », p. 37.

<sup>66</sup> III 1, *Le Lion et le Rat*.

<sup>67</sup> « La séduction est plus forte que le pouvoir, parce qu'elle est un processus réversible et mortel, alors que le pouvoir se veut irréversible comme la valeur, cumulatif et immortel comme elle » (J. Baudrillard, *De la séduction, op. cit.*, p. 67).

<sup>68</sup> III 1, *Le Lion et le Rat*.

<sup>69</sup> VIII 18, *Le Bassa et le Marchand*, v. 40.

<sup>70</sup> VIII 4, *Le Pouvoir des Fables*.

Tout de même, La Fontaine, pour prouver qu'ils parlent le même langage, fait lire une fable à Barillon. En s'en gardant, car Barillon est libre de ne pas lire, La Fontaine « appuie » (v. 33) de quelques vers encore. Non content d'improviser une fable, il en prépare même deux, dont l'une est racontée en abyme, par le rhéteur tyrannique.

L'athénien, dont personne n'écoute les foudres rhétoriques, change une autre fois de registre. Jusque-là aucune de ses techniques n'a réussi à soulever l'attention de son public. Il reste la fable :

« Que fit le harangueur ? Il prit un autre tour. "Cérès, commença-t-il, faisait voyage un jour Avec l'Anguille et l'Hirondelle.

Un fleuve les arrête ; et l'Anguille en nageant, Comme l'Hirondelle en volant,

Le traversa bientôt." L'assemblée à l'instant Cria tout d'une voix : "Et Cérès, que fit-elle ?

– Ce qu'elle fit ? un prompt courroux

L'anima d'abord contre vous.

Quoi, de contes d'enfants son peuple s'embarrasse ! Et du péril qui le menace

Lui seul entre les grecs il néglige l'effet !

Que ne demandez-vous ce que Philippe fait ?" À ce reproche l'assemblée,

Par l'Apologue réveillée,

Se donne entière à l'Orateur :

Un trait de fable en eut l'honneur » (v. 48-64).

Le succès est total. Par contraste, le courroux oratoire montre toutes ses limites, tandis que la flatterie d'un conte pour enfants a su capter l'attention de l'hydre. Dans son combat contre une puissance dont l'inertie semble inébranlable, Démade a recouru aux tours les moins visibles et aux accents les plus miellés :

L'homme est de glace aux vérités ; Il est de feu pour les mensonges<sup>71</sup>.

Toutefois l'orateur est un fabuliste de combat qui raconte pour s'enflammer contre les récits et frustrer le plaisir d'écouter les contes. A-t-il raison, a-t-il tort ? Barillon, le diplomate, et Démade, le héraut de la cité, paraissent s'exprimer dans la même langue mais l'un doit apaiser les esprits, l'autre les force. La fable, ici, et plus globalement tout discours de séduction, peut servir le combat ou la paix. De fait, la caresse du flatteur n'érotise souvent le commerce des paroles que pour mieux étriller : le corbeau ne se sent plus de joie, le loup est mis en appétit, ou d'un « discours flatté », avant de payer de quatre dents sa sottise<sup>72</sup> ; le roi contemple son apothéose, le chat se croit un cueilleur de marrons plein de savoir-faire, mais tous subissent avant peu l'agression narcissique à laquelle tend la violence sourde de la cajolerie.

La séduction n'hérite pourtant pas directement de la violence du fauve, sa progression a davantage d'arrière-pensées. Elle est une force seconde mais, soignant ses retardements, elle est toujours en traque de l'autre. Figure pastorale d'une reine, Annette est courtisée par le berger Tircis qui, à son intention, compose une sérénade « capable de toucher les morts »<sup>73</sup>. Aussi bien, si les morts se réveillent aux accords de la voix et de la lyre, pourquoi ne pas ensorceler les poissons qu'Annette en vain voudrait attirer à la ligne ? À l'exemple d'Orphée, le berger prétend les envoûter de sa douce musique rhétorique, alliée aux accents chantants de son instrument. Les poissons, cependant, se défilent et le « faux Orphée », comme le baptise J.-P. Collinet<sup>74</sup>, reste sur la rive aussi bredouille que son amante. Faut-il être fou pour vouloir ainsi attraper au miel les poissons ? Insensibles aux charmes du berger louant Annette, les poissons refusent la prise. Contre l'éloquence persuasive, insensée et volatile, emportée par le doux zéphyr, La Fontaine allègue la « puissance » (v. 35) des rets qui, sans faillir, pourvoient à la pêche de la bergère. En complément, la leçon est déposée aux pieds des rois : qu'ils ne raisonnent pas, qu'ils agissent en roi et montrent leur force. Mais dans cette fable contre la folie de la persuasion, l'histoire est plus subtilement piégée. Reprenons notre lecture de l'apologue anguille. Dès les premiers vers, nous savons que Tircis aime Annette et qu'elle a le privilège de ses chansons. Tircis veut, au bout de sa ligne, pêcher Annette ; Annette, elle, regarde ailleurs et désire attraper à la ligne des poissons. Chacun se heurte à l'inefficacité de ses moyens : Tircis chante pour Annette qui ne l'écoute pas ; Annette pêche pour elle-même des poissons qui se refusent à elle. Concernant Tircis, le problème se résume ainsi : comment obtenir qu'Annette prête l'oreille à son désir tout en emplissant son vivier ? Tircis parle de celle qu'il aime aux poissons de son goût, feignant ainsi de les pêcher à la bouche tout en se déclarant ; il les lui offre ensuite, à coups de filet, comme le présent d'un amant à une amante. L'hypothétique du v. 12<sup>75</sup> aide à repérer la véritable destinée du chant orphique : le coeur insensible d'Annette. Tircis fabrique pour Annette un éloge dans laquelle l'inhumaine pourra mirer son image et se satisfaire qu'on la préfère à la naïade du lieu (v. 15). Le lieu

<sup>71</sup> IX6, *Le Statuaire et la Statue de Jupiter*, v. 35-36.

<sup>72</sup> XIII17, *Le Renard, le Loup, et le Cheval*.

<sup>73</sup> X10, *Les Poissons et le Berger qui joue de la flûte*, v. 4.

<sup>74</sup> J.-P. Collinet, « La Fontaine et son faux Orphée », *L'Intelligence du passé. Les faits, l'écriture et le sens, Mélanges Jean Lafond*, Publications de l'Université de Tours, 1988, pp. 381-389.

<sup>75</sup> « Le Berger qui par ses chansons, Eût attiré des inhumaines ».

du spectacle bascule du fond de l'onde à la bordure de la rive vers laquelle les admirateurs, poissons muets d'admiration, doivent diriger leurs yeux. Ce n'est donc plus le reflet flatteur de l'onde que Tircis fait miroiter mais l'original du portrait pour ceux que bernait la fausse beauté de la nymphe aquatique.

Avec le vent de la voix circulant du dehors au dedans, de la berge à l'eau, Tircis traverse la vitrine de l'onde et rêve que mêlé aux poissons il puisse être recueilli dans le vivier « plus clair que le cristal » (v. 21) pour y mourir d'amour. Refuge fatal puisé, pour s'en détacher, de la grotte marine de la naïade, le vivier d'eau est la douce prison de l'amant, un coeur froid mais beau, une chambre, le corps d'Annette...

La parole est le préambule d'une cour, un hymne à Annette qui se ponctue par le cadeau amoureux des poissons attrapés au filet, démonstration de force intégrée au plan labyrinthique du badinage amoureux. Tournant les défenses de l'inhumaine, le doux conquérant invente les moyens d'une séduction piégée. Les rets qu'il tend finalement terminent le paradigme des pièges qui rythment la flatterie et la définissent : « paroles miellées », « appât », « vivier »... Si, pour La Fontaine, le filet est une allégorie de la puissance des rois, il n'est pas seulement l'image concrète de la force réelle ; il se comporte aussi comme la métaphore de toute parole de séduction. Lacis d'une voix sucrée, l'instrument du discours flatteur feint de s'égarer au vent quand, par un efficace retour, il capture et ramène la victime. L'envol à la rose des vents replace la poésie des mots miellés dans sa fonction de ravissement, échappée belle que le filet rattrape en sacrifiant les animaux muets. La ruse peut être la poésie du coeur, le cheminement si finement invisible qu'il séduit par tant d'esprit. Mais il persiste même chez le plus tendre des bergers l'instinct d'un chasseur. Dans l'idylle, cela s'appelle pêcher dont l'homonyme est le verbe du conte. Le mot oriente le platonisme amoureux vers la stratégie des désirs et la lutte des orgueils vers une guerre des sexes plus redoutable parce que plus tacite. Quand, habituellement, la force s'exprime, elle ignore la reptation secrète de la ruse, elle n'aime pas les volutes voluptueuses des déclarations indirectes ; elle est un torrent, une eau qui fracasse, une eau sauvage<sup>76</sup>. Le bruit des bouillonnements, le tremblement en écho des montagnes, comme par répercussion d'un « coefficient d'adversité »<sup>77</sup> impressionnent assez parce qu'ils informent de la menace. Telle est la force, une nature écumante de signes :

Ce n'était que menace, et bruit, sans profondeur (v. 9).

Le torrent provoque l'effroi (v. 10), résultat pragmatique d'une apparence sans distance avec son essence. La violence tue ; surtout elle en impose pour que l'on se détourne d'elle avec respect et qu'à son seuil, le voyageur apprenne l'ampleur de la volonté de puissance.

La psychologie de la rivière est plus profonde et plus cruelle pour le voyageur :

Il rencontra sur son passage

Une Rivière dont le cours

Image d'un sommeil doux, paisible et tranquille

Lui fit croire d'abord ce trajet fort facile. Point de bords escarpés, un sable pur et net. Il entre, et son cheval le met

À couvert des voleurs, mais non de l'onde noire :

Tous deux au Styx allèrent boire ; Tous deux, à nager malheureux,

Allèrent traverser, au séjour ténébreux, Bien d'autres fleuves que les nôtres. Les gens sans bruit sont dangereux ;

Il n'en est pas ainsi des autres (v. 13-25).

Le motif de la rivière appelle la comparaison avec le flatteur. Comme lui, elle se dissipe dans la limpidité du paraître. Pour preuve de sa bonne foi, elle se laisse regarder en surface comme en profondeur et ne revêt que des abords polis. Le regard perce jusqu'à son coeur, « sable pur et net ». Comment ne pas apprécier cette eau transparente, cette rivière de la plus belle eau ?

Pourtant la rivière est eau dormante, rusée, et si nous comprenons bien la sexualité des eaux de ce poème, elle est une eau féminine. La clarté abuse le passant qui s'y réfugie pour échapper aux dangers de surface. L'eau en sommeil, aussi sincère qu'un miroir dont elle possède la transparence et, grâce à son lit de sable, le pouvoir de réflexion, est cependant un gouffre qui contient une « onde noire ». Eau-passage, elle est à elle-même sa métamorphose en mort mobile. Jamais homogène en sa superficie et en son fond, eau pure et sable net, eau noire et sable mouvant.

Le flux de la séduction est à contre-courant des tonnerres de la puissance, il ment. Son secret se camoufle sous la peau des signes. Toute à l'autre, la séduction est avenante mais son charme est ironie.

Deux pouvoirs entrent donc en concurrence dans les *Fables* : l'un tout droit venu de la force animale qui parvient à la maturité symbolique, veut y resplendir mais peut donner prise à une autre forme de pouvoir, plus élaborée et plus retardée : celle des esclaves méditant le cérémonial des relations, révérencieux mais ironiques, qui profitent de la naïveté des forces si attentives à la flatterie qu'elles en sont grugées. Ce pouvoir-là est vraie maîtrise, qui, d'essence réflexive, est le travail de la

<sup>76</sup> VIII23, *Le Torrent et la Rivière*.

<sup>77</sup> G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, J. Corti, 1942, p. 213.

parole sur le réel abandonné imprudemment par la force.

Si on veut le penser dans son unité, bien qu'il prenne mille formes, le pouvoir, plus que dans l'efficace directe de la force, se situe donc dans le recul de la conscience symbolique et dans la clairvoyance du langage rusé. Mais le comble de la puissance n'est pas encore là. Il est dans la possibilité de toujours pouvoir choisir entre l'exercice pur et simple de la force et celui contourné de la parole symbolique : le corbeau n'a pas assez de force pour récupérer son fromage, le lion est dans son piège, impuissant. À chacun manque la liberté d'être fort ou d'être rusé à volonté.

Dans *Le Bassa et le Marchand* (VIII18), un marchand préfère les services plus raisonnables d'un trio de Turcs à un Bassa dont la protection lui est onéreuse. Le Bassa est mis devant un dilemme : agir en force et supprimer les Turcs « d'un rang moindre en puissance » (v. 7) ou trouver une parade moins brutale mais efficace. On lui conseille la violence : s'il est sensé, il enverra porter « un message / Pour Mahomet » avant qu'un sbire mercenaire ne coure l'empoisonner. Le Bassa se rend chez le marchand qui pourrait être son assassin et, à la place de « dialogue et de raisons » (v. 34-35), il lui conte un apologue. Quelle force de persuasion possède le récit que n'ont pas les arguments d'un discours en forme ? D'abord le récit donne du plaisir. Or l'homme aime tous les mensonges qui servent l'intérêt et l'imagination de son désir. Justement ici la sorcellerie de la fable mise sur un calcul de la force et de la dépense.

Faisons nos comptes à travers l'histoire, fausse ou vraie, en tout cas vraisemblable, du berger, son chien et son troupeau. Le conte est du temps jadis mais on y retrouve l'actualité. L'investissement herméneutique du conte allégorique (qui est le berger ? qui sont les dogues ?...) recoupe les circulations de bénéfique qui émaillent le récit et le bilan que l'on doit en tirer.

L'apologue est accrédité par un effet de réel calculé en coûts et forces. L'histoire de la fable est vraie, existe parce que le calcul a été à l'origine mauvais. Elle est un cas d'école négatif qui n'aurait jamais dû se raconter, si les comptes du berger avaient été bien faits. Le chien du berger, un dogue qui avait « triple gueule » (v. 47), mangeait plus que trois : le déficit est du côté de la nourriture si l'unité de mesure est à la gueule. Pour équilibrer les dépenses et les forces, il faut réduire l'appétit : le dogue est remplacé par trois mâtimeaux. La nourriture baisse à trois gueules mais la force passe à zéro : les molosses décampent devant le loup. Coût maximal : tout le troupeau est mangé.

Pour que le Bassa raconte l'histoire, il faut que quelqu'un ait perdu. Le conte est le déficit même du compte. Il est donc vérifiable toutes les fois que les données du problème seront identiques. Le conte existe à cause de l'échec de la stratégie économique du berger. Mais si le marchand compte bien et réalise le danger du mauvais compte que raconte la fable, le conte s'efface. Il redevient la fiction d'un mécompte arrivé à un autre.

Quand, pour finir, la fable n'est plus que fable, le Bassa a lui aussi accompli une bonne affaire : le coût d'une histoire consentie pour qu'elle ne se réalise pas, n'est pas la dépense de sa force ; à conter, le Bassa s'économise au profit de ses affaires : la fable est un détour qui dénonce en les projetant les mauvais engagements du marchand, pour rétablir, sans le briser, l'échange harmonieux des flux de la force et de l'argent.

De toutes les paroles engagées par les fables, quelle est celle à laquelle peut prétendre la fable et qu'il lui est moralement possible d'employer ? Si nous faisons le bilan des paroles dont les fables envisagent les prestations, les conditions de possibilité et le degré moral, nous voyons qu'aucune d'entre elles, seule, n'est le modèle parfait d'une parole libre et humaniste. Comment, dès lors, la fable peut-elle trouver la parole qui devra améliorer l'homme ?

Les préfaces, les avertissements et quelques fables, qui réfléchissent leur écriture, présentent un art poétique qui semble répondre à cette interrogation. Tous les écarts que s'autorise le poète, emploi du vers, éviction temporaire et raisonnée de la moralité, *amplificatio* du conte... sont justifiés dans le strict respect de l'impératif classique : instruire et plaire. Qu'est-ce qu'une fable ? Un texte d'enseignement qui livre des leçons de vie et de savoir, un voyage humaniste dans les sciences, la philosophie et les arts, un manuel de comportement, bref un *compendium* destiné à une humanité ignorante du monde comme d'elle-même. Soit. Un conte pour les enfants aussi ? Oui, à tous ces enfants que sont les hommes.

Pour satisfaire au projet d'édification, apprendre aux hommes « ce qu'est un lion »<sup>78</sup>, c'est-à-dire aussi que l'homme est un lion, la fable assemble deux formes de l'esthétique brève : une moralité, vérité qui, même absente, aimante encore l'intention de la fable, et la « pièce de parement »<sup>79</sup> d'une narration pour en amortir la sévérité, en rafraîchir les prescriptions et renouveler les récits un peu passés de la tradition. Quoi qu'il en soit du genre, sa stratégie globale n'est pas chez La Fontaine apparemment modifiée<sup>80</sup> : il s'agit toujours d'écrire pour tromper les réticences de l'amour-propre et

<sup>78</sup> Préface au Premier Recueil, éd. cit., p. 9.

<sup>79</sup> P. Sweerts, *L'Escole de la jeunesse*, Mons, 1653, p. 396.

<sup>80</sup> « En ces sortes de Feintes.il faut instruire et plaire,

Et conter pour conter me semble peu d'affaire » (VII, *Le Pâtre et le Lion*, v. 5-6).

insuffler le message moral quand la censure de l'orgueil a baissé la garde. La fable ordonne le plaisir et la réflexion, s'assure une écoute bienveillante sans oublier qu'il n'est de bonne délectation que si elle se convertit en profonde sagesse. Instruire reste le verbe du genre. Pourtant, on peut, et en dépit de ces déclarations d'intention apparemment suivies sinon à la lettre du moins dans l'esprit, s'étonner du montage de la fable, au regard des conclusions des fables elles-mêmes. Si le récit, qui est l'amadoueur des vérités, répond assez bien, à condition que soient contenus leurs dangers et leur violence, aux stratégies de désorientation du discours flatteur qui sert de contre-modèle à la parole puissante, le rôle de la maxime morale surprend tant La Fontaine en dénonce, malgré la tradition, l'impuissance et les risques.

De fait, l'orateur athénien<sup>81</sup> réussit et il n'est armé que d'une fable : il secoue le peuple nonchalant et lui inflige sa vérité quand il est tout à lui. Tel semble être l'idéal du fabuliste : bien conter pour mieux instruire. Mais, aux yeux de l'orateur athénien, la fable n'existe que pour disparaître. Son inachèvement en dit long : l'orateur est plus « éthologue » que poète. Celui qui a choisi de faire de la fable sa vie d'écriture, doit-il se résoudre à la voir s'anéantir avec l'arrivée de la moralité ? N'écrit-il que pour parler la voix de la sagesse, écrite sans lui ? Quand l'orateur emporte l'adhésion générale, le fabuliste est le seul à s'écarter : il voudrait, et tant pis s'il est encore enfant, revenir au récit que le rhéteur est incapable de poursuivre. Mais lui, il sait achever et de ce récit incomplet, abandonné par son faux double, La Fontaine vient d'écrire, de surcroît, une fable.

---

<sup>81</sup> VIII4, Le Pouvoir des Fables.

## Chapitre 3

### Petit *organon* des fables : le secret herméneutique

#### 1. LA FABLE, EN CONSIDÉRANT SA FIN.

La fable est herméneutique : son corps est de passage, un seuil au-delà duquel la pensée est conviée à interpréter et à donner sens. La moralité, l'élément spirituel du couple, est dépositaire de la science de l'apologue.

« En toute chose il faut considérer la fin »<sup>1</sup> enseigne capitaine Renard. Et c'est le vrai secret de la fable, ce même secret pour lequel le bouc admire son compagnon inventeur de si subtiles machines. Grâce à son esprit plein de savoir, l'« *engineer* » Renard crée l'échelle de cornes qui le hisse à la margelle du puits. L'intelligence qui sauve est en réalité la conscience de la finalité et de la fonctionnalité de toute chose. Le savoir maîtrise la nature en assignant une recomposition et une fin dans la conception des machines. On peut nommer ces mécaniques appropriées : machines ou apologues.

On dira que le renard utilise le bouc. Mais le parasitage de la moralité est-il autre chose que le sens enté de l'utilité, le greffon du commentaire éthique sur le corps du récit ? À moins que le conte ne parasite le corps moral et coordonne un système téléologique de développement de la signification<sup>2</sup>. Le signifié, dont aucun fabuliste ne peut se dispenser, précise La Fontaine dans sa *Préface*, achève le signifiant du conte et correspond, en terme d'intention morale, à la vérité de l'apologue<sup>3</sup>.

Plusieurs apologues paraissent même attester l'idée que le mensonge narratif n'est que la digression venue, un temps qui ne doit guère durer, perturber l'ordre syntagmatique de la maxime :

Je reviens à mon texte<sup>4</sup>.

La Fontaine récupère ainsi son commentaire initial du précepte de Malherbe<sup>5</sup>, en s'excusant presque d'avoir dû intercaler entre les deux parties de son hommage une fable importune. Quant à l'emploi du mot « *texte* »<sup>6</sup>, il implique que la fable se situe en deçà de la textualité, au lieu atopique du hors-sujet. Outre ces fléchissements digressifs, La Fontaine rappelle dans sa présentation générale qui statue sur le récit, que la fable est une petite voix sans importance, un conte qui ne compte pas : « jeux innocents »<sup>7</sup>, « puérilité »<sup>8</sup>, « légères peintures »<sup>9</sup>, les histoires semblent racontées pour un public indulgent, qui ne saurait trop s'attarder et juger en censeur des essais<sup>10</sup> sans conséquence. Définitivement classée dans les petits genres qui ne peuvent satisfaire le lecteur<sup>11</sup>, la fable souffrirait de paraître plus qu'elle n'est :

Mais je ne me crois pas si chéri du Parnasse  
Que de savoir orner toutes ces fictions.

On peut donner du lustre à leurs inventions :  
On le peut, je l'essai, un plus savant le fasse<sup>12</sup>.

Le corps de l'apologue est ainsi resserré et réduit, malgré sa longueur qui passe pour volubilité quelquefois, entre des préambules qui en retardent la venue et en amoindrissent les effets et des codas qui les assimilent à des essais. La fable ignore donc ce qu'elle dit d'essentiel<sup>13</sup> et la moralité, où le sens est comme breveté, convertit l'implicite en explicite<sup>14</sup> conférant à l'ensemble sa garantie d'énonciation :

---

<sup>1</sup> III5, *Le Renard et le Bouc*, v. 31.

<sup>2</sup> « Accepter un *exemplum*, c'est nécessairement quitter l'ordre dialogique du "que dis-tu ?" pour celui, monologique, du « qu'est-ce que ça veut dire ? Quelle est la règle qu'illustre cette histoire ? » (Br. Gelas, « La fiction manipulatrice », dans *L'Argumentation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « Linguistique et sémiologie », 1981, p. 83). Voir aussi S. Suleiman, « Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse », *Poétique*, n° 32, novembre 1977, pp. 468-489 (la catégorie des *Fables* de La Fontaine est traitée aux pages 482-486).

<sup>3</sup> On voit bien ici comment la relation transitive du signifiant et du signifié s'avère un rapport symbolique totalisant entre un symbolisant (le texte) et un symbolisé (la moralité). À l'intérieur du texte, de « micro symboles » permettent d'étoffer la signification. La cohérence du récit s'en remet à un « étymon » moral (origine et vérité) où s'arrête toute connotation en dénotation, en état vrai du langage et en loi (morale, esthétique et linguistique). Sur toutes ces notions, on peut lire T. Todorov, « Introduction à la symbolique », *Poétique*, n° 11, 1972, pp. 273-309.

<sup>4</sup> II4, *Simonide préservé par les Dieux*, v. 61.

<sup>5</sup> « On en peut trop louer trois sortes de personnes : Les Dieux, sa Maîtresse, et son Roi. Malherbe le disait ; j'y souscris quant à moi » (v. 1-3).

<sup>6</sup> Voir VIII27, *Le Loup et le Chasseur*, v. 49 et XII8, *La Querelle des Chiens et des Chats, et celle des Chats et des Souris*, v. 38 où le mot « *texte* » est remplacé par « *dire* ».

<sup>7</sup> IV1, *Le Lion amoureux*, v. 6.

<sup>8</sup> *Dédicace à Monseigneur le Dauphin*.

<sup>9</sup> *À Monseigneur le Dauphin*, v. 14.

<sup>10</sup> II20, *Testament expliqué par Ésope*, v. 4.

<sup>11</sup> D. Vaillancourt a répertorié et analysé ce cas particulier de « *lecteur fabulé* » (« *Le Lecteur fabulé* », dans *La Poétique des « Fables » de La Fontaine*, Canada, Mestengo Press, The University of Western Ontario, 1994, pp. 27-40). La fable *Contre ceux qui ont le goût difficile* en présente un échantillon remarquable.

<sup>12</sup> III1, *Contre ceux qui ont le goût difficile*, v. 5-8.

<sup>13</sup> Voir M. de Certeau, *L'Invention du quotidien, 1 - arts de plaire*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1990, p. 233.

<sup>14</sup> « Quelle chose par là nous peut être enseignée ? » (II9, *Le Lion et le Moucheron*, v. 35).

On voit bien où je veux venir<sup>15</sup>.

Il est possible de dater l'unité sémiologique de la fable, et avec elle toutes les séries allégoriques et emblématiques qui en sont les états archaïques, comme l'origine radiographique du récit classique. *L'exemplum*<sup>16</sup> fait voir en réduction le principe économique inductif de la rhétorique classique : il corrobore le sens et la logique en liant la masse signifiante par le signifié conclusif<sup>17</sup>. Ainsi la fin du texte cause son approfondissement et arrange en une « tresse » unique — c'est le mot de Barthes<sup>18</sup> — les linéaments provisoires des pistes narratives, toujours plus ou moins inconscientes de cette proximité et de ces recoupements qui les rendent solidaires les unes avec les autres.

La hiérarchisation de l'ensemble à l'une de ses parties, mais la plus essentielle, donne l'illusion que le texte s'achève après avoir expérimenté différentes positions d'attente. Mais, en fait, le signifié, qui lit le chiffre indistinct du récit et le signe, est matriciel. L'introduction de la moralité au début de l'apologue, alors que La Fontaine la présente comme une nouveauté, et que l'on peut croire qu'elle déséquilibre singulièrement la marche du sens, renforce cette impression que ce qu'il adviendra du texte est déjà en germe au commencement. Pourtant, en dépit de la conformité au genre, constamment énoncée par le texte, certains avatars du dispositif perturbent le bel ordonnancement et nous font hésiter sur son absolue fidélité. Le doute porte, d'abord, sur la performance argumentative du récit exemplaire qui procède par « induction oratoire »<sup>19</sup> et de son appréciation apparemment indubitable sous la forme d'une vérité générale. L. Marin a ainsi pu proposer, en regardant de près *Le Pouvoir des Fables* (VIII4), que la fable échappe sans fin à sa résolution morale, refusant d'y être arbitrairement enfermée<sup>20</sup>. La Fontaine rédige *Le Pouvoir des Fables* pour en faire cadeau à l'un de ses plus vieux amis, natif comme lui de la Champagne, Monsieur de Barillon. Le poème est doublement de circonstance : il prépare l'ambassade que le diplomate devra acquitter auprès de Charles II et il est un souvenir d'amitié. Mais la fable est-elle bienvenue ?

La qualité d'Ambassadeur

Peut-elle s'abaisser à des contes vulgaires ?

Vous puis-je offrir mes vers et leurs grâces légères ? S'ils osent quelquefois prendre un air de grandeur, Seront-ils point traités par vous de téméraires ? (v. 1-5).

Comment un ambassadeur, acteur de l'Histoire, souffrirait-il une histoire pour enfants ? Il peut commencer, après ces préambules sur le déficit de sérieux qui accable toutes les fables et avant les vers écrits pour lui, par lire ou ne pas lire une autre histoire, *Le Chat, la Belette, et le petit Lapin*, et même celles qui l'environnent, car peu ou prou, elles parlent de guerres, et des moyens de les résoudre ou de leur absence.

L'incertitude de la lecture, voulue par le fabuliste, rend plus indécidable encore la leçon qu'éventuellement il pourrait formuler à partir des débats du lapin et de la belette. Car comment Barillon doit-il comprendre les personnages de la fable ? Qui est chat ? C'est le domino blanc de la dédicace car bien malin qui parviendrait à le nommer. Le diplomate qui, sous ses airs de chat fourré, serait capable de croquer les princes ? Mais, de surcroît, qui est belette, qui est lapin ?

Allez donc démêler la pelote de cette dédicace. Si Barillon s'y plonge sérieusement, il ne peut que se perdre à comprendre pour aujourd'hui son application en diplomatie. Or le principal est que Barillon mène à bien sa mission, le reste, ces puérités, ne mérite pas qu'on s'y appesantisse :

Mais empêchez qu'on ne nous mette Toute l'Europe sur les bras (v. 10-11).

Ne lisez pas, ou lisez mes fables, rien n'est plus indifférent. En revanche, ne manquez pas de travailler à la paix. Mais la remarque revient sur elle-même : pour vous, le principal, c'est d'arrêter la guerre ; la tâche est difficile, toute l'Europe est en cause. Barillon sait-il comment s'y prendre ? Il doit réussir à tout prix, alors peut-être au prix d'une fable...

Pendant tout ce temps, la dédicace se poursuit sans jamais avoir fait démarrer la fable prévue pour Barillon. Car, tout en se demandant si un conte vulgaire est en la circonstance bienséante, La Fontaine ne l'a toujours pas écrit. Au passage, le fabuliste évoque Louis, s'arrête un peu, encore. Ainsi l'ambassadeur, qui a bien d'autres affaires « à démêler », est entraîné dans la lecture interminable d'un objet nul, dont il attend, du moins peut-on l'imaginer, qu'il se déclare.

Par le détour d'une allégorie de Louis en Hercule, La Fontaine, déguisé lui-même en « habitant du Parnasse », renouvelle l'offre de quelques rimes. Encore ce don n'est-il que l'exorde d'un présent plus digne qui, pour le fabuliste, modeste poète, est un vrai sacrifice : « cent moutons ». Avant que ne survienne l'hécatombe, La Fontaine offre de patienter avec le don d'un peu d'encens. Dans ces vers

<sup>15</sup> III, *L'Homme et son image*, v. 21.

<sup>16</sup> Sur la lisibilité du texte classique obtenue par collage des événements de son discours en un tout sans contradiction, voir R. Barthes, *SZ* Paris, Seuil, « Points », 1976, pp. 161-162, 177 et 179-180.

<sup>17</sup> « L'espace sémiologique est collé à l'espace herméneutique » (*Ibid.*, p. 177).

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 165-166.

<sup>19</sup> Aristote, *Rhétorique*, 1353b, éd. cit., Tome premier, pp. 78-79.

<sup>20</sup> L. Marin, *Le Récit est un piège*, op. cit.



sans prétention, Barillon aura bientôt l'occasion de se reconnaître, mais La Fontaine n'en dit pas plus. La fable est un chat, en tapinois.

Sorti de ses emballages successifs, le cadeau du texte, La Fontaine le promet, convient à Barillon plus sûrement que les aventures douteuses de la belette et du lapin. Désormais, le fabuliste joue son amitié sur la garantie d'une histoire convenable, car prometteuse sans doute — le diplomate n'a pas de temps à gaspiller — du plaisir qu'il éprouvera à lire son histoire dans celle d'une fable. En échange, La Fontaine confie à son ami le soin et le privilège de découvrir le secret du texte, affirmant bien sûr qu'il existe.

C'est un éloge que le lecteur fera apparaître, comme dans les anamorphoses, du reflet forcément déformant et brumeux de la fable ; le conte baigne dans l'encens léger, apaisant, savoureux mais délicatement évanescent. Après avoir attendu que le sujet prenne place, il faut au diplomate, la diplomatie n'est-elle pas l'art de la patience ?, que le texte se déroule avant de reconstituer le portrait flatteur qui lui est finalement destiné.

L'impératif herméneutique est validé par La Fontaine, sans qu'aucun code ne soit donné : le lecteur doit tenir ce refus de tout dire comme la preuve de la modestie du texte, de l'évidence de son décryptage, rendu plus certain encore par l'intelligence de Barillon. En ce sens, l'éloge a commencé bien avant les premiers mots du texte puisque la multiplication des précautions n'est justifiée que par l'importance et la dignité de celui à qui elles sont adressées. C'est grâce à elles que le texte est lisible, que le diplomate, qui devrait penser à des stratégies de contre-pouvoir, s'abandonne au piège de ces assauts d'humilité qui sont les premiers parfums, à peine secrets et narcotiques, du texte.

Le cœur de l'hommage suit. Il prend la forme analogique d'une vraie fable, et d'une fable en abyme, sur les pouvoirs de la parole. La piste du sens semble ici bien tracée : l'éloge de la souplesse oratoire de Barillon, esquissée aux vers 21-23, revient dans la fable à travers l'orateur athénien. Le décodage est aisé : Démade a su, parce qu'on ne l'écoutait pas, changer de stratégie. Son discours trop haut placé a baissé d'un ton, pris le chemin tortueux d'une fable et emporté pour finir l'attention de son auditoire. Sans nul doute, Barillon sera cet orateur à succès.

Suivez cet exemple, il vous convient. Assurément, ne vous attardez pas trop sur les détails : qui est le peuple athénien ?... Faites aussi abstraction de l'enjeu : l'orateur veut la guerre, il faut que vous nous apportiez la paix. Quant au moyen auquel vous devez recourir ? Une fable ? Non, il ne saurait en être question car ce sont là jeux d'enfants, tout juste bons à distraire des têtes légères — non des rois... — ou à les réveiller<sup>21</sup>. N'oubliez pas que je vous offre cent moutons en cas de succès. Pour réussir, humez mon encens et sentez comme il n'est que de vent parfumé. Votre éloge ?...

Quel est ce texte qui, subitement, alors que l'ambassadeur devrait sans mal en comprendre les termes, se délite et ne laisse plus aucune prise ? Au mieux, Barillon y gagne un conseil, celui de chercher un moyen de ruser pour réussir mais le fabuliste n'en dira pas plus (v. 30). Mais où se trouve l'éloge, où est ce savoir que la fable promet et qu'elle se retient de prodiguer ?

La fable a tramé un formidable piège fondé sur une contre-performance de la logique herméneutique. Le conte devrait conclure, il y renonce : il est une de ces nombreuses fables nues<sup>22</sup> se libérant du joug de la moralité et abandonnant au lecteur le soin de tirer lui-même la leçon. Dans la *Préface*, comme La Fontaine évoque la nécessité de conserver la partie invariante de l'apologue, soit la moralité, il avoue aussi qu'il la déplacera selon ses choix de composition ; même il y renoncera si elle ne peut entrer avec grâce dans la narration ou s'il estime qu'elle n'est pas bonne, voire qu'il lui est impossible d'en trouver. Dans ces lignes, le programme esthétique s'est radicalement transformé : d'abord indispensable, la moralité se dégrade en simple accessoire et peut disparaître selon les aléas des récits qui, replacés au premier plan, s'avèrent les composants désormais essentiels de l'apologue. L'éviction de la moralité<sup>23</sup> est le signe le plus visible du désintérêt progressif de la fable pour son appendice aphoristique. Elle coupe la tresse du sens avant qu'elle ne soit une ; elle disperse la maîtrise de la signification dans chacune de ses voies préalables ; bref elle désoriente la direction du signifié jusqu'à le rendre problématique ou totalement manquant. Déchirer ainsi la trame impose la tenue d'un déchiffrement monosémique. Mais la découpe franche ne rassemble pas, elle défait le nouage et écarte la polysémie moins contrôlée de la signification. Chacun peut conclure car les leçons sont assez connues<sup>24</sup>. La Fontaine, lui, n'ignore pas que le modèle d'apologue qu'il écrit est défectueux,

---

<sup>21</sup> La preuve de leur inefficacité a été énoncée auparavant par la lecture indifférente du *Chat, la Belette, et le petit Lapin*.

<sup>22</sup> IV12, *Tribut envoyé par les Animaux à Alexandre*, v. 4. Bien que cette fable laisse entendre qu'on doive la lire dépouillée de sa traduction morale, elle en comporte une. Alors la leçon finalement retenue est-elle un exemple de la leçon que chacun peut élaborer ? Ou l'équivalence généralisée de toutes les moralités qui disparaissent, apparaissent sans que le conte en soit changé ?

<sup>23</sup> Dans 26 fables, soit environ 10% du total des fables, selon la statistique de P. Bornecque (*La Fontaine fabuliste*, Paris, S.E.D.E.S., 3<sup>ème</sup> édition, 1983, p. 252).

<sup>24</sup> « Donnez mainte leçon que j'ai sans doute omise », *Épilogue* au Livre XI, v 15.

mais son chemin n'en est que plus ouvert :

Si mon œuvre n'est pas un assez bon modèle, J'ai du moins ouvert le chemin  
D'autres pourront y mettre une dernière main. Favoris des neuf Sœurs achevez l'entreprise (v. 11-14).

## 2. APOLOGUES DU SECRET.

Toutes les fables cependant ne sont pas dépourvues de leur terme. La majorité d'entre elles conserve le moment de dévoilement du secret que chaque fable porte en le cryptant dans ses récits. Mais ce secret, quel est-il ? Tout le monde le connaît : il provient du fonds de sagesse, du lot commun d'une morale universelle et immuable. Le récit trompe qui nous a fait croire à la magie d'une révélation quand il n'y a rien de neuf à entendre.

*La Montagne qui accouche* (V10) donne une idée juste du démantèlement du statut traditionnel de la fable. Tout apologue est sans doute cette montagne promettant beaucoup et à grands cris. On le dit modeste mais son humilité si constamment affichée dramatise à vide la célébration des mots de la morale honnête. À la place de la ville escomptée, la grande masse de pierre accouche d'une souris ; à la place du grand traité moral dont elle nous fait espérer l'édifice, la fable donne naissance à quelques vers empruntés à la plus banale des sagesse.

Et à ce sujet, que conclut notre fabuliste quand il y pense ? Pour sa fable, il accouche d'une moralité qui est encore un songe :

Je me figure un Auteur

Qui dit : « Je chanterai la guerre

Que firent les Titans au Maître du tonnerre. »

C'est promettre beaucoup ; mais qu'en sort-il souvent ? Du vent (v. 10-14).

Le songe s'enveloppe dans le drapé de la fable pour nous la redire à peine terminée alors qu'il aurait dû plutôt nous la traduire. Mais la souris nous console d'une maternité sans enfant (la fable sans moralité) ; elle est un des habitants rustiques qui peuplent les contes enfantins. Et la moralité redevenue fable souffle un peu de vent poétique : un décor champêtre, un locataire de fables, c'est à peine quelque chose, mais presque une fable, grosse comme une souris ou comme une montagne qui en accouche.

La Fontaine récuse pour lui l'image officielle du moraliste. La pose prudente qu'il affecte souvent correspond à un acte sincère de démystification : la fable est une ruse pour qui voudrait la lire en remontre d'âmes et nouer sa gerbe de sagesse ; un piège démonté quand elle manque si ostensiblement à elle-même.

Il est un cas néanmoins dans la stratégie lafontainienne de détente de la loi morale qui apparemment contredit les déperditions du système interprétatif : lorsque la moralité est introduite au début du texte. Là, elle entrave l'effet de surprise que son renvoi terminal procurait. Car si le secret est éventé avant même que le récit ne le déroule, la fable se contente d'illustrer<sup>25</sup> sans masquer, de dévoiler sans voiler. En fait, cet ordre, né des nouvelles distributions voulues par La Fontaine dans sa *Préface*, remplace une démarche inductive par une démarche probative qui ne bouleverse en rien les habitudes herméneutiques de l'apologue<sup>26</sup>.

Le circuit de ressemblance est présupposé au début du conte : il pousse le lecteur à trouver dans le texte les points d'analogie qui entrelacent le récit et sa moralité. La lecture s'efforce donc d'appréhender en quoi le conte relève bien de la leçon prescrite. De la sorte, le savoir du récit est comme renvoyé à la fin du parcours heuristique. Cette innovation de structure accroît la déception du chercheur de sagesse : artificiellement réintroduite à la fin du cheminement textuel, la sentence s'offre comme la récompense du travail de lecture alors qu'elle est doublement frustrante. D'une part, sa banalité ne diffère en rien de toutes les autres maximes dont nous avons déjà dit en quoi leur platitude trompait le texte. Mais surtout, elle décale son sens conclusif, tout en le publiant par préméditation ; elle donne ainsi au lecteur l'illusion d'une trouvaille qui n'est qu'une récitation. Enfin, en justifiant l'intérêt de conter, le récit déconsidère, sans discrétion, son secret. Il échappe à la contrainte de ce secret (le sens) pour récupérer son texte comme le seul vrai secret de l'apologue. La fable, par la tension du secret, débouche sur le secret d'un mystère éventé et l'interrogation aporétique sur le récit de cette divulgation. Quel que soit son arrangement sémiologique, la fable en truque le

<sup>25</sup> Sur l'illustration et l'exemple, voir Ch. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *La Nouvelle rhétorique. Traité de l'argumentation*, Paris, P.U.F., « Logos », 1958, Tome second, pp. 471-488.

<sup>26</sup> « Dans ce récit je prétends faire voir » (I19, *L'Enfant et le Maître d'École*, v. 1).

Chacun a son défaut où toujours il revient :

Honte ni peur n'y remédie.

Sur ce propos, d'un conte il me souvient :

Je ne dis rien que je n'appuie

De quelque exemple [...] » (III7, *L'ivrogne et sa Femme*, v. 1-5)...

résultat et escamote son trésor. Songeons ici à toutes les fables dans lesquelles un avare s'ingénie à conserver un bien qui se volatilise à force d'être conservé. Elles sont des reflets intérieurs du système de l'apologue qui prétend avoir en dépôt un trésor de sens (une, des moralités) alors que sa cachette est vide. Le « pincemaille » de La Fontaine<sup>27</sup> est un enfouisseur convaincu qu'à l'air libre son « monceau » d'or subira les altérations de circulations incontrôlables tandis qu'en terre il se préservera. C'est confondre le secret avec la simple conservation et retenir si bien ses échappées que sa décomposition et sa disparition viendront plus sûrement. Le vol de l'avare est la métaphore d'une suppression organique à laquelle est voué l'objet enfoui et bientôt désapproprié. Le tas d'or, parce que son secret a été vendu pour rien, par maladresse, s'élimine et meurt d'inanité<sup>28</sup> ou, délivré dans le coffre sans fonds de la mer, revient aux circulations invisibles<sup>29</sup>.

« Un riche laboureur sentant sa mort prochaine », lui aussi, met au secret dans sa terre un trésor inestimable :

« Un trésor est caché dedans.

Je ne sais pas l'endroit ; mais un peu de courage Vous le fera trouver, vous en viendrez à bout. Remuez votre champ dès qu'on aura fait l'août. Creusez, fouillez, bêchez, ne laissez nulle place

Où la main passe et repasse »<sup>30</sup>.

Pour le laboureur, qu'est-ce que son trésor sinon la terre elle-même ? Mais il ne peut léguer à ses fils cupides et paresseux cette vérité dépouillée. Il invente pour eux un secret. Le secret est sans fond : c'est la terre qui est le plus beau des trésors.

Pour l'avidité qui se fie à ses représentations de la fortune, le mot trésor doit désigner un monceau d'or à déterrer. Comme ils croient à un au-delà des signes, souterrain et prometteur, les enfants creusent, retournent le terrain, pratiquent ce travail de déchiffrement (de défrichement) patient du sol de l'énigme. Ainsi ils tracent en tous sens des sillons. Voilà que le sol prospère à s'écrire ainsi et que le sens remonte « dedans » l'espace qu'il devrait effacer.

Avec la perte de la signification extérieure que lui adjoignait la moralité, la fable se retourne et relance à l'infini sa ruminatio<sup>n</sup> secrète. Et la répétition à chaque nouvelle fable du faux secret ne saurait jamais s'achever par la ruine du programme de lecture et l'abandon du texte. Le secret qui se sait, puisqu'aucun trésor du texte n'a été exhumé, laisse définitivement planer sur la matière de l'écriture une aura d'obscurité inépuisable.

Rien ne pèse tant qu'un secret<sup>31</sup>.

Un secret, à force de secret, finit par ne plus être supportable : il y a en lui une tendance à se rétracter qui exige, dans le même temps, une possibilité de se détendre. Sinon le secret s'enfonc<sup>e</sup> avec son détenteur dans une course morbide et solitaire. La logique paradoxale du secret est sans doute qu'il doive se révéler<sup>32</sup>.

Un mari pond un œuf : c'est son secret, il pèse trop, il l'enfante<sup>33</sup>. Il le transmet à sa femme sous réserve que personne ne l'apprenne. Le triangle du secret est constitué : deux complices, mari et femme, s'excluent de la communauté humaine et composent ensemble un secret. Mais le triangle (deux inclus, le reste exclu) prolifère suite à un déséquilibre dont La Bruyère a percé l'origine :

Un homme est plus fidèle au secret d'autrui qu'au sien propre ; une femme au contraire garde mieux son secret que celui d'autrui<sup>34</sup>.

Évidemment — le babil est femme — l'épouse court informer sa voisine : le secret se diffuse peu à peu, sans toutefois que le triangle en soit altéré. Car le « cas » mal gardé se démultiplie à l'identique. N'étant confié qu'à une seule personne à la fois, il se diffuse en triangles successifs au point que le groupe des tiers, par vases communicants de bouche à oreille, semble grossir à l'infini. Aussi à mesure que le secret se propage, sa structure étant conservée, l'objet du secret, l'œuf, augmente-t-il en nombre :

Dire le secret, c'est l'entretenir. Aussi le secret des fables se préserve-t-il, même éventé, derrière une profusion qui lui assigne, à chaque fausse révélation de ses tromperies, un coefficient d'accroissement et de répétition sans borne. Le nombre des moralités qui, à l'occasion, feignent de parachever le résultat sémantique de la fable approche le secret de la fable en la rendant intarissable :

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

Qui périt pour la moindre affaire<sup>35</sup>.

<sup>27</sup> X4, *L'Enfouisseur et son Compère*.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> XII3, *Du Thésauriseur et du Singe*.

<sup>30</sup> V9, *Le Laboureur et ses Enfants*, v. 7-12.

<sup>31</sup> VIII6, *Les Femmes et le Secret*, v. 1.

<sup>32</sup> V. Jankélévitch, *L'Ironie*, op. cit., pp. 48-50.

<sup>33</sup> VIII6, *Les Femmes et le Secret*.

<sup>34</sup> La Bruyère, *Les Caractères*, Des femmes », 58, éd. cit., p. 128.

Le récit invente donc son interprétation l'utopie d'une lecture unique qui trouverait tyrannie du savoir qui gouverne le texte allé-oblige à trouver l'introuvable, pour exister Barillon, qui s'inquiète peut-être d'un présent sous la forme d'un défi, de voir son éloge en athénien.

Voici sa fable :

« Cérès, commença-t-il, faisait voyage un jour Avec l'Anguille et l'Hirondelle. Un fleuve les arrête ; et l'Anguille en nageant, Comme l'Hirondelle en volant, Le traversa bientôt [...] » (v. 49-53).

Est-ce dans cette ébauche de fiction que l'ambassadeur Barillon débrouillera son histoire ou les codes de l'Histoire dont il est pour l'heure l'acteur essentiel ? Trois personnages et un décor. Parmi les protagonistes, une déesse, Cérès, qui est issue de la Fable, et deux animaux, l'anguille et l'hirondelle. Toutes trois voyagent de conserve jusqu'à un fleuve qui les arrête : les animaux franchissent l'obstacle car l'un est animal des airs, et l'autre des eaux.

« Et Cérès, que fit-elle ?

- Ce qu'elle fit ? (...)

Que ne demandez-vous ce que Philippe fait ? » (v. 54-55 et 60).

La curiosité qui motive la question de l'assemblée est, pour l'orateur, mal orientée. Le public veut apprendre la fin de l'histoire, il ferait mieux de voir non le conte et ses enfantillages mais l'enseignement qui y voyage.

Ainsi Cérès serait Philippe ? Et le fleuve, Athènes barrant de son armée l'aventure militaire du conquérant ? Certaines légendes montrent le Macédonien en grue dévorant des truites. Philippe aurait-il déjà passé les lignes déguisé en inoffensive hirondelle et, qui sait ? en insaisissable anguille ? Mais Cérès est déesse de la terre, puissance de fertilité ; elle complète le bestiaire élémentaire de l'hirondelle (l'air) et de l'anguille (l'eau). Encore que si l'hirondelle se rapporte bien aux rites de fécondité, l'anguille, elle, ne se départit pas d'une symbolique beaucoup plus serpentine et inquiétante.

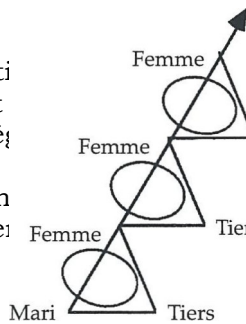
Alors Cérès serait Athènes ? Qui est Philippe ? le fleuve ? Outre qu'aucune signification ne se dégage, les éléments marqués et non marqués sont interchangeable ; la fiction laisse sans fonction sûre les deux complices (?) de Cérès, l'anguille et l'hirondelle. Chacun des personnages, y compris le fleuve, déroutent le tracé de la fable. Alors que les actants devraient éclaircir, par la direction de leurs actions, la mobilité du texte, les signes sont les uns par rapport aux autres en complète perdition.

L'immobilisation du récit ne renvoie pas seulement à une technique de fixation de l'auditoire. Elle cherche essentiellement à désengager la clarté du récit pour détourner, après l'avoir fasciné, le peuple amateur de puérités. Chaque signe, dans le récit en instance, se singularise en symbole de la non-cohérence du texte : les personnages n'y jouent plus le rôle d'embrayeurs constants et complémentaires de la structure du texte ; ils ne figurent plus que leur retrait symbolique dans le procès de signification : le fleuve manifeste l'aporie insurmontable du déchiffrement allégorique, l'anguille le glissement sans maîtrise du sens, l'hirondelle l'échappée de la fiction et Cérès l'incarnation même du mystère dont aucune initiation, puisqu'elle est retenue par l'inachèvement de l'intrigue, ne saurait donner l'origine et la fin.

Mais l'énigme est incomplètement observée. Sa situation imbriquée en trompe-l'œil accroît un peu plus la difficulté de comprendre. La fable dans la fable s'adresse, en premier destinataire, à l'auditoire athénien, mais dans son contexte, elle s'oriente vers un second récepteur qui est l'ambassadeur Barillon lui-même. Entravé dans son sens proche, le premier signifié de connotation, la fable, propose, à l'intérieur d'un ensemble plus vaste, une traduction seconde.

Convenons toutefois que l'ambassadeur n'a aucune chance d'adapter la fable à ce qui le préoccupe pour l'heure : il ne peut qu'échouer comme ont été déjouées les tentatives pour lire la situation périlleuse d'Athènes. En revanche, dans la mesure où les éléments du récit symbolisent leur refus de signifier, le diplomate a peut-être une chance que lui soit révélée à défaut du sens de l'histoire la conduite de parole à observer pour accomplir sa mission.

Relisons, voulez-vous : pour traverser, il faut avoir en partage la légèreté de l'hirondelle et le mouvement reptilien de l'anguille. Cérès, trop terre à terre, reste sur la rive. Donc l'orateur est Cérès, l'auditoire le fleuve, les animaux des métaphores des *artes bene dicendi*. Tout se tient : l'athénien qui parle exprime, à partir de sa situation, un métadiscours qui réfléchit ce qu'il fait. Pour que tombe l'obstacle du fleuve transversal, il convient de se faire hirondelle, aussi agile que le peuple est frivole, et anguille



aussi la stratégie contre la naïveté ou es le secret du texte. À l'opposé de la a fable infiltre son pouvoir propre. Elle ures infinies, se jouant de la lecture. mais dont le don est repoussé, obtient, donc les tours et détours de l'orateur

<sup>35</sup> II9, *Le Lion et le Moucheron*, v.35-39. Cf. VII19, *Le Rat et l'Huître*, v. 34-39.

<sup>36</sup> VIII4, *Le Pouvoir des Fables*.

pour, sans avoir l'air de rien, entrer dans le jeu des babils fluides, et passer en douceur.

« Et Cérès, que fit-elle ?

- Ce qu'elle fit ? un prompt courroux

L'anima d'abord contre vous.

Quoi, de contes d'enfants son peuple s'embarrasse ! » (v. 54-57).

Échec et mat, trêve de suavité. L'orateur Cérès tombe le masque. Cérès, c'est moi : vous pouvez m'en croire, ce qu'elle fit, et que je fais aussi, c'est vous montrer ma colère. Le déchiffrement de l'énoncé par confusion avec son énonciateur dissocie la parabole de la diplomatie et du parler séducteur. Alors, que doit faire Barillon ? La fiction loue l'énigme contre la transparence<sup>37</sup>. La fable parle de loin et se tait tout à la fois. Elle est la tache aveugle dans la perspective du sens, le vide de la page blanche sillonnée en tous sens. Refusant de finir, elle participe du mouvement général de la conscience ironique.

### 3. LES DÉROUTES DE LA FABLE (PAROLES FUYANTES).

Comment attraper *L'Écrevisse et sa Fille* (XII10) ? À l'endroit, le conte part sur une analogie : les sages sont écrevisses ou matelots, ils vont quelquefois en sens contraire (v. 1-3). La moralité est à l'initiale de la fable, en marche arrière, mais ce contre-ordre est parfois son chemin. Sagesse à l'envers dans le texte, sagesse à rebours dans l'esprit. Le sage est un peu fou, il maîtrise le contre-pied.

Analogie seconde : l'écrevisse sert aussi de blason à l'art de la diversion. Quel est cet art ? Un « artifice » (v. 3) fabriqué sur deux axes. Soit une droite tendue vers un point : c'est le sens du mouvement général, chacun y court. Mais, en sens contraire, et en secret, une autre droite : c'est le sens de son mouvement particulier. Pendant que je suis ailleurs, on me croit ici ; au lieu non-dit, je suis couvert.

Après quelques vers, la sagesse, l'écrevisse, l'art des matelots, et l'artifice des diversions, La Fontaine rédige une notule sur le texte en cours :

Mon sujet est petit, cet accessoire est grand (v. 7).

Où est le sujet ? Parions que La Fontaine pense à son titre : *L'Écrevisse et sa Fille*. D'écrevisse, il n'a été question qu'incidemment, à l'occasion détournée de la sagesse, coincée dans la nasse de la moralité, sans plus. Le sujet, petit animal, petit sujet de fable, est microscopique, mais sa puissance de rayonnement allégorique semble inépuisable. L'écrevisse est animal pour fable connotée, écrite par vagues excentriques en son pourtour. L'écrevisse-fable prolifère, elle nourrit une progéniture d'incidents textuels. La fable pratique si bien les feintes et les diversions qu'elle n'est que course digressive tournant autour du corps de l'écrevisse sur lequel doit se concentrer le sens.

Du divertissement militaire à l'éloge du roi conquérant, la fable décide de sauter le pas. Tous ces écarts collent au sens : on peut « appliquer » (v. 8) à l'un les préceptes de l'autre. Pour ce qui relève des chasse-trappes militaires, Louis XIV « qui tout seul déconcerte une Ligue à cent têtes » est une écrevisse : face à l'Hydre, le roi est imprenable. Il sait tenir sa conduite secrète et apparaître au grand jour victorieux. Le panégyrique du roi a subtilement dévié des techniques de diversion à l'utilisation du secret militaire.

Non que le roi disperse ses intentions pour bien les mener, non qu'il surprenne par coups obliques, mais il déjoue tout à la perfection. La Fontaine tournoie autour d'un sujet vertigineux et illisible : le roi et son

secret. Louis et le Destin entraînent l'univers sans qu'aucun lecteur de leur stratégie puisse affirmer où ni comment :

LOUIS et le destin me semblent de concert Entraîner l'Univers. Venons à notre Fable (v. 16-17).

La Fontaine dit bien « venons » et non « revenons » car rien n'a commencé. Nous avons jusqu'à présent seulement erré dans les préambules, dans les avant-textes qui se sont amassés en sur-textes. Ce changement de l'accessoire pour l'essentiel, inséré dans un coin de vers, renverse notablement la hiérarchie allégorique. Dans *L'Écrevisse et sa Fille*, les suppléments étouffent le texte. Le travail réflexif précède l'acte narratif.

Mère Écrevisse un jour à sa Fille disait :

"Comme tu vas, bon Dieu ! ne peux-tu marcher droit ? - Et comme vous allez vous-même ! dit la Fille. Puis-je autrement marcher que ne fait ma famille ? Veut-on que j'aïlle droit quand on y va tortu" (v. 18-22).

Enfin la fable ! Une fable ? Rien : aucune intrigue, un simple affrontement sans détour qui accorde au récit la portion congrue. Le raisonnement de la fille va droit. Comme il convient, le sens file

---

<sup>37</sup> La fiction émerge de ses difficultés à être pleinement possédée par l'interprétation qu'elle a réclamée. Ce paradoxe libère la parole de la fonction argumentative et surtout du champ rhétorique qui appelle celui du pouvoir (elle n'est plus *exemplum*). Elle se réfugie sur ses propres positions sans contrôle. La fable témoigne que « le fait même de raconter ne suffit pas à donner d'une situation verbale une définition satisfaisante. C'est bien plutôt cette situation verbale qui définit le fait de raconter » (K. Stierle, « L'Histoire comme Exemple, l'Exemple comme Histoire », art. cit., p. 178). Alors la fable lafontainienne retient du modèle ancien de la fable sa structure de légitimité qui l'autorise à raconter. Puis elle truque son contexte idéologique pour que le silence du pouvoir révèle la grammaire profonde du texte, toujours en état de différence.

à la moralité, disons : à une autre moralité. Elle traite de la valeur de l'exemple maternel duquel il est impossible de s'écarter :

la vertu

De tout exemple domestique Est universelle, et s'applique

En bien, en mal, en tout [...] (v. 23-26).

Comment ? La moralité des fables sert à tous usages, les bons comme les mauvais et produit, ajoute le texte en se reprenant, plus de sots que de sages ? Non, La Fontaine n'a rien dit, explicitement, de tel : il n'est question dans son esprit que de « exemple domestique ». On peut tout de même sous le coup de deux syllepses<sup>38</sup> (la vertu - l'exemple) esquisser cette embardée.

Ce n'est pas encore assez : aller tortu, s'indigne Mère écrevisse, redresseuse de torts mal venue, est une faute contre le bon goût et les bonnes manières. Mais le dressage est inutile : la démarche oblique est une nature. Bonne ou mauvaise, plutôt mauvaise, incite à penser la moralité. Alors tous ces avertissements et toutes ces considérations sur les mérites conjugués de la diversion et du secret ? La Fontaine se reprend, revient en arrière et change la direction du jugement. Il reconsidère *in fine* la stratégie militaire : non, ne pas aller droit est un conseil avisé. Simplement, insiste le second volet de la seconde moralité, « il faut le faire à propos » (v. 30). Il faut que l'action corresponde à l'objet et que chacun agisse avec raison. Autrement dit : l'obliquité rusée convient aux sujets obliques. Tourner le dos constamment à son sujet tout en feignant de le suivre, de suivre son mouvement, sa « vertu », revient à se conduire « à propos », donc toujours en signes contraires.

Le secret colle au secret essentiellement digressif, bien malin qui le lit. La fable de La Fontaine, le sujet et le genre, est ce secret et sa parole de secret, le digressif et la digression, le « fabulique » et la fable. Pour parler du secret, des stratégies camouflées, des diversions, il faut manier le code et la perversion du code, l'art de la leçon sans leçon — aller tortu, bonne, mauvaise méthode, dans quelles circonstances, à quel sujet ? — et du décryptage plus mystérieux que son chiffre.

La fable force à un déchiffrement aporétique et ainsi paralyse toute tentative de l'esprit de sérieux, comme les essais de sa propre gravité. Elle emboîte les incartades de celui qui se déplace en elle. Quand il loge dans la fable, le fabuliste est une singularité indéterminée dont le « Je » assure vaguement le texte et se dilue en lui<sup>39</sup>. Où est l'auteur ? On peut le prendre au sérieux et croire qu'il dirige son texte. Mais avec La Fontaine, le *punctum rationis* du Je cartésien, sur l'axe duquel tourne la connaissance solide du monde, est décroché. Et le texte, soumis au renoncement de son dérisoire responsable, se présente à nous sans amour-propre. À sa place, flotte une conscience « labyrinthique, pleine de galeries, de couloirs secrets et d'anfractuosités, une conscience truquée qui a plusieurs issues, une intrigante qui a beaucoup de cachettes »<sup>40</sup>, une conscience apolitique qui ne prétend pas savoir. La Fontaine n'aime pas les astrologues ou les devineresses, tous ces

Charlatans, faiseurs d'Horoscope »<sup>41</sup> et autres « diseurs de bonne aventure »<sup>42</sup>. Il leur dénie le droit et le pouvoir d'expliquer le hasard dont il n'est point de science. Quel est le secret du soleil qui éclipse « l'ombre noire » (v. 32) ? À qui le Ciel destine-t-il les cycles de ses changements ? Aux esprits soucieux de creuser son mystère ? Aucun savoir ne saurait dire la simple évidence de la course des astres et du retour lumineux du soleil. Il n'est que de contempler ces mouvements de l'univers dans lequel nous baignons et dont nous sentons l'influence. Sur ce sujet, La Fontaine s'accorde quelques lignes paresseuses pour méditer les indicibles rythmes célestes. Le bonheur des choses mêmes présuppose une écriture tangente qui rende grâce à leur mystère et parvienne à le suggérer sans trop l'éclaircir. La fable est l'écho de la limpidité labyrinthique du monde.

Nous sommes devant la fable comme devant le talisman des deux aventuriers<sup>43</sup> ; devant un signe magique, légèrement obscur, au-delà duquel une initiation semble pouvoir débiter.

« Seigneur Aventurier, s'il te prend quelque envie De voir ce que n'a vu nul Chevalier errant,

Tu n'as qu'à passer ce torrent,

Puis, prenant dans tes bras un Éléphant de pierre, Que tu verras couché par terre,

Le porter d'une haleine au sommet de ce mont

Qui menace les cieux de son superbe front » (v. 10-16).

Le panneau énigmatique promet un voyage à qui sait le lire. Mais comment lire ? Comment penser la relation de l'écriture au monde ? Faut-il imaginer que cet écriteau renvoie à une réalité référentielle, hors d'elle, qui l'explique et pour laquelle il est prévu. Ou bien le panneau est-il le monde même, écrit comme un livre ?

La fable fait tour à tour l'expérience de deux aventuriers lecteurs : l'un est scrupuleux comptable

<sup>38</sup> La figure de rhétorique duplice par excellence.

<sup>39</sup> B. Bray, « Avatars et fonctions du Je d'auteur dans les *Fables* de La Fontaine », dans *Mélanges offerts à R. Pin tard*, Strasbourg, Centre de Philologie et de Littératures romanes de l'Université de Strasbourg, 1975, pp. 303-322.

<sup>40</sup> V. Jankélévitch, *L'Ironie*, op. cit., p. 59.

<sup>41</sup> III13, *L'Astrologue qui se laisse tomber dans un Puits*, v. 39.

<sup>42</sup> VIII16, *L'Horoscope*, v. 6.

<sup>43</sup> X13, *Les Deux Aventuriers et le Talisman*.

du bon sens, validant la vérité à la norme d'un réel objectif. Or, expérimentant du regard la connexion du monde et de l'écriture, il constate leur incompatibilité. Le premier aventurier désigne le réel comme l'autre indubitable du texte, en comparaison de quoi la fiction fait figure d'énigme non ratifiable. L'écríteau trompe car il ne regarde pas d'assez près le monde. Par quelque bout qu'on le prenne, l'écríteau est ridicule et insoluble : l'onde est dangereuse, le transport de l'éléphant incongru et périlleux, le mont, dans ces conditions, inaccessible.

Pour le ratiocineur, l'écriture est une « énigme à tromper un enfant » (v. 30) et une contrefaçon de langage qui implique que ses modèles de représentation n'obéissent plus à l'adéquation unifiante des mots et des choses. Jaugeant le signe (graphie-sens) en fonction de ce qu'il désigne (le référent), l'incrédule déclare sa nullité et y décèle un canular.

Le cavalier capitule et tourne les talons. Le second aventurier, quant à lui, ne dit mot et consent à obéir aveuglément aux indications de l'écriture. Avec lui, aucun soupçon n'est jeté sur elle, aucune parole critique ne vient la redoubler et barrer la contradiction entre le réel et le fictif. À sa manière, le raisonneur disait vrai sans le savoir : l'éléphant est bien au bout du bâton (v. 27) : il est la miniature de lettres dessinée à l'extrémité du poteau, sur l'écríteau.

« Les yeux clos » (v. 33), confiant dans la vérité du texte qu'il s'incorpore en son for intérieur, l'aventurier « courageux », lui, plonge. Son immersion et sa traversée sont un voyage en songe où des éléphants se portent aisément, où des cités aimant les exploits féériques récompensent en rois les vrais coureurs d'aventure. La fantaisie et la hardiesse aveugle sont, contre toute attente, les motivations de la bonne fortune : l'aventurier est devenu de lecteur du texte, son acteur et son personnage. La lecture silencieuse a développé en lui une représentation. Le panneau comme la fable, son double qui le contient, gratifie la passivité du lecteur consentant à fermer les yeux, à être envahi par la petite voix des lettres qui lui écrivent son jeu, sur la scène mentale de son théâtre.

Il y a du courage à s'initier à la fiction car son emprise exige une confiance parfaite pour que ses surprises y soient sources de gloire. Alors que son apparente absurdité aurait pu dispenser une leçon de ridicule aux apprentis héros, l'énigme heureuse invite à tout autre chose. La fable investit des rois de conte ou des fous qui font oublier la vraie folie du monde le temps du plaisir de petites histoires magiques lues sur le panneau des fables.

Les fables sont dérisoires ? Elles sont sublimes, si on les affirme en dépit de leur dérision. Ce n'est pas de dénégation qu'il s'agit ; pas de : « je sais bien, mais quand même » ; plutôt : ne sait rien celui qui n'erre pas en s'émerveillant. En « chevalier », s'entend, c'est-à-dire en défenseur de l'impossible. Soyez des chercheurs grotesques et merveilleux — ou mourez. C'est tout<sup>44</sup>.

Une sémiotique audacieuse supporte le modèle poétique de la fable, risquant la séduction des signes et leur transparence trompeuse. D'un côté, la fable se lit pour ce qu'elle n'est pas, un symbole alors qu'elle reste un signe rabattu sur soi et sans signification extérieure. Elle miroite d'un discours ironique qui fait subir au modèle référentiel de l'apologue classique la contrefaçon d'un texte sans foi ni loi, faux-monnayeur de leçons. Mais signifiant sans désigner, la fable se coule dans ce qui constitue le discours après l'effondrement de la transparence : la multiplicité des signifiés, l'arbitraire du signifiant, et la déconvenue des référents externes. La fable désunit l'harmonie symbolique de l'ancien discours de la valeur au profit de la fantaisie de lire. Elle déçoit l'herméneutique clarté du texte classique puisqu'elle se propose comme une énigme sans solution. Sa « diabolie »<sup>45</sup> toutefois, repense en même temps qu'elle le bouleverse l'ordre du signe. Se fondre dans les signes comme s'il s'agissait de choses, c'est armer la fable d'un système de langage assurément rusé et secret, mais cohérent et autosuffisant, intégré. C'est reconnaître que la ruse et l'énigmatique sont porteurs de sens, qu'il n'est pas besoin de traduire pour éprouver du plaisir. C'est, en somme, reconsidérer la « diabolie » comme un discours clair de plaisir et faire de ce plaisir confiant, confié au texte, le seul critère de la vérité du discours.

La fable, déstabilisant les lois éthico-politiques de la vérité et, parmi elles, la loi ou le code du langage, procède ainsi comme tout discours séducteur « d'une rêverie sur la toute-puissance d'un langage vide — de transcendance, de choses, de sens — et qui se voue tout entier à la signifiante »<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> Ph. Sollers, « Cervantès ou la liberté redoublée », dans *Théorie des exceptions*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1986, p. 32.

<sup>45</sup> Cl. Reichler, *La Diabolie. La séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1979.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 17.

## Chapitre 4

### Psychagogie du plaisir

« Et si de t'agréer je n'emporte le prix,  
J'aurai du moins l'honneur de l'avoir entrepris »<sup>1</sup>.

#### 1. L'ESPRIT DU DON.

Tracé dans la fable, le chemin de connaissance est une impasse. Mais qu'importe le discours aporétique si, pendant qu'il nous perd, un autre discours peut se tenir et qu'il soit de plaisir :

Nous sommes tous d'Ath ne en ce point ; et moi-même, Au moment que je fais cette moralité,

Si Peau d' ne m'était conté,

J'y prendrais un plaisir extrême ;

Le monde est vieux, dit-on ; je le crois, cependant Il le faut amuser encore comme un enfant<sup>2</sup>.

Que le temps occupé à écrire soit la chance de retraverser des souvenirs d'histoires jadis entendues et qui nous façonnent. La moralité bat en retraite par rapport aux conclusions de la fable emboîtée qui assurait le réveil de l'hydre athénienne par la frustration de la fin d'un conte.   la confiscation de la fiction, la moralité répond par la nécessité vitale, humaine, de la perpétuer. La moralité devrait édifier une leçon, elle change de statut, et devient une postface conviant   rouvrir toujours le pli des histoires.

Un enseignement exclusivement moral et topique comme le genre le prescrit, la moralité en décerne toutefois un en deux fragments (v. 65 et v. 69-70). Mais ces formules de la sagesse des Nations, ces voix-corps venues sans origine tant elle est ancienne se greffer sur le conte, lui sont aussi hétérogènes. L'énonciation consent à y adhérer, mais c'est déjà pour bâtir, à partir de ce constat, leur dépassement et évincer le cliché, tout en s'autorisant de lui, en fonction du seul plaisir de la fable. « Cependant » établit la concomitance des temps, celui de la leçon éthique perturbé par celui, digressif, des histoires.

Aucune force n'est à la disposition de l'écrivain. Sa faiblesse, que les scrupules et les précautions, toute la stratégie de la dépréciation, aiment à souligner, est la fragilité de la séduction :

La Fable au moins se peut souffrir<sup>3</sup>.

Concédée, la fable est supportable ; elle flatte mais sa flatterie pour rien charme. En défaillance ostensible, la fable est insoupçonnable, elle captive les désirs et se referme, comme une huître<sup>4</sup>, en son piège heureux. Sans légitimité, sans pouvoir, la séduction de la fable est toute la fable et sa seule présence impuissante justifie qu'elle soit fiction. Le rééquilibrage de la faiblesse en force de la faiblesse était l'apanage des rusés, elle est bien également la ressource de la fable et plus qu'un instrument, son origine.

La fable promet le sens, elle oblige son lecteur à s'attacher jusqu'au bout au miracle du secret. Pour l'encourager, elle s'entoure d'un appareil pr textuel d'hommages, de dédicaces et de compliments dont celui adressé à Barillon peut être le modèle. Obéissant à l'étiquette littéraire, faisant office aussi de paratonnerres pour des récits qui malmènent le pouvoir, les éloges inauguraux attirent la lecture vers la voie de son plaisir. Ainsi le texte est moins célébration politique qu'autoportrait épidictique, c'est-à-dire renversement et neutralisation de la parole de pouvoir en parole poétique.

La désillusion de la lecture finale offense pourtant la curiosité et l'attente du lecteur ; elle est une véritable blessure narcissique, une attaque contre la toute-puissance des lecteurs ironiquement surévalués par la stratégie courtisane. Mais la fable redonne par ailleurs ce qu'elle prend à l'amour-propre : elle désamorce par ses puérilités la possible colère de la lecture et surtout, elle offre encore du plaisir, en don gratuit, et c'est le texte.

  la fin du *Pouvoir des fables*, ce plaisir supérieur et réparateur, le fabuliste, mis en position de lecteur, l'appelle de ses v eux, après que l'orateur athénien, cruel conteur, a refusé à son auditoire la fin de l'histoire de Cérès et son aboutissement de plaisir. Comme si la remémoration du conte de Peau d' ne réagissait positivement à la déception stratégique de l'apologue par la promesse d'une relecture toujours possible, qui serait « encore » source insaisissable de plaisir et oblation rassurante des pertes libidinales, de ces pertes qui sont le prix de l'action poétique.

Quand le berger s'aperçoit que son ambition, même légère, a été le jouet des médisants, que son temps de gloire lui a échappé au détriment des joies idylliques des pr s et des moutons, il doit sa résurrection au coffre où se trouvent ses oripeaux<sup>5</sup>. Le coffre qui contiendrait, selon la calomnie, les richesses volées par le berger, renferme des signes simples et sans équivoque de sa vraie vie. Alors le berger, se reprenant, les récupère, et il a ce mot pour surmonter la déception de son passé :

sortons de ces riches Palais

<sup>1</sup>   Monseigneur le Dauphin, v. 15-16.

<sup>2</sup> VIII4, *Le Pouvoir des Fables*, v. 65-70.

<sup>3</sup> IV1, *Le Lion amoureux*, v. 14.

<sup>4</sup> VIII9, *Le Rat et l'Huître*.

<sup>5</sup> X9, *Le Berger et le Roi*.



Comme l'on sortirait d'un songe (v. 72-73).

L'expression est empruntée au *topos* du *theatrum mundi* : elle guérit de la plaie narcissique et des leurres du monde dont elle constate l'essence chimérique et elle invente une fiction moins grave et consolatrice. Grâce à un coffre qui recèle le secret de toute fiction, le berger acquiert de nouveau le sens des valeurs et des vérités ; il quitte les apparences mais se donne ainsi la possibilité de relire sa vie comme un songe : le coffre est un convertisseur de fiction.

Le berger sort du monde et y rentre en rêve. L'issue est un commencement. Le berger n'a plus rien ; sa richesse, il la regagne pourtant : elle est le coffre de ses rêves. La fable, le songe transfèrent le désir par l'entremise d'une rhétorique érotique qui est un gain sur l'aliénation du pouvoir.

Dans *Le Dépositaire infidèle* (IX1), qui est récit de négoce et de dispute d'intérêt, la fable enchâssée du trafiquant, en réponse au vol du dépositaire, remplace la violence : elle est l'échange d'une parole qui pacifie les relations humaines.

La fable repose sur une stratégie de restitution : obtenir le retour d'un « cent de fer » dérobé. Ce projet possède quelques points communs avec le premier récit de *La Vie d'Ésope* : des figues (du fer) ont été volées et ingurgitées (sont en dépôt). Agathopus et ses complices accusent Ésope : ils mentent, certains qu'Ésope sera sans réplique puisqu'il est muet. Dans la fable de La Fontaine (IX1), le voisin, lui aussi, croit son mensonge sans répartie car il est invérifiable (l'objet du litige a disparu, il a été « consommé ») et il invente un coupable lui aussi muet : un rat, une bête introuvable.

Le trafiquant qui a « détourné » à son tour le fils du voisin reproduit la fausse vérité de l'escroc. Comme le fer a été ingurgité par un rat, le fils a été enlevé par un chat...huant. Redoublant l'affabulation, il indique le trucage, l'escroquerie de parole. Au lieu de couvrir le rapt, la parole performative, par son excès même, trahit le menteur : la fable ne dit rien d'autre qu'elle est une fable. Parce que ce message implicite est la seule vérité d'une histoire incroyable, elle oblige le destinataire à comprendre que son récit ratier est pris au piège. Il n'a plus qu'à restituer le fer, avouant indirectement avoir raconté une histoire pour mieux « manger » le fer.

L'utilisation de la fable est qualifiée par La Fontaine d'« habile » (v. 88). L'habileté est une vertu raisonnable dans les échanges d'intérêt. Ici, par la surenchère d'une fiction bien menée, le trafiquant s'abstient de toute violence directe, il ne s'échauffe pas la bile (v. 91). Au second tour de fable, quand La Fontaine commence sa seconde histoire de menteurs, l'habileté devient plaisir :

L'homme au pot fut plaisant ; l'homme au fer fut habile (v. 88).

Cet autre volet rabat une fable sur une autre, la fable purement gratuite des voyageurs qui voient « des monstres à foison » en Europe (v. 82) sur celle de la guerre commerciale utilisant la parole comme monnaie d'échange. La surenchère ici résume ce que La Fontaine désire de ses fables : le profit d'un en-plus narratif débordant toujours sur les violences exprimées.

Est-ce à dire que la fable remplace une forme de désir par une autre, le plaisir d'avoir par le plaisir d'éprouver ? Sans doute si, désormais, on veut bien distinguer deux désirs et constater pour chaque fable le passage de l'un en l'autre : le premier est désir de concupiscence, conjoint au pouvoir, qui l'aiguillonne et lui permet, par exemple, d'espérer la gratification de la moralité comme un éloge. Mais La Fontaine aime un autre plaisir, nourri de l'écriture et de la lecture, dont il loue la pureté et l'innocence ; un plaisir sans raison, sans droit, un plaisir privé de sens, qui ne dépend que de sa légèreté et de son refus de s'arrêter, qui n'aime que les détours et les digressions et ne craint pas de perdre son temps puisque ce temps lui est restitué plus vivant, plus profond et plus riche, une durée à la place de la vitesse.

Sur la conversion des désirs pour soi et pour autrui que réussit la littérature, La Fontaine a écrit l'apologue de *L'Homme et son image*. Reprenons-le quand l'homme s'enferme dans la solitude de son image idéale :

Que fait notre Narcisse ? Il se va confiner

Aux lieux les plus cachés qu'il peut s'imaginer, N'osant plus des miroirs éprouver l'aventure. Mais un canal formé par une source pure

Se trouve en ces lieux écartés :

Il s'y voit, il se fâche ; et ses yeux irrités Pensent apercevoir une Chimère vaine :

Il fait tout ce qu'il peut pour éviter cette eau.

Mais quoi, le canal est si beau

Qu'il ne le quitte qu'avec peine. On voit bien où je veux venir :

Je parle à tous ; et cette erreur extrême

Est un mal que chacun se plaît d'entretenir.

Notre âme c'est cet Homme amoureux de lui-même ; Tant de miroirs, ce sont les sottises d'autrui ; Miroirs de nos défauts les Peintres légitimes ;

Et quant au canal, c'est celui

Que chacun sait, le Livre des Maximes<sup>6</sup>.

La peur des miroirs est sous-tendue par la compréhension sublime de soi qu'aucune surface du

<sup>6</sup> III, *L'Homme et son image*, v. 11-28.

monde n'est autorisée à érafler. Pourtant le canal est contemplé, et l'homme court le risque de s'y percevoir et d'encourir une plaie de l'ego. Le canal est trop beau, malgré l'injure faite à l'image de soi. Et pour La Fontaine, il ressemble, au livre des *Maximes* de La Rochefoucauld.

Le canal (le livre) arrête l'image de soi et l'embarque pour que son spectateur découvre la beauté pure. Le regard repousse le désir de beauté insécable de l'image de soi vers la seule idée de beau débarrassée de tout intérêt, suggérée par l'eau ou le livre lu page après page, filant pour le voyage du plaisir. La morale du plaisir est ainsi un changement de regard qui parvient à investir un objet autre que soi et à le reconnaître beau. Le canal ou le livre ne sont ni des rivaux redoutés ni des reflets espérés. Ils ne sont plus à l'unisson de la singularité absolue du Moi, qui travaille dans l'amour-propre ; ils ouvrent à la circularité féconde d'un dialogue entre le monde, l'écriture et le corps du lecteur. Ce tressage du sensible sans origine et sans terme est le *kairos* du beau.

Dans une autre fable, l'image de soi n'est obtenue que si l'on agite la transparence de l'eau :

« Troublez l'eau ; vous y voyez-vous ?

Agitez celle-ci. – Comment nous verrions-nous ? La vase est un épais nuage

Qu'aux effets du cristal nous venons d'opposer. – Mes Frères, dit le Saint, laissez-la reposer ; Vous verrez alors votre image.

Pour vous mieux contempler demeurez au désert »<sup>7</sup>.

Il faut brasser l'image ; qu'elle ne soit jamais image évidente, prévisible et préjugée. Elle a besoin de se ressourcer à la vase, au nuage d'eau et de terre, à ses états brumeux et boueux d'où elle s'extraira ensuite progressivement, autre et modifiée par le mouvement énigmatique et simplement beau de la nature et, ajoutera-t-on, de l'écriture qui en respecte la scansion heureuse. Le texte est un nuage, non une forme achevée mais ce qui dans le nuage nous fait rêver : les aléas d'une matière en puissance aspirant à se faire.

Regarder sans s'approprier l'objet où se déporte le regard, en préservant sa fertilité mais en l'irradiant de désir, constitue pour La Fontaine l'idéal de la lecture et les conditions de son plaisir. La fiction est agencée

de lacis et de broderies textuels, d'eaux troubles ou de beaux miroirs pourvu qu'ils soient déformants. Elle réclame de son lecteur une production esthétique et érotique, un travail de soi qui apprécie ce moment intermédiaire où la nébulosité des surfaces se change en image claire qui n'apparaît jamais. Entre le *chaos* et le *logos*, la fable glisse ses atermoiements de parole, tout un univers sensible cultivant ses secrets.

## 2. LA PAIX DE L'IMAGINAIRE.

On devrait lire une fable comme le renard lit le reflet d'une eau de puits<sup>8</sup>. La lecture commence par le détournement d'une image : elle fait apercevoir à la place du simple écho liquide de la lune un fromage. D'où émerge cette nouvelle image ? Non de la réverbération servile d'un événement de nature. Cette restitution platonicienne ne produirait qu'une fausse lune miniature, coincée dans le cadre du puits. Image décevante, frustrante même si on en croit, à la fin du récit, la désillusion du renard.

De l'image lunaire éclipsée à l'image du fromage, le passage a été obtenu par décomposition et réévaluation de la matérialité sensible. Qu'est le reflet pour l'image sinon sa condition de représentation, sa forme nulle, blanche, le rien d'où elle surgit, une intentionnalité dont l'aboutissement résulte des fantasmes de l'imagination ? La réalisation du fromage est confiée au désir même du renard qui métamorphose par le désir de manger, devenu l'*eschaton* érotique de la vision, la nature sensuelle de l'objet.

Par la magie d'une transsubstantiation, l'eau, imprégnée par la lumière lunaire, se change en lait : *Ur-Suppe*, soupe prébiotique et archaïque devenue ici matière à rêver et à peindre. Profonde et lourde, elle s'épaissit en même temps qu'elle se teinte. Elle prend une texture, une mystérieuse et fascinante densité, comme si la fixation libidinale lui donnait peu à peu son unité matérielle.

L'eau moulée par l'appétit du renard ne change pas seulement qualitativement : l'imagination altère aussi la structure de l'image, sa forme. Le désir, combiné aux phénomènes naturels du reflet, déforme la matière pour lui donner les dimensions propres à le satisfaire. La figure circulaire de l'« astre au front d'argent » (v. 28) se concentre dans le fond du puits jusqu'à prendre la dimension plus resserrée du fromage. Mais les parois ne lui laissent pas tout à fait sa forme primitive : le fromage s'épanouit et paraît « ample », à la mesure de l'appétit du renard.

L'image se brouille et s'opacifie, pendant que le corps désirant la rend désirable. Elle s'offre alors comme l'écran où scintille le désir voluptueux de pénétration, de manducation de la matière. Du reflet de lune, l'appétit répare le manque de substance, la banalité. Par l'amalgame d'une métaphore, il en

<sup>7</sup> XII29, *Le Juge arbitre, l'Hospitalier, et le Solitaire*, v. 44-50.

<sup>8</sup> XI16, *Le Loup et le Renard*.

fait une concrétion d'art, nature morte et si vivante pour le désir.

Voir une image, lire un texte ne sont qu'un même accomplissement, celui propre à tous les arts mimétiques qui conçoivent leur *mimèsis* déchargée de toute invention de simple copie et enrichie du travail effectif de la conscience qui lit ou qui voit. La connivence de la vision et de la lecture est reprise par la fable elle-même qui poursuit sa réflexion sur la représentation en créant parallèlement au trompe-l'œil un « trompe-oreille » : une petite fable, dans l'abîme du puits de la fable totale, racontée par le renard pour séduire le loup.

Comme l'image visuelle affleurerait de l'épaisseur du réel et de la plasticité d'un imaginaire affamé, le discours du renard incarne son objet de plaisir. La corporalité bruissante des mots lui donne ce faux relief qui le rend consommable<sup>9</sup>. Il faudrait ici approfondir l'alchimie culinaire des signifiants, l'érotisation insistante de chaque détail verbal, qui parvient si bien à lier le texte. Quelques vers pourraient suffire à formuler la tenue et la densité des mots gourmands :

« je veux vous régaler, voyez-vous cet objet ? C'est un fromage exquis. Le Dieu Faune l'a fait, La vache Io donna le lait » (v. 32-34).

Les fricatives estampillent la filouterie du renard, une grâce feinte qui se met pour le loup au diapason de l'exqu Coast du mets. La liaison aérée du signifié conçoit — et c'est la pertinence érotique du texte — une matière signifiante homogène. Pendant qu'avec suavité, le renard module la crédibilité de sa *captatio* et dresse son aliment verbal, il incorpore quelques sonorités fusées, à l'accent de la césure : « régalez » et « objet » contiennent, en effet, cette voyelle fermée qui, dans une autre fable<sup>10</sup> à ruses et effluves, trahit chez le renard la surprise animale d'un appétit (« Hé ») ranimé par une odeur et exalté par une vision, et met en place le début de son admiration hypocrite.

La ligne des fricatives sonores s'intensifie par l'introduction compacte d'éléments sourds (« fromage », « Faune », « fait »). S'accomplit alors le miracle d'une prise de l'objet verbal. L'avènement d'une consistance est contemporain de la nomination de l'objet et de son créateur (Faune). Le texte appuie la création de l'aliment, et en retire, à la profération du jugement du corps gourmand (« exquis »), une excitation particulièrement vive.

La lourdeur solennelle de l'alexandrin (v. 32-33) a obtenu la densité du mot à manger. L'octosyllabe (v. 34), plus familier, en poursuit le montage, revenant à sa naissance élémentaire. Le retour au substrat liquide qui nourrit la chair du fromage pénètre le secret de la forme et de la surface. L'afflux sensible est une affaire de consonnes, bien entendu de consonnes liquides (v. 33-34). Ces dernières ont, outre leur fluidité suggestive, la particularité de mouiller deux mots sémantiquement neutres, des articles blancs<sup>11</sup> (la, le), dont l'un se coagule avec le mot substantiel et terminal du vers 34 : « lait », mot à l'épaississement instable, appuyé fragilement sur sa consonne et aussitôt prononcé, aussitôt tombé de sa seule voyelle. Le vers, dans sa totalité, multiplie les voyelles ; il en redonne, comme pour une récitation enfantine, presque toute la gamme. Il raccourcit aussi les syntagmes : de « Io » à « lait », il remémore l'imaginaire sonore du don de lait, un goutte à goutte régressif qui doit stimuler chez celui pour qui l'aliment s'égrène, la mémoire du corps.

Le discours coloré, sonore, et sensuel séduit parce qu'il ne cesse de connoter ; il ne cesse de leurrer le réel au profit d'artefacts sensoriels qui, en correspondance avec l'image, en sont les impressions et les souvenirs et qui favorisent, en dernier ressort, le résultat matériel du discours.

Le désir qui fonde les effets de la *mimèsis*, devenue acte créateur, recouvre son origine de dévoration. Il maîtrise pendant l'émergence du sens toute émission de violence pour se ramener à sa seule tension. Après quoi, le lecteur peut manger réellement son livre, le renard dévorer sa belle image succulente. Mais alors ils doivent renoncer aux mets miraculeux car ils ne trouveront à leur endroit que de pâles copies sans intérêt, des mirages réellement imprenables. Pour autant, l'élan de création a eu lieu, grâce à la distance et cependant à l'intimité de la coprésence d'un objet d'art et d'une conscience rêveuse, grâce à l'efficacité d'une fiction obtenue par une rencontre corporelle qui réalise la beauté. Le fromage de lune est cette belle image puisée dans un regard ; le fromage de mots est cet autre miracle — c'est le même — dont le bon goût est affaire d'appétit et de cuisine de langue :

La fiction, c'est le degré de consistance où atteint un langage lorsqu'il a exceptionnellement pris<sup>12</sup> [...].

Le plaisir ignore la résistance durable du réel. Aucune désillusion quand le désir est adéquat à

<sup>9</sup> Imaginons que le texte retrouve le plaisir liminaire de la table orientale que nos habitudes occidentales ignorent le plus souvent et que la fiction célèbre. Car l'oriental prévoit, pour le protocole de l'aliment, que la substance du repas s'arrête d'abord à l'état, audible et visuel, de sa préparation accompagnée d'une conversation qui est sa consommation de langage.

<sup>10</sup> I2, Le Corbeau et le Renard.

<sup>11</sup> A. Spire a raison d'ajouter, en notant que les articles sont des outils fantômes qui, à la différence des noms, des verbes, des « éléments vivants du langage » expriment des relations, que parfois, ils peuvent acquérir une valeur expressive et rythmique (*Plaisir poétique et plaisir musculaire. Essai sur l'Évolution des Techniques Poétiques*, Paris, J. Corti, 1949, p. 32). Ici, les deux articles du vers rapprochent l'origine et le résultat de la création, et, tandis qu'ils les rattachent, ils représentent pour la sensibilité auditive l'apprentissage aisé de la richesse liquide et harmonieuse du son et de la matière du lait.

<sup>12</sup> R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, « Points », 1982, p. 46.

son rêve, ou mieux quand le désir n'est que songe. Pour la laitière<sup>13</sup>, un pot au lait est un rêve heureux, un rêve qui espère. Le songe de fortune allège tout et, en particulier, le corps de la jeune paysanne sur lesquels pèse la menace des coups (coup du sort, coups d'un mari en colère...), corps tenu par un statut social et une autorité. Tandis que rien dans l'imaginaire ne s'accomplit sans la mobilité et la liberté : le temps sans mesure, les objets en formes précaires, les espaces élastiques en sont les repères ondulants. Le pot au lait rêvé par la laitière surenchérit en permanence sur sa capacité d'évasion ; il est une tête dans les nuages et une bouche-réservoir fluide. Considérons alors que la fable formule l'axiomatique de l'action imaginaire voyageant au cœur des formes de l'aérien, du léger, de l'évacué, du secrété... Le texte reprend à son compte (conte ?) la belle remarque de G. Bachelard qui, à propos des métaphores d'élévation (ou de chute), écrit que « Rien ne les explique et elles expliquent tout »<sup>14</sup>.

L'être social de la petite paysanne, jusque-là sans avenir, s'affirme par un acte de création qui détrône l'action par la valeur vitale du plaisir, par la prise du pouvoir de la jouissance sur le réel. La désillusion (Perrette est mariée) entraîne aussitôt la réapparition douloureuse du mari (principe de réalité). Mais, entre-temps, un remplacement s'est opéré. Un troc resexualise le processus imaginaire (Perrette s'est crue le mari) : le jeu de la parole démobilise la répartition des sexes et consacre une sorte de « parthénogénèse » (Perrette en mari) ou simplement un plaisir solitaire — le lait et le flux de parole l'incarnent — qui sera au mari trompé, plus tard, insupportable.

Les déconvenues de Perrette fêtent *a contrario* la motricité euphorique de l'âme rêveuse. Le don du cinétisme imaginant est en cette fable l'attribut d'une féminité qui prend le pouvoir. La vie parlante de l'imagination progresse pour Perrette comme un flux séminal puisé à la matrice du rêve, le pot au lait, endroit nourricier d'une maternité où s'échauffent les images. À mesure que la matière défile en gains, inépuisable et libérée avec une largesse qui, mal contrôlée, coule comme d'une boîte de Pandore, elle emmène avec elle, en la sublimant, la douleur du corps lourd, malheureux et opprimé. Plus rien ne retient<sup>15</sup> en chemin de poésie l'être impondérable.

### 3. MANGER SES MOTS : L'ORALITÉ DE LA FABLE.

Les forts et les faibles, dans les *Fables*, s'échangent des nourritures quand ils ne les constituent pas eux-mêmes. La cigale<sup>16</sup>, quand on pense au rapport des tailles, pourrait dîner de la fourmi et, de là, faire main-basse sur ses provisions. Mais elle parle, comme si ses succès de tournée lui garantissaient toutes les réussites de parole. La fourmi ne mange pas de ces mots-là. Le renard, lui, plus fin, parvient à troquer son orbiculaire langage tout en périphrases contre son équivalent nourricier<sup>17</sup>. Mais jamais le flux économique ne combine le langage et la nourriture, le langage n'assouvit jamais la faim sans une dépossession.

Le repas bienfaisant qui nous rassasie, tout en nous laissant encore l'envie de goûter, est pour La Fontaine un texte et ses effluves, le bien-dit de la fable. Quand on lit *Peau d'Âne*, on se régale « encore », et « encore » le désir de le relire est possible sans danger<sup>18</sup>. Pourquoi *Peau d'Âne* ? Sans doute parce qu'il est, comme l'a vu L. Marin<sup>19</sup>, le conte de l'oralité. Dans sa version, Perrault désamorçant par sa préface les esprits chagrins de « sornettes », met son écriture sous la protection des Mères-grands, quand elles bercent tendrement de leurs histoires d'ogre des générations d'enfants et les poussent au plaisir du sommeil :

Le Conte de Peau d'Âne est difficile à croire,  
Mais tant que dans le Monde on aura des Enfants, Des Mères et des Mères-grands,  
On en gardera la mémoire<sup>20</sup>.

Au dessert du conte, la toute dernière morale réfléchit l'acte d'écrire dans l'acte de conter : le cycle des âges répartit les conteuses et les amateurs de conte, un monde de nourrices et d'enfants qui place l'âge de toute parole narrative entre le don de la parole maternelle et le silence des infantes tétant leur lait d'histoires. Tout enfant est censé, à son tour, devenir mère ou mère-grand. Ce n'est pas le père qui raconte, ce père qui incarne royauté et violence<sup>21</sup>, mais c'est une mère, ou un homme-

<sup>13</sup> VII, 9, *La Laitière et le Pot au lait*.

<sup>14</sup> G. Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, J. Corti, 1943, p. 18.

<sup>15</sup> La verticalité de la rêverie détache la jeune femme de ses liens, ceux du mariage qui symbolise l'antagonisme de l'habitude aux rêves, alors que, pour Perrette, le plaisir sourd avant tout du délié.

<sup>16</sup> I, 1, *La Cigale et la Fourmi*.

<sup>17</sup> XI6, *Le Loup et le Renard*.

<sup>18</sup> VIII4, *Le Pouvoir des Fables*, v. 66-70.

<sup>19</sup> L. Marin, *La Parole mangée*, op. cit., pp. 39-49.

<sup>20</sup> Ch. Perrault, *Peau d'Âne*, éd. cit., p. 75.

<sup>21</sup> Dans *Peau d'Âne*, l'instance paternelle trouble l'harmonie des générations. Pour faire obstacle à la nouvelle violence d'un roi autrefois commode et doux, incestueux aujourd'hui, il faut l'entremise d'une marraine. Elle soustrait la jeune fille à la violence absolue de l'inceste, loin du père qui

femme comme ce mari pondeur de contes à dormir debout, couvé et distribué par un public de femmes un peu crédules<sup>22</sup>.

Le conte de *Peau d'Âne* se termine, il est repris par la voix de la marraine qui raconte ce qui vient d'arriver, et encore ce qui vient d'être narré par Perrault. La construction circulaire replace à l'origine du conte la figure maternelle fondatrice. Parce que ses valeurs d'écriture sont tendres et que l'ensemencement du texte est plus une offrande nutritive, tout narrateur est en réalité une mère archétypale, une instance germinale. Qu'est-il sinon l'auditeur d'une voix de mère retrouvée et relayée ? Et qu'est la lecture sinon l'enfance revenue au temps de l'écoute ? Qu'est-ce qu'une fable enfin sinon l'écho de cette voix dans le corps de cet enfant, acceptant, à son tour, d'être le conteur maternel de la voix ?

*Peau d'Âne* est conté *in fine*, à l'extrémité du corps de la fable lafontainienne. Or de ce conte, il ne reste dans la fable du *Pouvoir des Fables* aucune trace. Mais tout y est pourtant épargné dans l'histoire que nous avons dégustée. Car dans l'écriture la réminiscence a eu lieu. L'onde des contes est passée, et le récit ou la relecture des textes collectionnés dans l'âme du fabuliste, encore tout prêts à faire fantasmer, sont accessibles comme des souvenirs. Les mots du conte, dont l'origine orale flotte, se sont absentés mais la voix est la même, simplement variée dans les mots de la fable ; et cette voix, écrite par l'enfant qui a été, est parallèlement écoutée avec un « plaisir extrême » par l'enfant qui se redécouvre. *In extremis*, comme pour l'extase du plaisir, c'est-à-dire le redoublement (« encore ») de la voix déployée dans la fable, *Peau d'Âne* promet, sur ses mots non relatés quoique depuis si longtemps prononcés, la transitivité bienheureuse de la voix d'écriture. La communion intime avec la réalité de l'enfance des fictions qui mime sur soi l'effet du conte se transmet au lecteur pour qu'il recueille la voix et se voie proposé de conter à son tour, au lieu de platement conclure, *Peau d'Âne* à celui qui vient de faire entendre sa mère.

L'apologue officiellement constitué et étalonné tirait sa légitimité de l'intention morale, et la répétition du droit d'écrire lui était subordonnée. Ici, le désir fictif d'entendre et de conter relance l'écriture de la fiction. D'un gage de savoir, la narration passe à son gage de plaisir réitéré. La voix du conte isole son lecteur de la menace paternelle, menace qui vise l'objet même de la parole puisque le père veut le retrait de la douceur du conte en faveur de sa traduction forcée et des discours écumants alors que la mère mitonne des menus de mots et des pâtisseries de fables.

*Peau d'Âne* est une jeune fille mais une mère aussi : elle reçoit et elle donne, et d'abord cette galette, rustique et précieuse, dont la pâte de farine blutée contient le secret du conte, le bijou d'alliance. Manger est un acte de communion. *Peau d'Âne* est la détentrice de l'oralité du conte. Elle incarne le pouvoir métamorphique, hérité d'un âne qui de son ordure faisait de l'or<sup>23</sup>. Elle revêt sa peau pour s'éloigner du père incestueux ; elle se change comme elle endosse tour à tour la saleté et la magnificence, et modifie la relation de violence en bien harmonieux : de l'ordure de l'âne elle fait une galette ronde comme un écu et brillante comme lui, quoique de beurre.

La Fontaine, outre qu'il reconnaît comme son siècle le conte de *Peau d'Âne* comme le paragon des contes<sup>24</sup>, ne peut qu'être sensible au conte du don maternel, transformant magiquement la laideur en beauté, et laissant perpétuellement ouverte la transmission de mère en mère et leur cuisine pour enfants. La parole du conte, de bouche en bouche maternelles, est une parole précédente : non seulement une parole qui s'est toujours diffusée d'aïeux en aïeux, mais une parole de première substance, composée de corps de mères et de leurs sécrétions et antérieure même à la parole, issue donc de la chair de la bouche.

De l'écoute à la narration, tout un apprentissage, une vraie éducation, a lieu : le grand texte des histoires mangées et resservies se transmet. « La Manducation est aussi Mémorisation »<sup>25</sup>, elle est la réception et la transmission d'un savoir : les « premières notions »<sup>26</sup> des choses s'effectuent en fable. Y travaille<sup>27</sup> la pâte de la sensibilité, l'origine de tout savoir, issue d'une pédagogie nourricière.

---

veut être sur le plan de sa parentèle roi semblable à lui-même. Elle la transporte vers l'espace des amours et des échanges possibles.

<sup>22</sup> VIII6, *Les Femmes et le Secret*.

<sup>23</sup> R. Démoris a raison de distinguer le pouvoir de la jeune fille et l'ignominie de l'âne attachée à celle du père qui croit, parce qu'il fétichise son or, pouvoir tout acheter, et aussi bien sa fille (« Du littéraire au littéral dans *Peau d'Âne* de Perrault », *Revue des Sciences Humaines*, n° 166, avril-juin 1977, pp. 261-279).

L'âne est dépecé, sa production arrêtée. La jeune fille disparaît alors, et, affublée de la dépouille, rompt, comme le dit fort bien R. Démoris, tout commerce avec son père. Puis, avec le gâteau, elle baptise de sa main un nouveau système où le don est magiquement dépassé par le contre-don, où la monnaie n'existe plus. Des traces de travail demeurent (l'élaboration du gâteau) mais elles amoindrissent la circulation économique au profit d'une mythologie de la fabrication qui refuse de devenir négoce et trafic.

<sup>24</sup> M. Soriano, *Les Contes de Perrault. Culture savante et tradition populaire*, Paris, N.R.F.-Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1968, pp. 117-118. Bien entendu, La Fontaine ne pouvait connaître le conte de Perrault paru une quinzaine d'année après son huitième livre. Il savourait donc un conte immémorial, avant son appropriation par Perrault, avant sa réécriture témoignant du relais ininterrompu des chaînes conteuses et de leurs recettes.

<sup>25</sup> M. Jousse, *L'Anthropologie du geste. 2 - La Manducation de la parole*, Paris, N.R.F.-Gallimard, « Voies ouvertes », 1975, p. 35.

<sup>26</sup> La Fontaine, *Préface*, éd. cit., p. 9.

<sup>27</sup> « C'est à quoi les fables travaillent » (*Ibid.*).

On peut lire une fable sans honte :

Pour moi, j'ose poser en fait

Qu'en de certains moments l'esprit le plus parfait Peut aimer sans rougir jusqu'aux Marionnettes<sup>28</sup>.

Ces mêmes marionnettes dont on s'effraye quelquefois si on leur confère des traits de la puissance<sup>29</sup> ; marionnettes qui nous font retomber au plaisir des bagatelles occasionnelles et sans conséquences même si elles élucident des vérités essentielles. La honte d'une culpabilité dédouanée par l'amusement du récit sans après et sans leçon crépite en feu de joie, au coin du foyer.

La voix de la fable est une voix désirable, le désir de la voix perdue des histoires d'autrefois et retrouvée pourtant dans la propre voix du conteur où elle s'érotise et s'irradie de substance. Une voix à nouveau perdue quand le conte cesse mais si envoûtante qu'elle rappelle à elle le flux fragmenté des autres fictions. La voix intime enfante des fictions ; elle est pour le langage la « fictionnalité » même, qu'on l'appelle commérages de bonnes femmes (*Les Femmes et le Secret*) ou berceuses des nourrices. À chaque fois, le langage se féminise pour procréer et l'intempérance du babil est aussi le taux de communication poétique de la langue, ramenée à sa voix. La diffusion des potins dans *Les Femmes et le Secret* cimente, comme l'a analysé Ross Chambers<sup>30</sup>, la société des femmes (le secret est un informatif tribal) mais, plus que cela, elle brode le pacte de fiction, placé par le mari sous le signe de l'épreuve (v. 5) et par le fabuliste sous celui de l'« éprouvé », vers des fictions à peine croyables.

La bouche conteuse est fable, un objet qui se contient : un fromage de Hollande<sup>31</sup> qui reçoit les rats dévoreurs de livres, un monde tout en courbes et en rondeurs pour les retraitants de la lecture, ceux pour qui accepter de lire c'est ne plus s'arrêter de désirer. Juste avant de mordre, quand l'objet est le plus beau, promettant ensemble toutes ses qualités, le rat confie son aliment au fabuliste mangeur de langage :

Parmi tant d'Huîtres toutes closes,

Une s'était ouverte, et bâillant au Soleil,

Par un doux Zéphyr réjouie,

Humait l'air, respirait, était épanouie,

Blanche, grasse, et d'un goût à la voir nonpareil<sup>32</sup>.

La signifiante sélectionne la cellule de matière qu'elle va développer. Le texte commence par rejeter les formes qu'elle ne veut pas épanouir (v. 21). L'octosyllabe se resserre autour de la sourde [t], tout particulièrement en action après la coupe enjambante qui, au moyen de ce léger hiatus de la symétrie, traduit la fermeture du corps versifié. Mais alors que la clôture de l'objet semblait promise aux tonalités vocaliques arrondies (« closes »), cette texture se modifie en sensualité « ouverte ».

Puis, entre l'objet - bouche (l'huître) et sa naissance acoustique, la chair du langage s'homogénéise. Elle se focalise sur le cœur (la perle) de voyelle [wi] et insinue une série de phénomènes naturels et auditifs : le soleil, entré en correspondance avec l'appel du bâillement, vient chauffer la paresse et en exalter la nonchalance (« bâillant ») pour extérioriser, en somme, l'acquiescement de la matière (oui...)

Toute une circulation de réponses corporelles encourage désormais luxueusement la description : le vent, le soleil envoient leurs messages impalpables et, unis par la cénesthésie sonore, abolissent le délai d'une signification pour aller et venir simplement de corps en corps. Rien de plus qu'une chair qui bâille, mais le texte s'alanguit et sa durée immobilise le signifiant pour en faire connaître les variations. Entrouverte ou pleinement offerte, l'huître évoque un corps tout entier devenue la concrétion métonymique d'une bouche ; un corps résumé au battement de la chair jusqu'à la vibration plus dense d'une rime retardée par sa diérèse :

Humait l'air, respirait, était épanou-ie.

Alors que le secret intérieur d'un corps soustrait au regard s'incarne à sa périphérie, par les effets combinés de l'aérien et de l'ensoleillé, la matière organise sa substance. Deux adjectifs (« blanche, grasse ») font sentir le saisissement. L'un matérialise le corps auparavant impondérable et le fait advenir par sa blancheur ; la couleur épaissit la chair, ointe par le soleil. La motivation de la lumière corporelle crée l'intimité qu'accroît la surabondance du gras. Ici le signifiant est pléthorique : les adjectifs se coagulent par le jeu de leurs initiales vocalico-consonnantiques (bl / gr) et ils invitent artificiellement sollicité par la densité de la fiction auditive, à soupeser la compacité de l'aliment. Pour l'huître, située entre extériorité et intériorité, séduisante, le texte obtient l'illusion du relief de la langue comme si la matière de sa fiction était consommable.

Bien que le signifié de l'huître soit en cette fable à distance de regard, le corps des mots emplit son absence (le contenu secret de l'huître). Et nous pouvons appréhender les choses comme si elles

<sup>28</sup> Ch. Perrault, *Peau d'Âne*, éd. cit., p. 57.

<sup>29</sup> IX6, *Le Statuaire et la Statue de Jupiter*.

<sup>30</sup> Ross Chambers, « Le secret est un œuf. Lecture d'une fable de La Fontaine », *Versants*, n° 2, hiver 1981-1982, pp. 75-85.

<sup>31</sup> VIII3, *Le Rat qui s'est retiré du monde*.

<sup>32</sup> VIII9, *Le Rat et l'Huître*, v. 21-25.

étaient là. La plénitude du texte lafontainien, créateur de ses propres images, est due à l'extraordinaire germination du signifiant qui, plus que pour une direction de sens, suscite notre corps et sa sonorisation en rapport avec les échos sensoriels du monde. Il est écrit à haute voix, éprouvé dans la chaleur sensible de la bouche de lecture<sup>33</sup>. La Fontaine réévalue l'acte de manger. Ici, le plaisir de l'aliment ne mobilise plus la bouche agressive, qui attaque l'extériorité, il privilégie la bouche incorporante, suçant le lait doux et secret des nourrices qui sont pour La Fontaine les conteuses mythiques et substantielles des fables.

La bête, en mangeant, découvre ce secret du sensible qu'est l'anéantissement de la réalité mangeuse et mangeable. L'animal ne mange rien qu'il affirme comme une réalité extérieure. Tout vivant est déjà mort dans la relation d'« immanence »<sup>34</sup> qu'il noue avec le monde. L'activité de manducation l'exclut de l'intelligence et du sens. La bête ne déguste pas, elle consomme sans la sensation de ce qu'elle mange, elle oublie ce qu'elle mange :

À l'occasion de cette référence à l'expérience universelle, qu'il nous soit permis d'anticiper sur le domaine de la pratique par la considération suivante : on peut dire à ceux qui affirment cette vérité et cette certitude de la réalité des objets sensibles, qu'ils doivent revenir dans les écoles élémentaires de la sagesse, revenir précisément aux anciens mystères d'Eleusis (de Cérès et de Bacchus), et qu'ils ont d'abord à apprendre le secret de manger le pain et de boire le vin. Car l'initié à ces mystères n'aboutit pas seulement à douter de l'être des choses sensibles, mais encore à en désespérer ; pour une part il accomplit l'anéantissement de ces choses, et pour l'autre il les voit accomplir cet anéantissement. Les animaux mêmes ne sont pas exclus de cette sagesse, mais se montrent plutôt profondément initiés à elle ; car ils ne restent pas devant les choses sensibles comme si elles étaient en soi, mais ils désespèrent de cette réalité et dans l'absolue certitude de leur néant, ils les saisissent sans plus et les consomment. Et la nature entière célèbre comme les animaux ces mystères révélés à tous qui enseignent quelle est la vérité des choses sensibles<sup>35</sup>.

L'animal ne reconnaît pas l'extériorité des choses : il les mange presque comme si elles n'existaient pas. Il ne les montre pas comme extérieures puisque d'abord, et sans après, il les consomme. Ne pouvant montrer ce qui est en dehors de lui, l'animal ne peut donc pas dire. Il lui manque, dans la page de Hegel, la conscience d'une médiation entre lui et le monde et la conscience, la certitude de son plaisir lui font défaut. La bête ignore la nomination de son objet à manger, par-là, la signification et le dosage du sensible en relation avec son corps. Rien ne lui vient du goût de la nature. L'animal vit, il ne jouit pas.

Dans les *Fables*, au contraire, la bête signale ce que l'aliment indique d'elle, ce qu'il excite en elle. Elle parle pour décider ce qu'elle veut, pour détailler le choix de son plaisir : un agneau, une souris... et pour expliquer comment elle le fait revenir en mots. Décider et exprimer à l'autre cette décision par une parole qui précise le jugement de consommation sont les attitudes originelles du plaisir<sup>36</sup>.

L'exaltation parlante du dévoreur oralise son plaisir. La Fontaine transpose la verve de la bête sur l'oralité du conte. De la familiarité avec l'animal, le fabuliste retire une poésie. Rendue inoffensive par son évocation verbale mais conservée dans ses fonctions vitales et pulsionnelles, la bête révèle, à partir de l'intimité qu'elle entretient avec nous, notre intimité heureuse avec les choses qui s'épanouissent hors de nous, avec nous.

Amplificateur corporel, la signifiante de l'écriture transfère la menace du réel en préhension sans effort ni heurt, en résonance intérieure. Les voix animales, qui libèrent la violence, sont elles-mêmes, grâce à la compensation organique et charnelle du signe, des moyens de transmission poétique. Creusées dans la langue de la fiction, elles répercutent une sensibilisation de l'être au monde. La substance des voix qui envahissaient la Babel de l'état de nature est tempérée ; elle remplit une vocation imaginaire. La fiction drape la voix. La parole reconnaît son environnement, le bain maternel de la langue malgré la pulsion (le désir agressif) et en plus d'elle, en l'enveloppant. La signifiante de la voix poétique est la traversée complexe, ramifiée, du corps et de sa langue.

« Une noix me rend toute ronde »<sup>37</sup>.

---

<sup>33</sup> « Parler en poète serait donc parler la bouche pleine : multiplier dans les mécanismes secondaires de la parole l'interpolation des opérations primaires ; savourer le lait des mots confondus et fondants, indices - vestiges d'une fusion plus archaïque encore... La poésie ou le frayage de la voie lactée (D.

Bougnoux, *Vices et vertus des cercles. L'Autoréférence en poétique et pragmatique*, Paris, Éditions La Découverte, « Armillaire », 1989 p.64).

<sup>34</sup> G. Bataille, « L'animalité », dans *Théorie de la religion*, op. cit., pp. 23-26.

<sup>35</sup> Hegel, *La Phénoménologie de l'Esprit*, traduction de J. Hyppolite, Paris, Aubier, « Philosophie de l'esprit », 1941, Tome I, pp. 90-91 (voir plus généralement, sur la certitude sensible, pp. 81-92 et l'analyse de L. Marin, « Parler, montrer, manger », dans *L'Arc*, n° 64 : J.-Fr. Lyotard », 1976, pp. 28-41).

<sup>36</sup> « La fonction du jugement a pour l'essentiel deux décisions à prendre. Elle doit d'une chose dire ou dédire (*zu-oder absprechen*) une propriété, et elle doit d'une représentation accorder ou contester l'existence dans la réalité. La propriété de laquelle il doit être décidé, pourrait avoir été originellement bonne ou mauvaise, utile ou nuisible. Traduit dans la langue des motions pulsionnelles (*Triebregungen*) orales les plus anciennes : je veux manger ça, ou je veux le cracher ; et dans une transposition ultérieure : je veux introduire ça en moi et exclure ça de moi. Donc : ça doit être en moi ou hors de moi. Le Moi-plaisir (Lust-Ich) originel veut, comme je l'ai montré ailleurs, introjeter en soi tout ce qui est bon, rejeter de soi tout ce qui est mauvais » (S. Freud, « La Dénégation » (« *Die Verneinung* », 1925), dans la traduction de J.-Fr. Lyotard (*Discours, figure*, Paris, Klincksieck, « Collection d'esthétique », 1974, p. 132). À consulter aussi Hegel, *La Phénoménologie de l'Esprit*, éd. cit., Tome I, pp. 36-41.

<sup>37</sup> XII5, *Le Vieux Chat et la jeune Souris*, v. 10.

Nous lisons, nous entendons ce vers plein et nous découvrons, selon la belle formule de Merleau-Ponty<sup>38</sup>, que nous sommes des êtres sonores, un monde de rumeurs intérieures infiniment plastiques. Il n'est besoin que de quelques échos et l'écriture n'entendant plus qu'elle-même et rassemblant sa compacité sonore, se referme sur son univers auditif. Avec, surtout, la voyelle (on) à prononcer les lèvres en avant, bien arrondies, comme formant la petite noix. C'est un vers transitoire qui repasse par notre représentation imaginaire ; le souvenir et la réminiscence de notre chair y activent<sup>39</sup> et orientent encore notre sensibilité. Ensemble, le texte, le lecteur et leur langue de corps composent le livre.

J'ai fait parler le Loup, et répondre l'Agneau. J'ai passé plus avant ; les Arbres et les Plantes Sont devenus chez moi créatures parlantes : Qui ne prendrait ceci pour un enchantement ?<sup>40</sup>

Apprivoisée dans la mémoire nourricière des mots, la signifiante des voix en enveloppe les terreurs et nous rappelle à l'enfance des langues, au plaisir du pouvoir des mots avant qu'ils n'atteignent tout à fait le développement adulte du signifié. Nous régressons à un commerce du texte où les fracas du loup valent un jeu de mots, où la colère du lion se récite avec le ton. La signifiante fait taire l'animal ; elle le fait revenir à sa voix de départ, d'avant la réalisation de l'instinct, dans l'instinct, dans l'instant d'une tension incapable de déboucher sur une action quand la parole n'est pas encore le geste mais simplement la voix libérée. Le poème est langue morte qui ne loge plus que des voix multiples rêvant des déploiements inoffensifs. Grâce à la langue maternelle de la fiction, la voix du conte est un objet intransitif (autonome), compensateur de toute perte à venir et rassurant de toute angoisse. Zone d'illusion et de régression, la voix se coupe de tout environnement qui n'est pas une ambiance douce. Elle simule un voyage de retour à une Arcadie intérieure où s'incluent tous les dangers qui, sans disparaître au profit d'une *ataraxie* complète, laissent au plaisir seulement quelques frémissements pour rire.

Dans le corps de la fable, parole ventriloque et maternelle, le lecteur est enclin à rêver à l'état stable de sa conscience, à un Âge d'or tout personnel mais imbriqué dans celui d'une collectivité mythique<sup>41</sup> où elle coïncide avec les ressources des sensations, avec la simplicité inépuisable du désir, sans douleur ni inquiétude car ce sont là des sentiments du monde. La fable est la parole du repos. Alors, pour lire, il nous faut entendre en notre for intérieur, dans la caverne du corps, que nous prononçons le poème des bêtes et des hommes ; et ce silence personnel doit nous convaincre, tant il est sonore, que lire c'est accéder à la retraite joyeuse de notre parole compliquée, réveillée, par celle d'une autre, plus sensuelle parce qu'encore plus intérieure.

Comme tout discours pour le classicisme, la fable doit être configurée par sa fin qui est morale. Pour le XVII<sup>e</sup> siècle, la légitimité de la fable est inséparable de son dessein<sup>42</sup>. Or la fable lafontainienne s'écarte de cette doctrine de la « vérité signifiée »<sup>43</sup> : la déflation de la norme morale qui, dans la poétique classique, entraîne le dénouement du texte, libère ici la forme autosuffisante de la poésie. Le renversement de perspective est radical. Au lieu que la fable nomme la vérité morale, voici que le plaisir, s'il est ajouté en plus-value de l'instruction, conçoit paradoxalement l'enseignement comme son prétexte.

Position marginale et parodique qui n'a que peu d'échos dans un siècle où la clé de la vérité cachée ouvre nécessairement des textes à serrures morales, sinon dans le conte, transmis par quelques-uns (Perrault) comme des fantasmagories poétiques. Houdar de La Motte jette, lui aussi, les bases d'une poétique du plaisir inversé<sup>44</sup> : la fiction déliée de toute préoccupation morale extrinsèque charme par son indifférence. Arguant des disparités morales des œuvres de La Fontaine, Houdar de La Motte neutralise la pertinence éthique pour confier la morale au jugement du plaisir, seule constante indubitable de l'esthétique :

La Fontaine n'est pas moins poète dans ses contes que dans ses fables, quoique les uns soient dangereux et que les autres soient

---

<sup>38</sup> M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, rééd. « Tel », 1986, p. 190.

<sup>39</sup> « Ces images verbales que le poète appelle, tâte, rapproche, éloigne, puis rapproche, jusqu'à ce qu'elles lui donnent par leur contact, et leur coïncidence avec le sens du mot, le sentiment de beauté ou au moins de réussite, ne sont, elles aussi, que le rejeu des sensations. Sensations éprouvées par le poète, lorsqu'à l'école il apprenait, ou récitait, ou entendait des poésies [...] » (A Spire, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Paris, *op.cit.*, p. 33).

<sup>40</sup> III, *Contre ceux qui ont le goût difficile*, v. 10-13.

<sup>41</sup> La vraie loi générale, la moralité des fables, est là : nous avons tous à partager des fantasmes. La fable est mon complice, autre réalité que moi qui, néanmoins, me touche et m'apprend des désirs communs.

<sup>42</sup> En accord avec les modèles aristotéliens (Aristote, *Poétique* VIII, 1451a, trad. cit., p. 41).

<sup>43</sup> R. Le Bossu, *Traité du poème épique*, Paris, M. Le Petit, 1675, p. 102.

<sup>44</sup> On insiste, et l'on dit encore d'après les Anciens, que la Poésie est un art, et que tout art a nécessairement une fin utile. Ce qu'il y a de clair dans cette proposition, c'est que tous les arts ont une fin : l'article qu'on ajoute ne sert qu'à rendre la proposition équivoque ; à moins que sous ce nom vague d'utile, on veuille aussi comprendre le plaisir, qui est en effet un des plus grands besoins de l'homme (Houdar de La Motte, *Discours sur la poésie en général et sur l'Ode en particulier*, dans *Œuvres*, Paris, Prault, 1754, Tome premier, première partie, p. 21).



utiles<sup>45</sup>.

Tantôt moral, tantôt immoral, le talent n'a pas pour critère l'utile mais la force de l'imagination. Pour La Fontaine, l'insouciance gratifiante du plaisir est morale quand même, différemment, et le récit est le solide garant d'une utopie éthique, occasionnelle et limitée, l'utopie d'un fragment de bonheur mais toujours répétable.

Impossible de dégager une architecture claire des fables car elles sont le parti-pris vivant d'une structure par répétition de plaisir plutôt que selon un ordre réglé. Des échos, des ressemblances, des effets de recueil, çà et là et de manière multiple, retiennent les fables les unes aux autres. Tout y semble relié par un fil continu quoique lâche afin que chaque mot de la fin du texte contienne aussi la relance pulsionnelle et que se poursuive ce jeu de la dépense inutile qu'est la lecture, encore, d'une fable. Très proche de la *mimèsis* aristotélicienne, telle que la comprend P. Ricœur, la fable est « surélévation du sens »<sup>46</sup>. Elle s'attache à une *catharsis* qui, elle-même, favorise une « surélévation du sentiment »<sup>47</sup> car la catharsis n'est pas le terme moral de la fiction, extérieur à son accomplissement, mais bien la force affective, de nature semblable à la mise en intrigue du récit, qui sublime la crainte et la pitié en sentiment du plaisir de craindre et de compatir, éprouvé à travers sa forme représentative. La Fontaine délègue la vérité du récit au seul récit. Le « mensonge vrai » est d'abord vérité du mensonge et nombre d'or de son « enchantement »<sup>48</sup> ou de son « doux charme »<sup>49</sup>.

À un lieu presque inaugural de la *Préface*, le récit de la mort de Socrate, le diseur de vérité, est une fable sur la fable. Cet apologue commence par la confiance d'un songe. Averti dans son sommeil par les dieux qu'il doit s'appliquer à la musique avant de mourir, Socrate confie son embarras à Cébès<sup>50</sup>. Il interprète le songe qui lui vient et comprend la musique comme inspiration poétique. Le philosophe n'est toutefois ni musicien ni poète : il

ne sait que dire la vérité. Enfin il avait trouvé un tempérament. C'était de choisir des fables qui contiennent quelque chose de véritable, telles que sont celles d'Ésope. Il employa donc à les mettre en vers les derniers moments de sa vie<sup>51</sup>.

Socrate qui, autrefois, exilait les poètes de la Cité, se fait l'un d'eux. Au lieu de dire vrai, comme il l'a toujours voulu, il redit les vérités d'un autre, celles du mythique Ésope. Son tempérament, près de la mort, ne le pousse donc plus à prononcer la vérité mais à chanter des vérités transmises par le plaisir magique du vers. Socrate se donne le vrai pour en varier les formes et pour consacrer son dernier temps à le tourner et à le retourner de ses vers.

Ainsi meurt Socrate au début des *Fables*, dans cette *Préface* qui narre déjà une fable mettant Ésope en musique. Sur les mélodies narcotiques des fables, le philosophe bouleverse le sens de son existence qu'il finit en fictions chantées de sa vie. Avec cette mort merveilleuse de Socrate, nous sommes à la naissance de l'œuvre de La Fontaine : tout est dit par cette fiction sur le plaisir musical qui fait apprendre à mourir, c'est-à-dire à s'endormir bercés par des songes versifiés.

---

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1975, p. 58.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> « Qui ne prendrait ceci pour un enchantement ? » ( III, *Contre ceux qui ont le goût difficile*, v. 13).

<sup>49</sup> IX1, *Le Dépositaire infidèle*, v. 32.

<sup>50</sup> « Platon (...) dit que, Socrate étant condamné au dernier supplice, l'on remit l'exécution de l'arrêt, à cause de certaines fêtes. Cébès l'alla voir le jour de sa mort » (*Préface au Premier Recueil*, éd. cit., p. 5).

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 6.



**Cinquième partie**  
**LE POUVOIR DES FABLES**



Le vieillard de La Fontaine plante encore ses arbres<sup>1</sup>. Quelques livres plus tôt<sup>2</sup>, les trois jouvenceaux, qui se moquent de lui, auraient eu raison. Mais, pour l'heure, car la mort joue aux dés et la fable est en position testamentaire contradictoire<sup>3</sup>, les Parques enlèvent les jeunes gens : l'un en voyage, l'autre à la guerre, le dernier choit d'un arbre. En guise de *memento mori*<sup>4</sup>, le vieillard grave sur le marbre le récit qui vient de nous être conté. La Fontaine a lu sur le tombeau la fable qu'il raconte. Il écrit donc ce que le vieillard vient d'inscrire, qui est le texte de La Fontaine. Le vieillard plante ou écrit : les nervures du marbre, marquées par la gravure de l'écriture, relaient les ombrages (ouvrages) des arbres détachés des « clartés de la voûte azurée » (v. 18). Où est la morale du récit sur la mort ? Elle n'est nulle part que sur le marbre où figurent d'habitude les préceptes de sagesse. Rien ici que le récit même, récit légèrement ironique, où le vieillard, le fabuliste en fin de carrière, fait un pied de nez à la mort et à l'arrogance d'une jeunesse vaine, aussi bien qu'à la *doxa* morale. Grâce au montage autotélique de la fable, le vieillard encore vert qui écrit comme il jardine est le fabuliste et leur texte commun obéit à ses propres lois, n'en déplaie à la jeunesse et aux idées reçues.

La Feinte est un pays plein de terres désertes<sup>5</sup>.

L'effort de libération de la fable aboutit à la création neuve d'un univers interne, insaisissable par les catégories *a priori* de la pensée et du jugement, enlevé à l'ordre d'une science du secret et confié à la découverte du plaisir. La fable se réserve comme un petit monde au savoir relatif sur le monde, bien qu'absolu sur son monde (son petit monde bien à elle de mensonge vrai). La confiance du lecteur, manipulée pour être totale, quelquefois extorquée, autorise toutes les approximations, les exubérances et les folies, c'est-à-dire l'élaboration d'un monde toujours neuf. Rassuré d'abord sur la certitude d'apprendre, le lecteur attend, scrute les manifestations de la vérité. Alors il s'enfonce dans le puits sans fond du texte qui est tout à sa surface ; et son plaisir d'apprendre qui n'est jamais contenté comme il s'y préparait entre dans le pays, le rhizome<sup>6</sup> de la rêverie.

Parce qu'il est un acte de langage, le pays de la feinte est un monde de l'imagination parlée, une certaine parole pénétrant la sensation. Rêvant avec lui, La Fontaine construit l'identité de son lecteur modèle comme le poème se fait : un lecteur soucieux non de traduire toujours, de référer le texte, mais d'y goûter en toute conscience la valeur de jouissance de la fiction.

## Chapitre 1

### La fable par elle-même

#### 1. LE SUPPLÉMENT DE LA FICTION.

Proche du haïku japonais<sup>7</sup> qui pratique sur lui-même l'effacement volontaire de la signification au seul avantage de l'objet médité, le récit fabulique s'abstient de tout autre effet que le seul enregistrement du tressaillement des sensations. La minutie du texte lafontainien qui recueille l'essentiel d'une vision dans une parole rythmée par elle, la calligraphie du détail compris dans son ensemble de sympathie, l'attention et la subversion herméneutiques, tous ces traits prouveraient assez bien le parallèle de la fable et du haïku. Mais ce rapprochement n'est peut-être pas si juste. L'identité utopique de la fable qui sort de la structure de l'apologue avec un surplus de sens

<sup>1</sup> XI8, *Le Vieillard et les trois jeunes Hommes*.

<sup>2</sup> VIII1, *La Mort et le Mourant*.

<sup>3</sup> Elle est l'avant-dernière fable du second recueil ; non la dernière car elle est une fausse sortie.

<sup>4</sup> La fable touche à la tradition des leçons de méditation conférées par des inscriptions mortuaires. On pense aux célèbres tableaux de Poussin (les deux *Et in Arcadia Ego* de 1630 et 1635 environ ; voir E. Panofsky, « *Et in Arcadia ego* ». Poussin et la tradition élégiaque », dans *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les "arts visuels"*, Paris, N.R.F.-Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1969, pp. 278302). La fable de La Fontaine comporte quelques *topoi* iconologiques : 1) la présence, comme chez Poussin, d'une tombe qui porte le message moral (un *cave avaritiam*) ; 2) la mention des trois jeunes gens (les bergers d'Arcadie sont devenus des ambitieux chez La Fontaine...) vivants puis morts dont le parcours résume la tradition spéculaire des trois Vifs et des trois Morts (comme dans la fresque du Camposanto de Pise) ; 3) un quatrième personnage (une belle jeune femme chez Poussin et, plus ironiquement, un vieillard chez La Fontaine) qui accompagne la lecture du caveau et la redouble du message qu'il incarne aussi.

<sup>5</sup> III1, *Le Meunier, son Fils et l'Âne*, v 5.

<sup>6</sup> Le concept est emprunté à G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux - capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1980.

<sup>7</sup> Voir B. Comment, « Petit détour japonais : à propos de la fable et du haïku », *Rivista di Letterature moderne e compare*, vol. XLII, fasc. 1, janvier-mars 1989, p. 39-45.

n'équivaut pas exactement à la simplicité nécessairement plate du haïku. Chez La Fontaine, la sensation poétique est fragile, ténue, mais elle n'est pas, comme dans le haïku, blanche ; elle exprime à chaque fois la totalité d'une épreuve corporelle, visuelle, auditive, olfactive...

Plutôt, la fable balance entre la forme évidée et neutre du haïku que suggèrent son besoin de brièveté et la contemplation paresseuse des choses mêmes et, d'autre part, l'épiphanie plus spectaculaire du récit et de ses badineries descriptives. D'un côté, la fable est un moment aéré, signifiant pour la notation d'une petite anecdote. Scènes de rien, les fables ne prétendent ni à l'épopée ni au poème lyrique : leurs vers parlent de réalités prosaïques, d'événements survenus au hasard d'une rive, sur un brin d'herbe, dans le recoin d'un garde-manger. La fable est le petit poème des riens ramassés par où s'entrebâillent les grandes choses essentielles du monde. Mais la fable qui hérite de l'esthétique mondaine trouve partout du sens, même si elle peut l'abandonner incomplet et inabouti.

On repère, il est vrai, parmi les fables, des retenues de l'écriture, apparemment si bien excentrées et dont la brièveté paraît si dense que l'on pourrait croire à la saisie d'un haïku :

Grenouilles aussitôt de sauter dans les ondes Grenouilles de rentrer en leurs grottes profondes<sup>8</sup>.

La note descriptive ne réclame aucun commentaire, puisque dans le récit lui-même elle est occasion de voir et d'entendre. L'événement est un jet d'écriture. Mais l'adéquation du signifiant et du signifié qui dans le haïku supprime le superflu sémantique et banalise la vision, pourtant sentie comme l'incident d'une perfection, est réévaluée dans la fable en liaison avec le récit. La fable écrit son objet comme une substance, non comme une insignifiance. Deux vers pour le peuplement brusque de l'eau car la répétition faussement équivalente réalise à la fois une description et l'approfondissement d'un micro-récit. Un vers suffisait pour dire la couardise des grenouilles ; mais elle s'exprime mieux à travers les vagues successives des plongeuses qui les poussent au plus profond de leur logis. Ainsi s'amplifie visuellement l'image auditive de la débandade pour le lièvre étonné de la scène qui l'arrête. La fable, impertinente et libre, intempestive, ne reconnaît pas la maîtrise d'un sens absolument net, elle ne s'arroge que celui du possible. Et déjà, le saut et la traversée de l'onde engagent l'élan d'une rêverie parce que les vers dynamiques qui les imaginent n'épuisent pas leur objet. Ils l'étendent vers le seuil des eaux où les grenouilles se blottissent et jusqu'en leur grotte où elles espèrent éviter tout danger. La fable nous a appris, pour commencer et dans l'aire timide et privilégiée de ses parenthèses, qu'en ce lieu du repliement inquiet de soi, la maison, il était loisible de durablement rêver, car elle en contenait déjà le premier signifiant :

Un Lièvre en son gîte songeait

(Car que faire en un gîte, à moins que l'on ne songe ?) (v. 1-2).

Il ne faudrait pas croire que c'est un souci d'afféterie poétique qui motive les excès de rêverie. Le récit, qui est l'ouvrage du multiple, légitime les dérives essentielles de l'acte de narrer. Il s'expose à l'enquête des motifs qui le constituent tandis que c'est la définition de son pouvoir de ne jamais les tarir. La fiction ouverte prend une position poétique contre l'inflation parasitaire. Sur l'expansion morbide de l'animal politique, la fable greffe son désir vital de toujours avoir à dire. Le charme génésique du sens est son parasitage.

Au repas d'un financier, un rieur vit en parasite si mal rémunéré qu'il doit inventer des stratagèmes pour ne pas mourir de faim<sup>9</sup>. Dans l'esprit de son métier de bouffon privé, il dérive l'attention des convives et improvise une saynète, presque une fable car, avec lui, les poissons muets servis en mets se mettent à parler. Et bientôt à parler en animaux poètes car, à la fin de son spectacle, le parasite récupère

un monstre assez vieux pour lui dire

Tous les noms des chercheurs de mondes inconnus Qui n'en étaient pas revenus,

Et que depuis cent ans sous l'abîme avaient vus Les anciens du vaste empire (v. 27-31).

Alors que le récit est achevé, le poète le parasite un peu, l'éloigne aussi du contexte prosaïque à partir duquel il est né. Il entraîne sa fable sur les voies insondables des abîmes poétiques. Le gros poisson qui parle en queue d'histoire et dont le texte entend le message ténébreux n'est plus un poisson de table, il est un monstre, un animal poétique. Il sert de blason à l'exagération de la fiction et à une « allongeaï! » (Montaigne) rêveuse. La parole du monstre prétendument prononcée à l'oreille du rieur, comme le présent personnel d'une rêverie, change les lieux. Le canal de la parole, chuchotée de bouche à oreille, presque muette, agrandit l'espace de la maison du financier à l'étendue liquide dans laquelle le poème pénètre sans en toucher le fond. Que dire de cette extension du sens, de ce texte grave et enchanté sinon qu'ils trouvent dans la mer un motif illimité, noyant dans un temps immémorial les chercheurs de terres promises jamais atteintes ? La fable perd : le message indirect du

<sup>8</sup> III14, *Le Lièvre et les Grenouilles*, v. 24-25.

« La vieille mare :

Une grenouille saute dedans :

Oh ! le bruit de l'eau »

(haïku cité par R. Barthes dans *L'Empire des signes*, Paris, Flammarion, « Champs-Flammarion », 1984, p. 93).

<sup>9</sup> VIII18, *Le Rieur et les Poissons*.

rieur à travers son téléphone-poisson mis à l'oreille laisse fuir quelques mots de trop, gratuits, dont le goutte à goutte digressif (en quelques vers) redessinent le champ immense du songe. Il reste toujours quelque chose dans le sens de la fable. Aussi la fable est-elle une parole qui toujours reste. *Le Meunier, son Fils et l'Âne* (III1) raconte le pouvoir utopique de la poésie. Après une exorde qui encense les ressources sans limites de la feinte, La Fontaine relate longuement une demande de Racan à Malherbe :

Racan commence ainsi : "Dites-moi, je vous prie, Vous qui devez savoir les choses de la vie,

Qui par tous ses degrés avez déjà passé,

Et que rien ne doit fuir en cet âge avancé,

À quoi me résoudre-je ? Il est temps que j'y pense. Vous connaissez mon bien, mon talent, ma naissance : Dois-je clans la Province établir mon séjour,

Prendre emploi dans l'Armée ? ou bien charge à la Cour ? Tout au monde est mêlé d'amertume et de charmes. La Guerre a ses douceurs, l'Hymen a ses alarmes.

Si je suivais mon goût, je saurais où buter ;

Mais j'ai les miens, la Cour, le Peuple, à contenter" (v. 13-24).

Malherbe accorde son avis mais avant de l'énoncer vraiment, il se permet d'offrir un apologue. La digression narrative éclaire pourtant sa position. Elle a pour objet un problème de transport et de morale. On serait tenté d'ajouter, par métaphore, un problème de fable, de déplacement poétique et de conduite éthique.

Un meunier et son fils veulent vendre un âne. Avec soin, ils le portent pour qu'il arrive frais et dispos à la foire. Il y a de quoi rire dans ce premier scénario : l'homme, plus bête que la bête, se laisse mener par son âne. Sous les quolibets, le meunier remet sur pied l'ordre des espèces : que l'âne porte son fils ! Cette nouvelle disposition égaie trois marchands car elle enfreint le respect dû à l'âge. Changement de cavalier : le vieillard grimpe sur sa bête. À ce spectacle, trois filles, rencontrées en chemin, s'esclaffent : la barbe grise fait l'âge, non le sage. Le vieillard est « un veau sur son âne », ou un âne, un nigaud. Nouvel essai : le fils reprend sa place sur l'âne derrière son père. Encore une « troupe » sur le chemin, qui ne manque pas de prédire, à ce train-là, la mort du baudet. Alors tout le monde descend et la bête se promène libre. Un passant trouve bien encore la scène inadmissible mais le meunier, ne se fiant plus à personne, choisit de n'en faire plus qu'à sa tête.

Le récit de Malherbe refuse d'influencer Racan. Il ne lui donne pas le contenu d'une décision mais le mode dynamique de l'absence de décision. Vous pouvez tout accomplir, conseille Malherbe. Il n'est pas nécessaire de garder ceci ou cela, vous pouvez tout conserver, ceci et cela. Le discours moral véhiculé par chacun des protagonistes rencontrés réclame la soumission nécessaire à des adages, quelquefois contradictoires, à des lois d'apparent bon sens que, par contrainte, le meunier se croit obligé d'accepter. La polyphonie des paroles d'ordre en annule la pertinence : la bonne action est introuvable. Mais au sein de la confusion et du nivellement de ces voix de prétendue sagesse se dégage une aire de liberté qui est la non-résolution du dilemme moral, ou plutôt, qui est le transfert de la responsabilité éthique sur le critère libre du plaisir.

Le récit de Malherbe n'a pour finalité que de rendre possible, après avoir suspendu la conscience critique, la loi du plaisir de faire et la garantie qu'il est juste (l'ânier « fit bien » ). Contre la force des préjugés, contre les aléas du bien et du mal dont les normes varient, le vieillard se fie à sa singularité et à sa décision privée, arbitraire mais toujours juste.

La victoire de l'action de plaisir est une décision de poète. Pour conclure, à l'endroit de la moralité, le texte s'abandonne à son instinct et à sa liberté. Et c'est finalement sur l'énonciation du conte que rejaillit le manque de choix qu'elle relate : dans quel sens faut-il raconter une histoire ? Faut-il obéir à l'ordre poétique qui transporte la fable vers sa révélation ? Non, il ne faut pas que son transport soit prémédité : elle doit induire tous les possibles, dans tous les sens, habituels et inattendus, et être pour elle-même en reste, « plus fraîche et de meilleur débit » (v. 31, entendons : de meilleure parole), toujours en voyage et en décrochements.

La *mimésis*, chez Aristote, suppléant au défaut particulier de la nature qu'elle organise mieux, peut tout produire ou donner l'idée qu'il lui est envisageable de tout achever, y compris en reprenant pour les parfaire ses formes propres. La définition d'une *mimésis* qui est *poiésis*, c'est-à-dire force incessante de représentation ou mouvement énergétique de production, s'applique au don mimétique et rémunérateur de la fable. Loi de virtualité, l'imitation à la fois accroît ses prises et augmente sa propre matière.

La parole, qui manufacture ses mensonges, donne plus qu'elle ne reçoit, elle est un marché de signes qui s'abstient de tout capital. Dans *Le Dépositaire infidèle*, pour que le voisin remette le fer volé, le trafiquant, son propriétaire, est obligé de prendre au mot l'infidèle. Le rat a grignoté tout le fer. Sur ce principe, qui change la réalité absente en compensation mensongère, le trafiquant enchérit. Il soustrait d'abord l'enfant du voisin. Inquiet de cette disparition, le père interroge le marchand. À fable, fable et demie : le vol est, selon le trafiquant, non plus le fait d'un rat mais d'un chat-huant.

Il est conforme à la logique du fer (du faire...) que naissent d'autres histoires. Après notre premier récit, un voyageur raconte ses périples. La fable grossit en longueur (par cet ajout) et en

images car le voyageur voit large : il goûte l'hyperbole prétendant avoir vu des monstres en Europe et en Afrique. C'est un menteur, et un conteur (v. 79) ridicule, en proie aux délires de l'imagination. Mais La Fontaine n'est pas de ces poéticiens tenants d'une esthétique de la mesure. Faisant répondre son interlocuteur, il ne retranche pas les amplifications fabuleuses du premier conteur : vous avez vu un chou grand comme une maison. Et moi... un pot aussi grand qu'une église. Le chou n'est pas cru, il revient dans la réplique de l'habile : il est cuit dans un pot. La parole qui le contient est bien matriciellement un pot, symbole de la proximité des hyperboles, capable de nourrir toutes les exagérations et d'en être le dépositaire...

On peut revenir dans cette fable sur le déroulement didactique de l'éloge du prodige. Le dépositaire est un méchant et un sot. Mais le trafiquant admire son mensonge, il s'en étonne et il l'estime suffisamment admirable pour en concevoir un à son tour. Le premier menteur est condamnable, le second plaisant ou habile. Le prodige exulte quand il se reproduit, quand il se représente. Il lui faut une deuxième fois. Alors son pouvoir de réponse, dépassant son peu de fondement par ce fondement même, commence la narration théâtralisée qui le retrace. Malgré et par son manque de vérité, la fable légitime le mensonge qu'elle raconte parce qu'elle le redit, parce qu'elle est envers tout mensonge un mensonge supplémentaire qui vient de surcroît en se narrant.

La fable encense les conteurs excessifs et les trafiquants de prodiges. Non seulement, le monstrueux sublimé plaît chez La Fontaine, mais le prodigieux est « plaisant » en ce qu'il déborde des limites d'une réalité car « ces exagérations sont permises à la Poésie, surtout dans la manière d'écrire dont je me sers »<sup>10</sup>. La Fontaine n'est pas Rapin : il n'a pas pour le songe, le mensonge et le prodige ses réticences d'esthète rationaliste<sup>11</sup>. Car, lui, il raconte des histoires, et plus il en raconte plus le conte s'enivre et passe outre les plates liaisons et les contingences sérieuses. La revendication poétique est une provocation :

Quand l'absurde est outré, l'on lui fait trop d'honneur  
De vouloir par raison combattre son erreur ;  
Enchérir est plus court, sans s'échauffer la bile<sup>12</sup>.

À vouloir faire entrer le bon sens dans le commerce du prodige, on risque de s'échauffer. Être raisonnable en ces occasions, c'est se conduire tout droit à la colère. Le réel et le jugement de raison se heurtent à la fantaisie libre de la surenchère insaisissable et impertinente. Malicieusement, la raison s'écarte par trop de raison, tandis que la louange du plaisir, partout sensible, occupe outrageusement — car elle est inattaquable par d'autres armes qu'elle-même — la place que lui abandonne, faute de moyen, faute de pouvoir plaire, la sage raison. L'excédent de sens définit donc doublement la fable comme une œuvre ouverte et comme une œuvre close par rapport aux aléas successifs, dynamiques et distributionnels de ses motifs. L'algèbre de la fable du *Meunier, son Fils et l'Âne* (III1), comme celle des contes enfantins, est ternaire avec une relation simple : porter, et une trajectoire rectiligne, le chemin de la foire. Le cheminement des chiffres métaphorise un récit dénoué et renoué par des séries combinatoires et une progression sans avancée. Soit donc un âne, une bête de sommes.

Premier cas : les deux êtres humains portent la bête. L'un est passif, les deux autres actifs. L'âne est une marchandise réservée et préservée.

Deuxième cas : la bête porte le fils ; le père est exclu du transport, il se véhicule lui-même. L'âne retrouve sa condition de bête de somme.

Le troisième cas est symétrique au deuxième : après la rencontre des trois marchands, le fils descend, le père monte, l'âne ne bouge pas.

Le quatrième cas, suite aux sarcasmes des trois filles, est la reprise à l'envers du premier cas où l'âne était porté par ses maîtres. Le voilà qui, maintenant, transporte ses deux maîtres ensemble.

La série est épuisée, la bête aussi aux dires d'un passant issu d'une troisième troupe qui sermonne les commerçants et leur rappelle le bon sens économique. En fait, la série combinatoire a correspondu à l'épuisement progressif, réel et symbolique, de la triade : la bête portée se repose, les maîtres (ils sont deux : série pleine) s'épuisent ; les propriétaires se laissent porter, l'animal se fatigue. Avec pour le repos des maîtres deux temps : le fils puis le père ; et, à chaque fois, l'âne fait un effort, en même temps qu'un des deux êtres humains.

Le tableau des combinaisons est saturé. Tous les cas possibles ont été envisagés et discutés. Sauf un :

ils descendent tous deux.

<sup>10</sup> XI9, *Les Souris et le Chat-Huant*.

<sup>11</sup> « On ne peut plaire sûrement que par des règles : il faut donc en établir et ne pas s'exposer à confondre les choses en imitant ces extravagances qu'Horace blâme si fort. C'est-à-dire de joindre des choses naturellement incompatibles, de mêler des tigres avec des agneaux, des oiseaux avec des serpents, de composer un même corps d'espèces différentes, et d'autoriser par là des rêveries moins digérées, que les songes d'un malade » (R. Rapin, *Les Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1674), édition établie par E.T. Dubois, Genève-Paris, Droz-Minard, « Textes littéraires français », 1970, p. 30). Le vrai plaisir de la fiction pour Rapin doit être canalisé par la « prudence » (*Ibid.*, p. 31) et établi sur les critères du croyable et du raisonnable. Il se refuse au goût du peuple qui, lui, n'aime, contre la sagesse, que « ce qui est prodigieux » (*Ibid.*, p. 39).

<sup>12</sup> IX1, *Le Dépositaire infidèle*, v. 89-91.



L'Âne, se prélassant, marche seul devant eux.

Un Quidam les rencontre, et dit : « Est-ce la mode Que Baudet aille à l'aise, et Meunier s'incommode ? Qui de l'Âne ou du Maître est fait pour se lasser ? Je conseille à ces Gens de le faire enchâsser.

Ils usent leurs souliers, et conservent leur Âne » (v. 67-73).

Chacun recouvre sa liberté, chacun son rythme. La fatigue est partagée entre tous, sans hiérarchie, en transport indépendant. Le cas sort de la série car il supprime tout à fait la relation qui liait plus ou moins les trois personnages. Dernière borne du chemin, cette solution ne résout rien.

Il reste pourtant encore une issue envisageable mais la fable ne la raconte pas car c'est la fable, non l'élimination successive de toutes les combinaisons possibles mais leur addition. La solution de la totalité du possible obéit au désir du meunier ; le résultat de ce calcul est hors de tout résultat, il est la somme, et non la soustraction, de tout ce qu'un récit, un transport en conte, peut rapporter au cumul.

Le récit revendique ainsi la « bêtise » (le meunier confesse qu'il est âne et en tire ironiquement un idéal de liberté) de ne pas vouloir conclure ; ou de conclure sur l'accomplissement, en plus de la somme des sens convenus et vraisemblables, de la possibilité de tout additionner, de réaliser non pas un programme selon un paramètre mais de concevoir, hypothétiquement, par le truchement de la fiction, les paramètres de tous les programmes.

## 2. L'INTERPRÉTATION DES RÊVES.

La fable lafontainienne est plus circulaire que linéaire. Elle compose un ensemble clos quoique potentiellement ouvert non seulement par l'appel des autres fables mais surtout par l'affolement interne, le débordement intrinsèque de sa composition.

Rêvons à un Mogol<sup>13</sup> ; imaginons qu'il rêve. Nous voici arrivés dans sa fable, le songe de son songe. Dans son lointain pays, propice aux rêves, le Mogol songe aux « Champs Élysiens » (v. 2). Il y voit un vizir heureux. Puis « en une autre contrée / Un Ermite entouré de feux ». Le Mogol se déplace réellement ou laisse son esprit en promenade au gré des visions rêveuses, au choix.

Son rêve étrange bafoue le code de la sagesse. Est-il normal que le vizir ait au ciel la récompense infinie de son pouvoir sur terre tandis que l'ermite, à force de frugalité et d'ascèse, ignore le bonheur ? Les feux pour le saint et une vie de mollesse, plaisir d'immortel, qui consacre le vizir... Ce sont bien là des tableaux qui scandalisent la conscience morale et le lecteur de fables plus habitué aux sanctions de la *libido dominandi* et aux récompenses de l'effort de sagesse. Le rêve est à ce point extraordinaire que le dormeur s'éveille, et, conscient que s'y cache une énigme, il se confie à un interprète qui lui répond :

« [...] Ne vous étonnez point,

Votre songe a du sens, et, si j'ai sur ce point,

Acquis tant soit peu d'habitude,

C'est un avis des Dieux. Pendant l'humain séjour,

Ce Vizir quelquefois cherchait la solitude ;

Cet Ermite aux Vizirs allait faire sa cour » (v. 12-17).

Nous serions tentés de considérer la structure narrative de cette fable comme un exemple d'apologue, corps et âme joints. Elle s'en approche sans doute mais de façon interne au corps car l'interprétation appartient à la fable. Peut-être plus : elle est encore incluse dans le rêve, non hors de lui mais partie prenante du songe de l'habitant du Mogol. Car qui peut affirmer savoir l'instant où, au fil du récit, se déchire la gaze du rêve ? Le réveil du dormeur, dans cette fable abyssale, est peut-être la péripétie en abyme du rêve. Le code de la sagesse est perturbé par les visions. Pour s'y retrouver, il faut lui substituer un autre code, celui du songe. L'interprète ne rompt pas l'univers onirique, il l'enrichit de son propre système et le rêve, grâce à lui, est un rêve paradoxal mais lisible. Dans ses dédales, ses enchâssements, le songe ne capitule pas, il s'épanouit plus profondément. La loi morale abdique devant la raison fantaisiste, surprenante et contradictoire du rêve. La nouvelle loi est la seule que le récit se reconnaisse : elle dépend encore de la narration et elle est davantage un principe d'interprétation que le mot de la fin.

Le récit paraît verrouillé par les mots de l'interprète qui l'expliquent. Mais le texte prend sur lui de développer encore, avec une audace amusée (« si j'osais », v. 18) qui feint de considérer l'interprète comme un être réel ou qui imagine l'auteur comme un nouveau personnage. Le « je » s'infiltré dans le récit, ajoute en un long discours lyrique — rare dans les *Fables* — son interprétation personnelle du songe et la présente comme une source possible d'inspiration dont il jouit pour broder un peu librement quelques vers sur la retraite.

Alors, imperceptiblement, selon la pente douce de l'eau pourvoyeuse de rêves qui glisse dans son désert, le nouveau personnage de la fable qu'est devenu le narrateur trouve son allant d'écriture. Il n'est pas l'écrivain des épopées astronomiques, un déchiffreur de ciels étoilés. Il n'est pas non plus un courtisan habitué aux lambris du pouvoir. Vizir d'aucun monarque, ni adulateur servile, ni littérateur

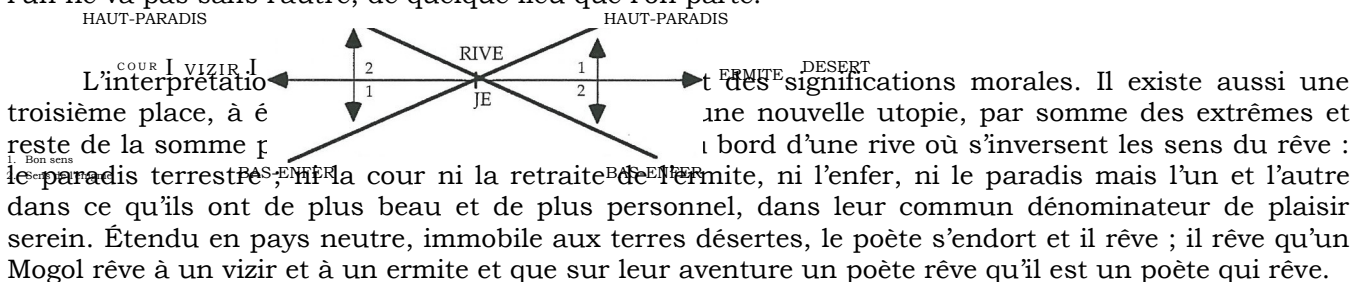
<sup>13</sup> XI4, *Le Songe d'un Habitant du Mogol*.

officiel, La Fontaine est le poète des petites cours intellectuelles, celles de Madame de Montespan ou de Madame de la Sablière, où il fait sa discrète retraite. Il est surtout un poète de campagne, son cabinet est à l'air libre, car la nature est pour lui l'ombrage qui préserve la source insondable des délices. La Parque file l'or, mais c'est une muse trop élevée, les mains trop pleines d'un destin de sacrifices et de dévotions aux émoluments des puissants. Le poète préfère que sa vie coure les rives changeantes des eaux et s'imprègne de leurs délicats ondolements. Lui, il ne sait que baisser son regard vers les mouvements proches des éléments.

Par rapport à la lecture de l'interprète, la confiance distille un surcroît de sens. Dans le rêve du vizir et de l'ermite, elle existe en tiers exclu-inclus : exclu, car elle ne colle pas au récit, se présentant explicitement comme un ajout ; inclus car elle en est le complément admirable. Le poète est comme le vizir, un homme qui ne fait pas profession de retraitant définitif et qui n'a pas quitté l'« humain séjour » (v. 15). Mais il rejette les gratifications compromettantes du pouvoir. S'il est alors proche de l'ermite qui a une conscience juste de la vanité terrestre, il ne peut faire le choix du renoncement car il est homme de culture et de nature, il est un homme du monde.

La logique sélective n'est pas son lot ni celui de la fable et de son message surprenant<sup>14</sup> :

1. le vizir est un puissant mais qui, pour vivre, a tempéré son métier politique par le recul de la solitude ;
2. l'ermite est un sage mais qui ne peut s'empêcher de faire sa cour. Le désert et la cour : l'un ne va pas sans l'autre, de quelque lieu que l'on parte.



En concluant sur l'origine du rêve dans le rêve, en faisant comprendre que ce circuit est le chemin de la totalisation de tout récit, la fable prouve qu'elle ne doit qu'à elle-même son organisation. Son goût pour la métamorphose en est l'exemple même car elle trouve dans ce processus de métaphorisation des formes, des possibilités poétiques et narratives constamment nouvelles, la spirale d'une création continuée.

Suivons, si l'on peut, en leurs détours les vicissitudes d'une souris métamorphosée en fille<sup>16</sup> et l'on constatera à quel point les mécanismes de la fiction conduisent à une savante perturbation de tout ordre, à une harmonie fantaisiste qui, pour La Fontaine, est la définition surprenante de son cosmos poétique.

L'histoire indienne débute par une chute :

Une Souris tomba du bec d'un Chat-huant (v. 1).

Ce pourrait être un coup mortel porté à l'animal. Mais non, car la souris se retrouve dans un pays exotique, auprès d'un Bramin. Et c'est déjà toute une histoire que La Fontaine accepte de croire, et si facilement, parce qu'elle est la chance d'entrer dans la pensée d'un peuple poétique :

Je ne l'eusse pas ramassée ;

Mais un Bramin le fit ; je le crois aisément ; Chaque pays a sa pensée.

La Souris était fort froissée :

De cette sorte de prochain

Nous nous soucions peu : mais le peuple Bramin Le traite en frère ; ils ont en tête

Que notre âme au sortir d'un Roi

Entre dans un ciron, ou dans telle autre bête

Qu'il plaît au sort ; c'est là l'un des points de leur loi. Pythagore chez eux a puisé ce mystère (v. 2-12).

Tout cela est à peine une philosophie, mais beaucoup plus, une pérégrination de l'imagination. Les réticences du poète ne sont pas l'expression de son scepticisme ; elles se donnent le recul suffisant pour bien s'imprégner des croyances d'une culture qui réfléchit naturellement le monde en fables.

La souris est conduite chez le sorcier qui, remontant l'horloge des transformations, la métamorphose en belle jeune fille. Le Bramin veut avec elle convenir d'un époux de son choix. Le

<sup>14</sup> D. Lee Rubin part du constat que la fable semble une fable double mais il conclut que c'est le nom

de « fable multiple qui lui sied : « *Form and Force in La Fontaine's Fables XI* », dans *Création et Recréation, un Dialogue entre Littérature et Histoire, Mélanges offerts à Marie-Odile Sweetser*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993, pp. 242-243. Nous pouvons ajouter que *Le Songe d'un Habitant du Mogol* est une fable à dédoublements multiples. Le titre peut en porter témoignage car il associe l'équivocité du mot « songe » à une structure grammaticale (d'un... du) qui semble indiquer la propagation du rêve comme une expansion spatiale. Le premier lieu de la fable (son titre) ouvre les rêves et leurs lieux.

<sup>15</sup> Mais voit-on que le somme en perde de son prix ? » (v. 36).

<sup>16</sup> IX7, *La Souris métamorphosée en fille*.

mariage, exige-t-elle, se fera d'après le critère de la puissance :

- En ce cas, je donne, dit-elle,  
Ma voix au plus puissant de tous » (v. 24-25).

Ainsi commence le long défilé des prétendants. Il débute par le soleil. Mais le soleil se dédit ; il recule car un nuage peut le cacher. Le mouvement s'établit par soustraction des prétendants qui composent, les uns après les autres, la circulation romanesque du paysage. Le nuage est poussé par le vent puis arrêté par la montagne. Le soleil brillant éclipsé, le nuage épais balayé, chaque objet plein tour à tour disparaît. La montagne ne dément pas la logique de l'effacement, elle que creuse un rat. Le rat est le plus puissant. Il n'est pas le plus puissant absolument mais il l'est en comparaison de tous les autres, c'est-à-dire au terme de la longue chaîne des forces annulées.

Au nom du rat, la fille dresse son oreille de souris. À son tour, sollicitée par le circuit de soustraction, elle revient à son naturel de souris. Cette anamnèse, concède La Fontaine, n'est pas exempte de « sophisme » (v. 50) :

Car quel époux n'est point au Soleil préférable (v. 51) ?

Un géant est-il moins fort qu'une puce ? Non et « elle le mord pourtant »... donc elle peut à l'occasion terrasser la force : il n'est que de relire *Le Lion et le Moucheron* qui rajoute même à la liste une araignée ! Alors que répondre ? La Fontaine revient au problème du rat et poursuit la logique au point où la fille s'est arrêtée : le rat aurait dû appeler le chat, le chat le chien, le chien le loup ; sautons les étapes mais toujours on devra remonter au soleil.

Dans les va-et-vient et les hésitations de la fable dans un sens et dans l'autre, où se trouvent les sophismes ? Ils sont partout. Et d'abord dans le choix initial du soleil, dans l'allégation que toute série remonte au soleil. Car pourquoi le soleil ? Si le système est une girouette, pourquoi ne pas partir du nuage ou du vent, ou du rat ; ils sont tous validés et invalidés par la circularité des puissances. La fable se fourvoie à vouloir être *a priori* fixée au point stable du soleil et à ne jamais y parvenir qu'au prix de sophismes. On peut admirer ici la façon dont une fable culbute l'héliocentrisme politique en laissant croire qu'il est la clé de tout. Ne pouvoir aboutir à la nécessité logique du soleil qu'au prix de circonlocutions sophistes est le moyen de l'abaisser au niveau relatif de tous les autres.

La puissance est comptée par soustraction mais l'ensemble parvient à une somme que la théorie des jeux appelle somme non-nulle, chaque joueur pouvant simultanément gagner. Le gain de puissance de chacun est payé par une perte (une disparition) de l'adversaire. Le système du soleil est aussi, en termes de jeu marchand, mercantiliste : la quantité de richesse monétaire est finie (c'est un cercle), elle est étalonnée par un seul référent, l'or (le soleil), elle tourne afin que l'ensemble reprenne sa position de départ. Le trésor glorieux de la royauté solaire est un cumul. Mais voilà : ici, les partenaires sont interchangeable, l'équivalence est généralisée. Un rat peut gagner, ou n'importe qui. Il vaut certes mieux jouer ainsi aux jeux des transformations car chacun peut tour à tour gagner ou perdre alors que sur le terrain mercantiliste, un des deux adversaires est nécessairement terrassé.

Le principe du jeu est irrésistiblement circulaire : il est sans arrêt. Plus la série avance, plus elle recule. Voilà pourquoi plus on est puissant, moins on l'est, et moins on l'est, plus on est fort, ou inversement... Ajoutons que la fille n'est pas une souris, c'est la souris qui est une fille. À moins que, par cycle infini, la souris soit une fille qui est une souris. Alors pourquoi le soleil n'est-il pas un rat ? Revenons au roi, car toujours il faut y revenir. La fable, qui ne peut se résoudre à ne pas prendre pour appui le centre de l'univers, utilise le soleil : il est le centre absolu de toute série. Car le soleil est roi. Mais l'âme du roi, ainsi l' imagine une métempsychose imprudente, peut s'incarner (le roi est mort, vive le roi...) dans un ciron ou dans un autre animal : un rat, par exemple. Sans compter qu'un roi peut n'être que l'âme d'un rat !

Revenons, s'il se peut, à la métempsychose (v. 60).

Non, il n'est pas raisonnable de rebrousser chemin dans cette fable ou alors il faut continuellement y revenir. Son mouvement en avant, en arrière, la laisse sans direction établie. Elle est un cercle fou, accéléré dans ses deux sens à la fois. La fable tourne autour de son objet comme le chat avec la souris, s'y reprenant de maintes façons.

Remonter le cercle, c'est tenter d'annuler le point de lancement : la métempsychose est fautive, l'exemple le prouve. Les deux circuits de l'apologue, l'âme et le corps, sont étrangers et tournent en sens inverse. L'apologue vient de manquer sa propre métempsychose qui tentait de léguer une âme à un nouveau corps de fable. Mais, d'un autre côté, le même en sens contraire, l'exemple atteste de la fausseté de la métempsychose, à propos de laquelle — La Fontaine n'a cessé depuis le départ de nous le dire — on doit se montrer réticent. L'apologue est donc légitime encore que sa bonne disposition (corps et âme) prouve maintenant la métempsychose ! « Revenons » à l'argument de La Fontaine contre une croyance qui est, en réalité, un principe de fable selon le double axe de l'homme à l'animal et de l'animal à l'homme. La fable est un éternel retour, et la clé de sa souricière l'ensemble, le cercle vicieux de tous ses possibles.

Vous prenez cette barre qui sépare le ceci et le non-ceci. C'est-à-dire n'importe quel segment. Vous placez dans un espace neutre, disons tridimensionnel pour faciliter l'intuition très fruste. Vous l'affectez d'un mouvement de rotation autour d'un point appartenant à ce

segment, mouvement présentant les trois propriétés suivantes : la rotation se fait dans tous les axes sans exclusion, le point central se déplace lui-même sur le segment de façon aléatoire, enfin il se déplace dans l'espace neutre supposé. Ainsi se trouve engendrée une surface qui n'est autre que la bande labyrinthique libidinale [...]»<sup>17</sup>.

Une fable. Le corps de la bande libidinale, chez Lyotard, est affecté d'une conversion permanente<sup>18</sup>, d'une géométrie variable ou encore d'une constante métaphorique, fille ou souris... Le segment emploie de l'énergie, et en dépense à tourner ; il chauffe ainsi la zone du corps, c'est un soleil. À force de vouloir se revendiquer de toutes les logiques, de détruire les unes par les autres et de les manipuler en même temps et dans tous les sens, la fable ne s'arrête pas, métempsychose affolée qui accroche difficilement une « âme » pour son corps tant elle en change. Fable de sophiste, *La Souris métamorphosée en fille* dissout la loi en ne prenant que le point de vue du rebours et de la digression et en s'amusant à tout essayer. Le cercle, dans lequel elle se résume, est la figure parfaite de toutes les extrapolations : souris, fille, chatte<sup>19</sup>, vous aurez beau faire, prévient la chatte métamorphosée en femme, le naturel et la fable avec lui reviennent par la fenêtre, quand on les chasse par la porte. La fable ne reçoit de leçon que d'elle-même, avons-nous dit, elle suit une logique de rêve qu'elle n'enferme jamais tout à fait dans un système. Elle est le mensonge pour le mensonge, et, autour de cette vérité flexible, elle se tourne pour organiser son monde lui-même modulable.

*La Souris métamorphosée en Fille*, peut-être une des fables les plus insaisissables étant une histoire de souris coureuse, met exemplairement en application le principe d'un débordement combinatoire, à la fois isodynamique et « étoilé »<sup>20</sup>. Dans la boucle de la métempsychose, on ne peut choisir : le fabuliste se prononce pour le soleil, comme le Bramin ; la fille pour le rat mais ces choix sont symétriquement arbitraires. Aucun choix n'est opérable mais tout choix est également bon. Il est un possible, et c'est exactement ainsi que la fiction s'écrit, choisissant, ne choisissant pas. Tout ensemble est bon à prendre, et chaque maillon du cycle en plus. La fable, ainsi que l'esquisse M. Serres, est à la noce<sup>21</sup>. Elle célèbre les unions du même et de l'autre ; la boucle est un anneau. La fiction est une noce en constante célébration. Qui choisir ? C'est la question posée à la fille par le Bramin marieur. Mais chacun a sa liste de prétendants. Le Bramin croit au soleil, le fabuliste au géant et / ou à la puce, et surtout au soleil, la fille à son congénère rongeur. Nous, nous la voyons bonne fille, à tous unie : chien, chat, nuage, vent...

La fiction a ce constant souci du mariage. Elle est harmonie, c'est sa façon de résister au réel. Si bien qu'elle voudrait définitivement ne plus décider. On doit ne plus compter les fables qui déroutent le sens ou qui le propagent. Une lecture, puis une autre, mais il demeure toujours quelque chose pour rendre nos interprétations et nos prises fluctuantes et douteuses. Les dérèglements du sens sont les interstices par où passe la voix propre du conte. Le vacillement du texte est en lui et hors de lui, car dans le flux des histoires, la répétition des leçons et des canevas sus de tout le monde, il faut se frayer le passage d'un « en-plus » différent.

Le lecteur modèle de la fable doit pouvoir tirer son plaisir à ne rien savoir du texte, comme s'il était hors de tout préjugé et en constante hypothèse. On rencontre quelquefois des rieurs mais le fabuliste les évite<sup>22</sup>. Nous sommes, pourrait-on croire, au Palais Royal, peu avant que ne fasse irruption le neveu de Rameau. *L'incipit* de la fable, à l'endroit où nous nous engageons, est dédoublé : le fabuliste refuse d'y entrer, et il reste simple spectateur extérieur et rebuté. S'il se raconte, c'est pour mieux s'éclipser, par mépris, à l'écart de la scène du rieur :

On cherche les Rieurs ; et moi je les évite.

Cet art veut sur tout autre un suprême mérite. Dieu ne créa que pour les sots

Les méchants diseurs de bons mots. J'en vais peut-être en une Fable

Introduire un ; peut-être aussi

Que quelqu'un trouvera que j'aurai réussi (v. 1-7).

Contre ses principes, le fabuliste se résigne à ce qu'entre en histoire un personnage qu'il fuit d'ordinaire. « Peut-être » : la modalisation s'applique-t-elle à l'entreprise littéraire ? Non certes : un récit va commencer. C'est alors du rieur qu'il s'agit : est-il méchant diseur de bons mots ? Peut-être. Mais qu'est-ce, au vrai, qu'un méchant diseur de bons mots ? Un sot qui fait des calembours de mauvais goût, ou un sot qui ne manque pas de talent ? Le mot de La Fontaine est-il méchant, est-il bon ? Ironique ou sincère ? Nul ne peut le dire. Quant au lecteur, la fable lui est livrée sans explication : à lui de juger.

En quoi cette fiction réussit-elle ? Réussit-elle parce que le rieur a brillé ?

De dire si la compagnie Prit goût à sa plaisanterie, J'en doute [...] (v. 24-26).

Le succès du rieur est mitigé : le fabuliste qui raconte a pénétré la maison du financier. Il est en

<sup>17</sup> J.-Fr. Lyotard, *Économie libidinale*, op. cit., p. 24.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>19</sup> II18, *La Chatte métamorphosée en femme*.

<sup>20</sup> Le mot est proposé par M. Serres, « Le jeu de la fille », dans *Hermès IV*, op. cit., p. 109.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> VIII8, *Le Rieur et les Poissons*.

dehors du cas : il raconte. Mais il ne s'abstient pas de prendre parti : « j'en doute ». Euphémisme guindé ? Ou ignorance ? La question est d'ailleurs curieuse car le rieur a réussi : on lui a accordé un énorme poisson.

Le jugement, peut-être, se bâtit non sur l'efficacité mais sur la qualité du rieur. Le personnage est un parasite, rien de plus ; un artiste ? Certainement pas. Le conte est bon : le rieur a son poisson et le fabuliste a lui aussi ferré un être amoral dont les plaisanteries, prises avec des pincettes, sont malséantes. Si le fabuliste préfère rester muet, comprenons-le, car cet art du silence entendu est plus subtil que les tours ostentatoires du rieur. La fable est donc réussie puisque le stratagème est censuré.

Mais c'est aussi une fable. On peut raconter une anecdote de mauvais goût du dehors, en témoin anonyme mais l'intention de conter un mauvais tour fait-elle une bonne ou une mauvaise fable ? L'auteur abandonne à son personnage la responsabilité de son bon mot douteux. C'est alors que l'acteur de la fable, montreur de bestiaire parlant, séduit plus que son public, il fascine celui qui évite de le regarder franchement mais qui raconte néanmoins ce qu'il voit, et même ce qu'il doit imaginer, le détail des confidences marines chuchotées à l'oreille du rieur. Pour preuve que le conte envoûte, La Fontaine se permet de pousser plus loin la plaisanterie. Et d'improviser sur le schéma du rieur la parole élégiaque d'un poisson poète. Ni dedans, ni dehors, mais dedans et dehors, le fabuliste raconte en son nom ce que l'histoire lui inspire, alors qu'elle est finie, ce que le poisson du rieur lui dicte. Peut-être est-il un rieur ?

Le rieur, c'est moi. Le tour est bon : un peu en dehors du texte, je n'ai qu'un petit rôle, car la fable est occupée par un importun, un méchant rieur. Mais je sais engager le récit à mieux me servir. J'interroge le rieur pris à la table du financier. Comme il est petit, insignifiant, il m'en faut un plus gros : on me sert un monstre, le fabuliste en personne, Gros-Jean. Vous m'avez écouté, je me suis régalé, la farce est bonne.

La fable a les traits de son rieur, prototype du neveu de Rameau, car en elle coexistent des états contradictoires, des signes mutables et réversibles. Elle aussi, elle est née sous les auspices de Vertumnes ; avec la bénédiction saturnale d'Horace<sup>23</sup>, elle renverse la hiérarchie du maître et de son serviteur, pour pouvoir enfin tout dire. Le libertinage est politique et poétique car tout dire est le taux de résistance et de dévoilement de la fiction. Résistance aux paroles imposées et aux respects d'usage. C'est profiter que l'expression indépendante puisse aussi être permutée en parole gratuite, bavardant effrontément contre toute attente et toute logique Il faudrait, imagine Flaubert, ajouter au *Dictionnaire des Idées Reçues*, à ce livre si platement ironique, une préface de la même trempe pour qu'au moment où le lecteur se croit guidé, le livre lui tombe des mains, « une bonne préface où l'on indiquerait comme quoi l'ouvrage a été fait dans le but de rattacher le public à la tradition, à l'ordre, à la convention générale, et arrangée de telle manière que le lecteur ne sache pas si on se fout de lui, oui ou non »<sup>24</sup>. Quelques siècles auparavant, cette préface est de quelques vers. L'équivoque de l'énonciation est bien la même et les idées toujours éternellement reçues :

« Rieurs : on les cherche, je les évite ».

Les idées reçues font rêver à leur dramatisation ironique, au contenu inépuisable de rêves, aux trésors d'intrigues qu'elles dépensent. Idées reçues, maximes de bon sens, *doxa* des temps, modifiées mais prolongées par l'éternité des modes, la fable (peut-être !) ressent leur bêtise, cette bêtise qui fera enrager Flaubert.

### 3. RES IPSA LOQUITUR.

Dans un travail fondateur, B. Magné<sup>25</sup> offre de lire *La Laitière et le Pot au lait* (VII9) comme un objet métatextuel sur les indications des vers 28 et 29 :

Le récit en farce en fut fait. On l'appela le Pot au lait.

Selon lui, « ce que le scripteur met en œuvre, c'est toujours-déjà du texte »<sup>26</sup>. Le lecteur, placé devant un récit qui se raconte racontant, lit une farce qui sort du pot au lait comme la fable du Pot au lait et l'aventure de Perrette comme l'aventure d'une écriture. Mimésis de la mimésis, le texte avance en se surchargeant de son commentaire.

Le texte lafontainien aime à se napper d'un surtexte complémentaire et archéologique. Les avant-textes, préfaces, avertissements ou exordes précédant le corps de la fable, exposent le texte.

<sup>23</sup> Horace, *Satires*, Livre II, Satire VII, texte établi par Fr. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France - G. Budé », 1969, pp. 200 et sq.

<sup>24</sup> Flaubert, Lettre du 4 septembre 1850, dans *Extraits de la correspondance de Flaubert ou Préface à la vie d'écrivain*, présentation et choix de G. Bollème, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1963, p. 52.

<sup>25</sup> B. Magné, « La Laitière et le Pot au lait, ou les comptes de Perrette », *Cahiers de Littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle*, n° 4, 1982, Université Toulouse - Le Mirail, p. 67-89.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 75.

Constamment, ils construisent le seuil d'affirmation de soi que la lecture dirigée est obligée de franchir. Le propos préfacier, alors que le texte n'a pas été commencé, retourne la littéralité à venir sur sa condition d'émergence et nous contraint à rompre tout pacte de vraisemblance hors de la fiction. La préface souligne alors sans équivoque la paraphrase de l'énonciation par son énoncé, elle révèle la première des finalités pragmatiques du discours et son préalable.

Les exordes insistent beaucoup pour que l'on estime la fable selon sa vérité : elle est un mensonge mais qui contient plus d'une vérité. Avant de retenir l'idée, ébranlée par la fable elle-même, que cette vérité est d'ordre exclusivement moral et que la fiction ne lui sert que de faire-valoir, on peut penser que les revendications de l'auteur portent sur la force de l'énonciation, la condition préalable, la préface de l'énoncé : dire un mensonge, c'est bien dire vrai puisque c'est dire que la vérité de la fable est d'abord la vérité d'un dire<sup>27</sup>. Le Charlatan<sup>28</sup> dit vrai, dans l'instant de son dire. Que vaut après, pour l'avenir, la parole ? Elle pourrait être déclarée mensongère si on la comparait avec la réalité ; mais au présent de l'énonciation, elle a pour elle tout crédit. Les promesses du bateleur sont promesses de fable. Les préludes métadiscursifs distinguent un premier garant du texte supérieur au narrateur fondu dans la fable : il est le créateur de la voix conteuse en abyme. Cette instance, prenant ses distances, certifie le texte, en discréditant sa vérité « objective ». Il ne laisse courir aucune illusion sur la nature, le genre de son récit et son caractère fondamentalement littéraire :

Dans ce récit je prétends faire voir D'un certain Sot la remontrance vaine<sup>29</sup>.

Une Fable avait cours parmi l'antiquité : Et la raison ne m'en est pas connue. Voici la Fable toute nue<sup>30</sup>.

Pour prendre le cas original de la présentation des fables doubles, on voit qu'il souligne combien la nécessité d'un recommencement de l'intrigue convient à l'inépuisable mémoire des textes :

Ce Loup me remet en mémoire

Un de ses compagnons qui fut encore mieux pris. Il y périt ; voici l'Histoire<sup>31</sup>.

On peut cerner dans le texte comment la transition entre les fables reconnaît le premier texte comme un morceau de littérature et introduit de même le second. Le démonstratif de l'expression « Ce loup » remplit, *de facto*, la fonction de conversion des instances énonciatives : de conteur, l'énonciateur devient lecteur de son histoire pour revenir à un moment inaugural mais répété, celui de la fabrique du conte. Tirée des souvenirs, sortie de la réserve des récits<sup>32</sup>, la nouvelle histoire se propose encore comme la réécriture améliorée, le portrait plus sophistiqué d'un nouveau loup « mieux pris » dans et par son récit.

La remémoration, assez fréquente dans les *Fables*, reproduit le scénario connu de bien des amorces de récits : celui d'un narrateur qui prend en charge l'acte de conter à l'intérieur d'un cercle public (la réception des fables) qui l'écoute et lui demande, plus ou moins directement, de parler, et qui, après s'être lui-même authentifié, entame son histoire. En ce sens, comme elle est placée, même furtivement, dans le *continuum* des textes, cette instance de fiction n'est pas totalement identique à l'énonciateur externe qui commence abruptement son entreprise : elle est l'intermédiaire du texte et non plus exactement son premier créateur. Le métanarrateur est ici remplacé par une doublure, avec un degré de fiction supérieur, et qui, d'autre part, prolonge le mythe fondateur du narrer (le contenu oral du conte) improvisé au gré des circonstances de parole. De la sorte, il est tout à fait possible de reconstituer à l'intérieur des espaces d'ouverture quelques esquisses d'autobiographie versifiée, des micro-récits qui présentent, comme dans *Tircis et Amarante* (VIII13), les conditions de création de la fable, en même temps que se greffent sur les « biographèmes » des remarques de poétique générale. Le texte s'affiche comme tel et, en outre, il est remis dans la réflexivité plus ample de la littérature. Les interventions du Je conteur le confirment : écrire c'est avant tout réécrire. La grande préface de 1668 est, sur ce point, significative d'une démarche qui emboîte ses pas sur d'autres traces. La préface se transforme elle-même en transition révérencieuse et personnelle. Ce codicille au testament des textes (l'ouvrage des *Fables*), Ésope, bien qu'il en soit déclaré le fondateur, est incapable d'en garantir, sauf mythiquement, l'origine. De façon générale, la multiplicité des sources brouille la netteté d'un point zéro de l'intertextuel. L'intertextualité déploie en fait le mouvement textuel comme des séries en cours dont chaque texte est le relais temporaire :

Il ne se faut jamais moquer des misérables : Car qui peut s'assurer d'être toujours heureux ? Le sage Ésope dans ses Fables  
Nous en donne un exemple ou deux. Celui qu'en ces Vers je propose,  
Et les siens, ce sont même chose<sup>33</sup>.

<sup>27</sup> Nous sommes bien proches d'une conception sophistiquée de la parole qui réconcilie, contre la dichotomie aristotélicienne, la poétique et le plaisir de parler (une certaine idée de la rhétorique). On sait que la seconde sophistique a ainsi théorisé la beauté littéraire, créatrice, du mensonge (voir B. Cassin, « Du faux et du mensonge à la fiction (de *pseudos* à *plasma*) » dans *Le Plaisir de parler, op. cit.*, pp. 20 sq.).

<sup>28</sup> VII19, *Le Charlatan*.

<sup>29</sup> II19, *L'Enfant et le Maître d'école*, v. 1-2.

<sup>30</sup> IV12, *Tribut envoyé par les animaux à Alexandre*, v. 1-4.

<sup>31</sup> IV16, *Le Loup, la Mère, et l'Enfant*, v. 1-3.

<sup>32</sup> « Sur ce propos, d'un conte il me souvient » (III7, *L'Yvrogne et sa Femme*, v. 3).

<sup>33</sup> V17, *Le Lièvre et la Perdrix*, v. 1-6.

Le texte est donc répertorié comme un hommage et un nouvel essai<sup>34</sup>, entre lecture<sup>35</sup> et relecture. Il s'ajoute au flux de l'invention que le premier texte recommande<sup>36</sup>.

Nous ne nous situons à l'intérieur de ces frontières de l'auteur, parfois mordant sur la fiction, qu'au plan du commentaire ponctuel, restreint à la présentation de la fable. L'appareil liminaire a, en plusieurs circonstances, plus d'ambition qu'un pacte de fiction déclaré. Il peut rédiger les essais d'un authentique art poétique et composer les étapes d'une esthétique du genre. Sans doute est-ce le trait d'un art parvenu à sa maturité et peut-être à sa mort qui déjà réfléchit son procès. En tout cas, l'expansion de la simple fonction de démarquage du récit favorise l'élaboration de préfaces continuées, placées en situation privilégiée, comme au début des livres. Mais rien en elles ne cherche à prétendre que le récit est autre chose que ce qu'il est. Toutes conditionnent un contrat de lecture qui reconnaît l'œuvre comme un artifice et argumente le pouvoir de fausseté de la mimésis.

#### 4. LE TEXTE PALIMPSESTE (POUR UNE THÉMATIQUE MÉTATEXTUELLE).

Les fables fourmillent d'écrivains et d'orateurs : juristes tatillons, rois émetteurs de décrets, vieillard sage qui frappe sur le marbre des tombes ses récits<sup>37</sup> écrivent ainsi, par une évidente syllepse, le livre de leurs textes. Les parleurs aussi, dont les harangues, sermons et plaidoiries font bruir les *Fables*, entretiennent l'engagement autoréférentiel de la fiction. Écrire et parler, les deux verbes, pour un art qui écrit dans le souvenir de l'oralité qui l'a répandu<sup>38</sup> et qui peint les aventures de la parole, sont presque des synonymes. Entre les deux s'insinue la parole chantée qui voisine avec l'envoûtement poétique de la fable.

Les *Fables* racontent des conteurs et, dans leur forme la plus achevée, présentent leur oralité en abyme. Le bassa, muni de son apologue, se rend chez le marchand qui veut le quitter<sup>39</sup>. La première attitude qu'il prend est celle d'un commerçant, elle est peut être celle d'un écrivain : il se met à une table. Puis il raconte, comme l'ermite prévient le berger par une histoire prophétique<sup>40</sup> ; comme le cerf qui, sorti des bois de Philomèle, rapporte y avoir vu et entendu le tableau vivant d'une reine dans un paysage de fleurs (VII6). Le subterfuge est un songe, un « agréable mensonge ». Ainsi se définit la fable.

Le parleur fabrique de la fiction, fiction toujours ambiguë, vraie ou fausse, vantarde ou rusée... Et plus la parole est gouvernée par son désir, plus le récit qui, par ailleurs, en condamne l'intempérance, profite de la joie de dire : le fanfaron, le donneur de leçons<sup>41</sup>, le charlatan sont de toute évidence des artisans de fable. Leur verbe est coloré de mensonge qui, même condamnable, est source de jubilation.

La fiction exploite et raconte ses soutènements. Elle se décrit avec la conscience de sa matérialité. La fable est parole, elle est ruse. Des machinations et des subterfuges, elle note qu'ils sont fabriqués comme elle, en vue de capturer (captiver). En même temps, le bricolage des pièges, le maillage des textures pour les rets obtiennent des outils artificiels compensatoires qui renvoient aussi aux efforts de neutralisation des forces engagées par la fable. C'est alors que le double langage du piège et du texte permet de nouer le processus concret de la création. La grenouille, séduisant le rat sur la foi de voyages inédits mais que le rongeur pourra en conteur du coin du feu raconter à sa progéniture<sup>42</sup>, est, selon la moralité qui l'épingle, un « auteur » (v. 45), ou un « inventeur ». « Inventions », « fictions »<sup>43</sup> sont les termes de la ruse et elle les partage avec la technique des fables :

« je ne me crois pas si chéri du Parnasse Que de savoir orner toutes ces fictions.

On peut donner du lustre à leurs inventions »<sup>44</sup>.

Les tracés serpentins qui peignent l'allure des hypocrites séducteurs s'ajustent à l'artisanat des tours de fable et à sa versification en ordre et contre-ordre poétiques. La démarche du loup se fait à «

---

<sup>34</sup> II20, *Testament expliqué par Ésope*, v. 4.

<sup>35</sup> « J'ai lu chez un conteur de *Fables* » (III18, *Le Chat et un vieux Rat*, v. 1).

<sup>36</sup> « Toute puissance est faible, à moins que d'être unie.

Écoutez là-dessus l'Esclave de Phrygie.

Si j'ajoute du mien à son invention,

C'est pour peindre nos mœurs, et non point par envie (IV18, *Le Vieillard et ses Enfants*, v. 1-4).

<sup>37</sup> XI8, *Le Vieillard et les trois jeunes Hommes*. Voir aussi *Daphnis et Alcimadure* (XII24) où le thème est repris et complété par la présence de la nymphe Écho et de la voix de pierre.

<sup>38</sup> On peut suivre le trajet d'« encodage » de la parole à travers le sort réservé au beau discours du paysan du Danube (XI7) gravé sur les tablettes des écoles de rhéteur.

<sup>39</sup> VIII18, *Le Bassa et le Marchand*.

<sup>40</sup> X9, *Le Berger et le Roi*.

<sup>41</sup> L'ironie de ce mot attaque le prédicateur intéressé et zélé du *Curé et le Mort* (VII10).

<sup>42</sup> IV11, *La Grenouille et le Rat*.

<sup>43</sup> II5, *La Chauve-Souris et les deux Belettes*, v. 7.

<sup>44</sup> III, *Contre ceux qui ont le goût difficile*, v. 5-7.

pas comptés »<sup>45</sup> tant il est vrai que sa silhouette doit pour les naïfs présager de la vraisemblance du déguisement et de son conte. Avec emphase, le même, aux prises avec le troupeau, imagine qu'à tout prendre mieux vaudrait encore écrire le conte sur son chapeau pour le rendre crédible<sup>46</sup>.

Plus concrètement encore, le piège se présente souvent dans les *Fables* sous les formes du filet et le filet est littéralement un texte. Nous avons remarqué que, dans *Le Lion et le Rat*, la cohérence de l'action et de l'écriture pivote autour du déchirement final du piège emprisonnant le lion en direction d'un nouveau récit. Le rat, à l'ouvrage, prend ainsi un rôle de libérateur de récit. Mais c'est surtout dans l'appendice qui ferme la fable du *Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat* (XII5) que nous retrouvons le personnage emblème. À la mode de Pilpay, une fable vient d'être contée. Mais inspiré par Apollon, un ouvrage plus long, une épopée (*L'Iliade* ou *L'Odyssée*) pourrait être envisagée. La Fontaine nous en livre le canevas : il s'appuie sur Rongemaille le rat, héros-aède, ouvrier travaillant à délivrer l'amitié de tous les pièges pour qu'ainsi elle resserre son lien, et rhapsode chantant les scènes recousues de son poème.

La métaphore textile est ouvertement employée pour rendre compte du métier d'écriture dans *Le Renard anglais* (XII23). Après une entrée en matière en forme d'éloge par prétérition, le fabuliste propose à Madame Harvey de « coudre » quelques mots sur l'Angleterre (v. 11). Le mot est d'autant plus juste que toute l'histoire repose sur un stratagème de cordes. Pour échapper à la course de la meute, et arrêter la chasse au renard qui s'écrit, il faut nouer les fils. En pendu, le goupil fait le mort, ficelle son histoire et sauve sa vie. La fable n'est pas parfaitement achevée ; elle reprend la même ruse, le renard se recoud en pendu mais cette fois sans succès. L'anecdote est bien terminée (elle comporte encore un appendice épидictique). Mais sa prolixité interne est le destin de toute fable qui veut surprendre et souvent convient d'un nouveau tour pour coudre d'autres histoires. La technique du pendu reparaît dans *Le Chat et un vieux Rat* (III18) : le conte a été lu quelque part nous dit, une première puis une autre fois, La Fontaine. Commencé par une relecture, le récit chemine par réécritures : le chat y joue un pendu ressuscité dont le cordon élastique règle les entrées et les sorties des souris et leur incorporation, chacune étant remontée par l'horloge des sauts ou de l'immobilité feinte du rusé. Le conte s'écrit dans les directions, flux et reflux, de la ficelle et du mouvement de bouche : le narrateur est un parleur et un tisserand.

La fable double est l'idéal du canevas redoublé ou prolongé. *Le Pâtre et le Lion* et *Le Lion et le Chasseur* (VI1 et VI2), deux histoires cousues : l'une évoque un pâtre qui veut attraper le larron de ses bêtes dans des filets tendus près de son antre. Le lion sort sans tomber dans les rets. Le berger promet aussitôt une offrande à Jupiter pour qu'il l'éloigne. Le voleur de troupeaux n'étant pas encore pris au point où en est cette première histoire, un second récit commence, de fil en aiguille.

On peut inventorier les mots opératoire de la fiction : écrire bien sûr, parler, rêver, inventer des machines (machiner). Compter aussi. La proximité des verbes « compter » et « conter » peut sembler inconvenante dans un univers qui exorcise les rêves d'argent et les oppose aux délices de la gratuité et de la jouissance sans arrière-pensée. L'homophonie ou la rime est bien présente dans les *Fables*, et à plusieurs reprises. Trafiquant en tous genres, le Bassa<sup>47</sup> l'est aussi de fictions, et « tout compté » (v. 55), à la fin du « conte » (v. 36), le marché est obtenu en monnaie de récit. Pour Perrette (VII9) ou les deux Compagnons, les prévisions chimériques appelées « contes »<sup>48</sup> investissent sur des avenir de richesse calculée. Au total, le compte est imprudent, mais de son travail de supputation, la fable retient un art de l'enchère, du ressassement et de la conversion poétiques.

La fable trouve dans l'arithmétique un modèle paradoxal ; paradoxal mais qui décrit bien la modélisation de la fiction. Le lion<sup>49</sup> nous montre comment un bon calcul de souverain marque la réalité d'un coup d'ongle sur le parchemin de la peau du cerf. Sans oublier que pour écrire des vers, comme le rappelle Sully Prud'homme<sup>50</sup>, il est nécessaire de s'assurer au compte des doigts de l'exactitude syllabique. Écrire en vers est une opération comptable et lorsqu'il se déclare, le lion ne manque pas, pour que le décompte de l'octosyllabe soit correct — les pieds de vers sont des parts de cerf obtenues par recensement digital — de s'arroger une diérèse appliquée (« li-on »). Le lion recompte quatre fois, le thésauriseur infiniment plus<sup>51</sup>. La fiction des richesses comptables suit la série, et, quel que soit le nombre exact, elle conforte un processus mécanique. Compter, c'est recompter ; conter c'est aussi raconter et, qui plus est, parfois comme dans les fables autotextuelles, raconter dans le

<sup>45</sup> V8, *Le Cheval et le Loup*.

<sup>46</sup> X5, *Le Loup devenu Berger*.

<sup>47</sup> VIII18, *Le Bassa et le Marchand*.

<sup>48</sup> V20, *L'Ours et les deux Compagnons*, v. 5.

<sup>49</sup> I6, *La Génisse, la Chèvre et la Brebis, en société avec le Lion*.

<sup>50</sup> « Je nombre le langage en comptant sur mes doigts » (Sully Prud'homme, cité par A. Spire, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, op. cit., p. 59).

<sup>51</sup> XII3, *Du Thésauriseur et du Singe*.



conte même. Nous voici donc chez l'avare enfermé dans son cabinet, organisé sans autre temporalité que successive et homéostatique : le *tempo* de son trésor. Le compteur est acharné mais sa frivolité (v. 4), à force de méthode, enclenche son récit. Le récit des comptes et recomptes de l'avare piétine. Pour continuer, il doit s'accompagner d'un nécessaire glissement vers une autre position : identique, homogène mais antagoniste. Pour éviter que les jeux du même et de l'autre ne ressemblent trop à une combinatoire du seul même, La Fontaine introduit un singe, co-responsable du texte, mais qui sait, lui, dépenser. Ne nous trompons pas sur l'action du bouffon : lui-même — et c'est bien le métier du fol —, il imite son maître, comptant, calculant, supputant, mais, cette fois, il agit à l'air libre et selon les incertitudes des liquidités maritimes. La dépense est la prodigalité improductive de la gratuité minorant toujours le chiffre rond du trésor par prélèvement mécanique puis radicalement accéléré ; elle gaspille une énergie qui est monétaire et narrative. L'excès de la perte rend possibles les circulations à la surface du globe et de la page<sup>52</sup>. L'espace s'est élargi ; le mécompte déséquilibre le calcul, il est cette petite hésitation du sens qui empêche que le même geste, compter ou conter, ne soit parfaitement répétable sans son écoulement narratif.

Quand l'ouvrage est achevé, chacun doit pourtant trouver son compte : c'est l'avis de la goutte et de l'araignée<sup>53</sup>, d'abord mal loties et qui, se prenant au mot (v. 36), arrivent à se sortir de leur condition inconfortable et à s'en déclarer contentes. Ces fins heureuses correspondent à une tendance de la fable qui donne à chacun son compte : l'expression illustre aussi la dignité du conte moral où nul n'est épargné. Elle sert, de même, à souligner les sorties précipitées des victimes dans la gueule des fauves, ou quand l'anecdote est plus légère, à illustrer le constat d'un grison<sup>54</sup>. Ce dernier, content de sa bonne fortune (v. 5), puis intégralement tondu par deux veuves joyeuses et fort dépensières, compte au nombre de ses cheveux la pertinence de la « leçon » (v. 31). Le livre des *Fables* est une comptabilité en partie double<sup>55</sup>, un registre de vie. Le désir d'avoir et la passion du pouvoir ouvrent un grand livre de comptes (d'histoires). Gagner et perdre (avoir, acquérir le pouvoir /ne pas l'avoir, le perdre) développent une comptabilité scindée en crédits et débits dont les interactions provoquent les narrations lafontainiennes. Chaque fable calcule son compte (conte) ; elle fait de l'imagination une somme écrite, à la fois gagnée et dépensée pour que se poursuivent l'équilibre et la circulation fiduciaire des récits, comptes clos et réapprovisionnés. Alors le compte courant des *Fables*<sup>56</sup> compense nos débits d'humanité par les opérations profitables des fictions qui les racontent<sup>57</sup>.

Dans la fable, l'intrigue sert de répertoire à la fiction. Les indices auto-référentiels n'interviennent pas seulement à l'origine ou à l'occasion du récit, ils escortent le sens de sa marche.

Le décor de la fable possède ainsi cette double fonction de structurer un espace de théâtralité et de procurer à l'écriture un support. Les paysages lafontainiens sont d'abord des paysages d'encre empruntés aux images de culture, de peinture ou de littérature qui émaillent la mémoire de La Fontaine. Espaces écrits, les décors sont aussi espaces du travail de l'écriture. Ainsi le jardin, modèle de l'écriture libre et à la fois ordonné, illustre le souci poétique du respect des lignes et de la taille des formes. Point n'est besoin de tout élaguer, d'être un jardinier poéticien sec et castrateur, un stoïcien acharné<sup>58</sup>. Il faut sur l'exemple du sage jardinier épicurien émonder un peu pour encore mieux faire pousser. Et c'est un idéal d'écriture.

Rien dans les tableaux de nature n'échappe à leur interprétation méta-discursive. La fluidité naturelle de l'eau peint le flux de l'écriture et sa surface qui reçoit l'agitation du souffle métaphorisé pour l'écrivain la feuille sur laquelle court le sillage de son encre. Marginale dans *Le Chêne et le Roseau*, elle transporte l'histoire du *Loup et l'Agneau* (I10). Quand elle est pure, sa virginité ne peut dépendre que du monde antérieur où il n'était pas nécessaire de dire le bonheur. Il faut que l'onde soit souillée, que la parole forte, s'imprimant sur le paysage, gouverne le sens et la qualité de l'onde, pour que débute le récit, avec précipitation. L'histoire est racontée parce que l'univers a perdu son innocence : son temps est montré comme une dégradation alors que l'eau pure et son double lacté semblent évoquer un avant-texte de la candeur, de la page blanche. L'eau coule mais elle est affolée et pervertie, souillée : cette déperdition éthique engloutit l'idylle ; elle aussi stimule la conscience conteuse qui tente, à contre-courant, de se débarrasser des scories du temps déchu, du flux de la dévoration.

Le canal, dont la présence est essentielle au déroulement de *L'Homme et son image* (I11), indique

<sup>52</sup> *Ibid.*, v. 61.

<sup>53</sup> III8, *La Goutte et l'Araignée*.

<sup>54</sup> I17, *L'Homme entre deux âges, et ses deux Maîtresses*.

<sup>55</sup> Ph. Desan, « "Pour clore notre conte" : la comptabilité de Montaigne », *Littérature*, n° 82, mai 1991, pp. 28-42. Dans le cas des *Fables*, la métaphore du livre à partie double complète parfaitement les schémas de Propp, de Greimas, de Brémond et de tous les théoriciens de la narratologie du désir.

<sup>56</sup> Nous nous contentons de verser une pièce au dossier de la composition des *Fables*, problème aussi rebattu qu'insoluble.

<sup>57</sup> « L'intratexte (échos des fables entre elles, romans en miettes des personnages, réécriture de canevas, reprise des fables doubles...) n'est-il pas une manière de reprendre le compte courant de la fable ?

<sup>58</sup> XII, 26, *Le Philosophe scythe*.

pleinement la polysémie du signe d'écriture. Il fige en l'évanouissant une image et son récit. N'est-il pas déjà comme un livre que La Fontaine n'a aucun mal à comparer aux *Maximes* ? Et qui des *Maximes* ou de l'eau l'emporte dans la naissance de la métaphore ? L'image circule, car la source, par le canal, communique. C'est bien un trajet de lecture et d'écriture qui nous embarque. Même si La Fontaine ne prise guère les attraits des voyages, il doit concéder à la mer et aux pays parcourus qu'ils sont les modèles de la diffusion poétique. Les voyageurs partent assurés, comme le pigeon<sup>59</sup>, qu'ils

auront beaucoup à dire. Reconnaissons que, pour une imagination immobile, la chimère des traversées dispense plus d'une matière. On ne sera donc pas surpris, dans le cours d'une fable longue comme un voyage sans fin, que le périple et le récit sympathisent :

Ce fut un de dire et s'embarquer<sup>60</sup>.

Et, à travers les chemins et les escales des espaces qui, de point en point, multiplient les agitations du caprice, l'aventure du coureur de fortune accompagne l'humeur narquoise du récit. Enfin, l'homme qui traque en sa géographie méandreuse « la Déesse bizarre » (v. 36) retrouve ses attaches. Il fait le constat que la Fortune repose près de son ami endormi. La boucle de la narration redécouvre la fixité d'où, peut-être, sans bouger, elle est née si elle est juste un rêve et où elle revient. Comme si l'homme pressé par l'ambition et l'ami rêveur étaient deux silhouettes complémentaires et emboîtées : l'un surgissant à la faveur du songe délié, une fois passée la porte du sommeil, que l'autre, fermement immobile, provoque. C'est là l'image juste du récit qui, du centre focal et intérieur de l'écriture et du rêve, déploie l'illusion d'une histoire extérieure, légère, et mobile, mais qui s'assure symétriquement à son lancement le point final d'un ancrage.

En accord avec la dynamique du décor, les personnages sont forgés par leur tension narrative, le dessin d'un corps, d'une situation, d'un caractère ou d'une parole. Pour l'écriture, le personnage écrit s'écrivant, sa promenade de fiction ne peut être distinguée du geste de plume qui détermine et conduit son mouvement.

La géométrie du conte charpente le mouvement. Dans *Le Loup et le Renard* (XI6), les lignes verticales qui tracent l'axe de l'écriture s'enroulent autour des courbes<sup>61</sup> : le renard, hypnotisé par la belle rondeur compacte de la lune-fromage, plonge et la première verticale est une chute. Combien de récits se terminent ainsi sur le dernier mot de l'histoire commentant la dégringolade du personnage.

Le renard tombé, le récit s'arrête au fond du puits. Le fromage du *Loup et le Renard* est un reflet. Le conte est, pour l'instant, au point mort, il a eu lieu à blanc. Si le renard ne veut pas en rester là et avec lui le lecteur, s'il ne veut pas endurer la fiction de cette lune reflétée, la *mimésis* de son récit, il lui faut remonter un conte. Au loin, mais bien dans la mire du puits, un loup survient. Le second tableau est dialogué : le renard lève la tête et parle ; le loup l'écoute, alléché. Une autre verticale prend forme suivant les effluves de la parole<sup>62</sup>. Le temps du récit redémarre après sa butée abyssale : la lune défile et un quartier, une échancrure, s'en détache. Le cycle lunaire recourbe l'histoire et redonne vie à l'image initiale de l'orbiculaire fromage. La lune décline, les paroles enserrant le naïf et toutes ses volutes ascensionnelles insinuent une remontée. Pour y parvenir réellement, il faut que la poulie entre en action. La lune, la poulie, la chance tournent. Le renard, grâce à son bon tour, revient au début du récit, sur la margelle du puits. Le loup choisit.

L'intrigue a rebroussé son cours. Mais elle a dévidé aussi sa corde et progressé avec l'entrée en jeu du second personnage. Les directions verticales et courbes conviennent à ce récit linéaire (quoiqu'en deux étapes qui se croisent), et cyclique : l'histoire et sa répétition orientent un texte hypothétiquement interminable, même s'il n'est qu'à deux temps ici, car le mécanisme, une fois qu'il est remonté, peut ne connaître aucune fin. C'est en ce sens qu'on comprendra les formules universelles de la moralité : elles sont les rouages, l'horloge du temps infini de l'écriture. Leur contenu a peut-être passé et La Fontaine les a sans doute marginalisées. Mais elles perdurent aussi dans le conte comme les restes et les opérateurs de la relance de l'écriture par elle-même, tant qu'il y aura des passions et des hommes, tant que leurs humeurs produiront de l'écriture.

Avec la régularité des lignes ascendantes et descendantes du *Loup et le Renard*, les tracés horizontaux des actions imitent le flux et le reflux de l'écriture. Le laboureur lègue à ses enfants, sans qu'ils s'en rendent compte, le trésor de ce dessein : sillonner la terre inlassablement, ne laisser nulle place où « la main ne passe et repasse »<sup>63</sup>; ce sont aussi les secrets de la course des mots. L'héritage ne disperse pas ses biens : il essaie au contraire que le fonds se perpétue dans sa totalité et qu'aucune

<sup>59</sup> IX2, *Les Deux Pigeons*.

<sup>60</sup> VIII11, *L'Homme qui court après la Fortune, et l'Homme qui l'attend dans son lit*, v. 52.

<sup>61</sup> R Michel, « Le Renard, le puits et l'horloge ou l'Animal, la machine et la fable », *Présence de La Fontaine*, Lyon III, C.E.D.I.C., 1996, p. 85-91. Je profite de cette note qui lui est consacrée pour remercier très sincèrement Pierre Michel au travail de relecture scrupuleux qu'il a mené sur mon manuscrit et lui témoigner toute mon amitié.

<sup>62</sup> On aura reconnu dans le trajet des effluves, celui, inverse, du *Corbeau et le Renard*. Mais le renard parle ici aussi de bas en haut, et ses paroles feignent encore d'être alimentaires (miel et fromage).

<sup>63</sup> V9, *Le Laboureur et ses Enfants*, v. 12.

vente n'en dissémine la richesse. L'énigme qui enferme le legs est si bien cachée, si bien revenue sur elle-même, non sur son contenu mais sur son mode d'énonciation qu'elle prévoit une lecture naturellement infinie dont le sens correspond à une activité elle aussi sans pause : l'écriture. Sur le modèle du *boustrophédon* qui, en dernier ressort, implique la fable, l'écrivain ramasse son texte, entame son parcours par la reprise, à la fin comme au début de l'histoire, du mot qui est le fonds du conte : le « travail ».

Les personnages arpentent leur territoire de long en large, de bas en haut, ils quadrillent le texte. Ils ont aussi le sens du tour et de la courbe. Mais le tressage géométrique de l'intrigue est à plusieurs vitesses possibles. Certains parcourent l'espace méthodiquement et y progressent, d'autres leaturent.

L'araignée, par exemple, situe le texte dans la métaphore de la toile<sup>64</sup> ou de la tapisserie<sup>65</sup>. Petite Pénélope mal logée, elle constate amèrement que chaque jour sa tâche est à reprendre. Elle est le personnage de l'essai<sup>66</sup>, du recommencement, combinant les images du travail de la trame et le rythme du cycle. Mais ses ouvrages parfaits sont en contradiction avec l'idéal mobile du texte de fiction : à l'araignée consciencieuse et casanière, La Fontaine joint l'hirondelle qui enlève l'ouvrage et l'emporte vers d'autres horizons, d'autres envolées.

Les personnages aériens, en général, telle la mouche, sont pour les récits des échappées réjouissantes. La mouche virevolte, importune ; le moucheron aiguillonne de ses épigrammes la forme massive et officielle du lion (II9). Les animaux des airs sont les principes d'évasion du conte. Ils le remplissent de leur gesticulation minuscule, et surabondante pourtant : petits mots qui, accumulés, regroupent toute une histoire. Quand elle parle, la mouche tourne autour de son sujet, elle le parasite en tirant le fil du texte et en noyant sa parole sous les trépidations du babil<sup>67</sup>. La fourmi lui reproche cette vanité importune. Mais la fiction, petite fable volubile, reconnaît en elle une connivence de légèreté et de futilité. Elle lui sait gré aussi de la détourner de son allure trop rectiligne. Le couple de la tortue et du lièvre pourrait servir de synthèse à ces développements sur la connotation métalittéraire des personnages<sup>68</sup>. La tortue croit au respect de la ferme direction. En dépit du handicap de la vitesse, elle s'arrange avec sa lenteur pour en faire l'attribut de la constance. Mais le lièvre s'ennuie d'une compétition sans panache qu'il pourrait conclure d'un trait. Bien qu'elle aille droit, la tortue, en définitive, inverse l'orientation des vitesses, elle est une lenteur hâtée. Symétriquement, l'animal rapide déguste le retard, jouit du laisser-aller vif des sensations. Oublieux de la course, le lièvre fugue et, c'est un comble ! va tortu. En contrepoint de la volonté de son adversaire, il ménage des dérives, des arrêts, des circuits de contournement du récit, avec une paresseuse allégresse. Les fables revendiquent comme une tension originale le double rythme de ces animaux, rythmes eux-mêmes souples et surprenants. La ligne droite du sens attache autour d'elle la cohérence et l'unité du récit. Elle l'amène jusqu'à son terme. Mais sa qualité de concision et d'efficacité a en elle des délais qui abandonnent à la fantaisie musarde des possibilités de courses virevoltantes ou délicieusement ralenties. Les surprises de l'humour, du badinage<sup>69</sup> effleurant ou illuminant ses sujets, le soin

poétique des détails peints en esquisse, l'exigence, jusqu'en ces marges, de confusion de l'essentiel et du frivole, toutes ces marques de la fable se reconnaissent dans l'autre vitesse du récit en zigzags qui se dédie à la liberté du désir. Plutôt que de scinder en elle la surface et la profondeur, le fond et la forme, l'un attaché à la droiture du sens, l'autre aux méandres de la gaieté, il faut accepter que la fable soit un thyrses « selon le sens moral et poétique » :

Ligne droite et ligne arabesque, intention et expression, roideur de la volonté, sinuosité du verbe, unité du but, variété des moyens, amalgame tout-puissant et indivisible du génie, quel analyste aura le détestable courage de vous diviser et vous séparer ?<sup>70</sup>.

Dans les *Fables*, l'écriture s'intéresse à son travail. En cela, La Fontaine est un classique singulièrement moderne. Car il fonde l'adéquation du langage et du monde dans la prégnance du poème serré contre lui-même, dans tout ce mouvement de ressac du poétique qui entrouvre l'atelier de l'écriture pendant que celle-ci prend. Puits d'énigmes, énigme n'abritant que des énigmes, la fable remonte ses secrets de fabrication. Elle est bien une rhétorique : l'immersion du monde et de la vie dans la réflexivité du langage et la combinatoire de ses récits, de ses fables.

<sup>64</sup> III8, *La Goutte et l'Araignée*.

<sup>65</sup> X6, *L'Araignée et l'Hirondelle*, v. 27.

<sup>66</sup> III8, *La Goutte et l'Araignée*, v. 27.

<sup>67</sup> IV3, *La Mouche et la Fourmi*.

<sup>68</sup> VI10, *Le Lièvre et la Tortue*.

<sup>69</sup> « Ces badineries ne sont telles qu'en apparence ; car dans le fond elles portent un sens très solide »

(*Préface au Premier Recueil*, éd. cit., p. 8).

<sup>70</sup> Ch. Baudelaire, « Le Thyrses », *Le Spleen de Paris*, XXXII, *Œuvres*, Édition d'Y.-G. Le Dantec, Paris, N.R.F. -Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » 1954, p. 336-337.

## Chapitre 2

### Voyages de parole

#### 1. LES MENUS PLAISIRS DE LA FICTION (RÊVERIES ET DÉTAILS).

Pour bien rêver, il faut l'occasion idéale d'un paysage de l'ici et maintenant d'où se projettera comme une émanation le rêve. Retenons du coin de rêverie qu'il se situe à la rive de l'espace réel. Près de l'onde, et alors le dormeur trouve l'équilibre d'une frontière entre l'élément liquide et l'assise d'un sol fertile :

Que si je ne suis né pour de si grands projets,

Du moins que les ruisseaux m'offrent de doux objets ! Que je peigne en mes Vers quelque rive fleurie !<sup>1</sup>

À la marge singulière et stable de la rive, le rêve peut aller en toute confiance vers ses incarnations possibles. L'eau foisonne de projets, la rive elle-même fourmille de fleurs. Par eurythmie avec la genèse du site joyeux, le poète imagine qu'il compose.

C'est dire que le songe chez La Fontaine n'est pas tout à fait l'enfouissement du rêve mais le bercement mi-conscient mi-ensommeillé de la rêverie, le vagabondage du « rêvassement »<sup>2</sup>. Voilà pourquoi la rive est l'espace transitoire élu d'où se propage à peine contrôlé le rêve :

Sur le bord d'un puits très profond, Dormait étendu de son long

Un Enfant alors dans ses classes.

Tout est aux Écoliers couchette et matelas<sup>3</sup>.

Au bord de la fable, le conteur surprend un enfant inconscient et endormi sur l'arête de son lieu de sommeil : un puits. Égaré sur la margelle, l'innocent mésestime le risque de la chute. Mais la position, quoiqu'aventureuse, reproduit la tension du corps dont l'empreinte sécante est la frontière initiant au gai savoir du rêve. Sur le point de sombrer, le jeune écolier est tout près, mais simplement tout près, du songe abyssal. Le dormeur lafontainien relève le défi de dormir doucement, au risque de tomber. Au lecteur de se laisser aller de même.

Le fabuliste semble toutefois préférer à cette verticalisation risquée la fluence plus sécurisante des ruisseaux. Mais tous les espaces d'endormissement sont des seuils analogues de l'intimité. Choisir son lieu ou le subir, quand on tombe de sommeil, et adopter dans l'urgence et le besoin vital de rêver la margelle ou l'herbette<sup>4</sup>, sont les marques d'une première liberté (se mettre là) sans l'élan de laquelle aucun rêve ne peut commencer.

La Fortune passa, l'éveilla doucement,

Lui disant : « Mon mignon, je vous sauve la vie. Soyez une autre fois plus sage, je vous prie. Si vous fussiez tombé, l'on s'en fût pris à moi ;

Cependant c'était votre faute.

Je vous demande en bonne foi

Si cette imprudence si haute

Provient de mon caprice [...] (v. 11, v. 8-15) ».

La Fortune protège le réveil de l'enfant de tout assaut de violence. L'approche prudemment mesurée se poursuit par une parole réservée. Son ton est celui du murmure qui amortit la réprimande. Rien dans sa confiance maternelle ne sonne comme les admonestations du Maître d'École : elle est à peine détachée des chemins buissonniers du rêve ; il est possible qu'elle en soit même l'objet, l'enfant rêvant qu'il apaise avec tendresse son esprit chatouillé par les lois de prudence que dresse sa vie consciente.

La rive, la bordure, les ports<sup>5</sup>, même précaires, sont les accès transitoires du rêve, zones de lancement, étapes aussi, où naît et renaît l'humeur voyageuse. Avec eux, existe la chance d'un arrêt toujours possible et d'une récupération contrebalançant la dispersion et la fugacité, une façon de se ressaisir.

La fable rejette l'allure compassée d'un rêve plein. La modestie de la voix de fable respecte l'agitation fugace des images. Le songe arrive à l'esprit par « moindres aventures », il échoit en « légères peintures »<sup>6</sup>. Le vers ne contacte les objets que par touches car les impressions quelquefois se présentent comme des coups d'œil fugitifs qui ensemencent la rêverie sans l'achever complètement.

La fable passe sur l'image qui ne réclame pas d'elle une saisie prolongée mais une écriture maigre :

<sup>1</sup> XI4, *Le Songe d'un Habitant du Mogol*, v. 31-33.

<sup>2</sup> « Appelons rêvassement pour le coup, une modalité d'être où les fantasmes courent à fleur de peau pendant qu'on s'occupe à jouer, comme le sang lorsqu'on rougit » Q. Bellemin - Noël, *Les contes et leurs fantasmes*, Paris, P.U.F., « Écriture », 1983, p. 13).

<sup>3</sup> V11, *La Fortune et le jeune Enfant*, v. 1-4.

<sup>4</sup> X5, *Le Loup devenu Berger*, v. 14.

<sup>5</sup> VIII11, *L'Homme qui court après la Fortune, et l'Homme qui l'attend dans son lit*.

<sup>6</sup> À Monseigneur le Dauphin, v. 13 et 14.

Un jour sur ses longs pieds allait je ne sais où, Un Héron au long bec emmanché d'un long cou. Il côtoyait une rivière<sup>7</sup>.

La description détache une ligne verticale qui résume d'une frugale calligraphie le premier jet du portrait abrupt. Pas de chair, aucun empâtement du dessin : tous les artifices de la plasticité substantielle seraient ici en contradiction avec l'ascétisme arrogant de l'oiseau. Ils détourneraient du sens de cette verticalité qui des pieds à l'absence de tête dessine un seul trait sec pour rendre une idée et un caractère : le mépris du héron. Sur le personnage droit, car il dérogerait à se pencher, est passée la pointe durcie de l'écrivain ironique.

Peu de costumes, de décors ou de descriptions dans les *Fables*. Sans doute parce que ses notations veulent signifier vraiment, tout en se retirant dans la réserve du regard qui les éclaire. La théâtralité de la fable repose sur ces touches qui s'abstiennent de trop dire, qui éliminent la prolixité romanesque au profit de sa seule écume. Le détail, choisi parce qu'il comprime le sens, permet au conte de ne pas manquer à son impératif de brièveté sensible. La signification est focalisée bien qu'encore jaillissante :

Perrette, sur sa tête ayant un Pot au lait Bien posé sur un coussinet,

Prétendait arriver sans encombre à la ville. Légère et court vêtue elle allait à grands pas ; Ayant mis ce jour-là pour être plus agile Cotillon simple et souliers plats<sup>8</sup>.

Jeter dans le vers ces quelques mots, c'est laisser à penser, sans appuyer, les conjectures du récit : la laitière pour aller à la ville s'est habillée avec soin mais elle a prudemment mis un vêtement adapté à sa course. Il faut aller vite car l'attend la richesse. Les mots retenus évoquent une apparence essentielle, ils apprennent l'histoire par la lecture des indices de coquetterie et d'impatience. Ils commencent aussi le poème d'un regard, regard ravi par la légèreté de la petite paysanne mais qui, tant la jeune fille se presse, doit saisir au vol les fragments d'une féminité aperçue, et croquée sans article dans le vers qui la pourchasse.

Nous continuons de décrire la malléabilité de la rêverie selon qu'elle est vitesse ou départ plus tempéré. Assurément, la trace descriptive dépend de l'intérêt du récit ; mais avec elle débute l'impression : la vitesse est, pour le songe, le régime de l'écart progressif. Une image se décroche et le récit, bien que serré de près, s'évade un peu. Tout indice ramassé par le vers a tendance à s'extraire en digression, qui est la figure la plus libre de la poétique de l'emballlement.

En ses scènes de détail, la fable s'emplît et se détend :

Le Lièvre était gîté dessous un maître chou<sup>9</sup>.

La petite note est congrue, résumable dans l'écho phonique de ce [u] qui situe (où) la maison végétale et la présente avec le sourire malicieux du lièvre narguant la capture. La légèreté qui effleure le mince moment ne résulte pas d'un travail d'abrègement de la pause descriptive en faveur du rythme narratif. On pourrait croire que la fable est pressée par son récit, et qu'elle n'est pas descriptive. Mais elle l'est bien dans ces détails de l'écriture sensible, où l'exigence de compacité du conte se satisfait de fragments contemplatifs.

Une souris évoque une noix, un âne tond un pré. Cette noix, cette langue de pré, mais aussi un brin d'herbe, un peu de grain, des marrons, des huîtres, tels sont les signifiants d'insignifiance de la gourmandise, des mots-choses qui sont, à eux seuls, des scènes parcellaires mais totales, des embryons de fiction définitive. La note peut être brève, un vers, quelques mots : il est juste besoin qu'elle laisse, par amplification et résonance de notre propre corps, à songer<sup>10</sup>. Mais l'on sent bien parfois que le conte lui-même voudrait s'arrêter durablement sur les endroits où la fantaisie émancipée surprend les tracasseries sérieux de l'intérêt.

Le vieillard lâche son âne dans un pré « plein d'herbe et fleurissant »<sup>11</sup>, et avec l'animal libéré la fable abandonne tout souci d'intrigue. Rasant le lieu gourmand et s'obstinant à son plaisir contre l'ordre du maître, l'âne ne laisse rien à raconter. La digression du « grison » construit seule le conte mais si longuement qu'elle est la fable elle-même et qu'elle rejette à la marge, en les relativisant, les rapports de forces.

Rien ne pourrait mieux indiquer la substance corporelle du langage de la fable que quelques microlectures. Comme elle se rapporte au fantasme d'une langue enveloppée et protectrice qui va de corps en corps repérer les mouvements luxueusement sensibles, la fable admet que puissent se pratiquer sur l'unité textuelle des appropriations circonstanciées, des prélèvements qui éprouvent l'élémentaire. Saisir la miniature langagière ne devrait pas blesser le texte en enlevant artificiellement un objet sans avant ni après, un objet sans histoire. Des vagues permanentes et homogènes de la signifiante, nous pouvons prélever les crêtes où le signifiant se reproduit sans limite et avec

<sup>7</sup> VIII4, *Le Héron*, v. 1-3.

<sup>8</sup> VII9, *La Laitière et le Pot au lait*, v. 1-6.

<sup>9</sup> IV4, *Le Jardinier et son Seigneur*, v. 47.

<sup>10</sup> « il faut laisser Dans les plus beaux sujets quelque chose à penser »

(X14, *Discours à Monsieur le Duc de La Rochefoucauld*, v. 55-56).

<sup>11</sup> VI8, *Le Vieillard et l'Âne*, v. 2.

enthousiasme sur sa propre coulée. Moins qu'un motif, ce sont ici des portions du travail pulsionnel de la langue, du frayage du mot et du corps écrivain, lisant, rêvant qui nous intéressent, « du corps désirant et discourant, fût-ce en silence, du corps aux prises avec, ou en prise sur d'autres corps, du corps livré à la parole infinie, la fiction, la fable du corps à corps »<sup>12</sup>.

La parole qui éprouve la gourmandise répond à l'effrayante glotonnerie politique. Les gloutons n'aiment pas les gourmands qui, en deçà du carnage, situent leur bonheur dans l'attention détaillée à la sensation. Si l'âne<sup>13</sup> concentre sur lui toute la violence refoulée de la cour des Princes, c'est que son péché est œuvre de faiblesse, inquiétant d'être faiblesse —il est inspiré par « quelque diable » (v. 52) —. Radicalement étrangère au monde de la volonté de puissance, la gourmandise est altérité trouble et marginale et, en temps de crise, un crime qui requiert la justice réparatrice de la force brute.

Il y a dans la gourmandise un goût de liberté transgressive : l'âne se permet de tondre le pré des moines ; ailleurs<sup>14</sup>, il s'évade du joug quotidien, danse dans le pré fleuri pour finalement le tondre copieusement. La gourmandise est plutôt le fait des petits ; les forts y voient le risque d'une déstabilisation d'autant plus sérieuse que le gourmand se passe du rapport à l'autre : il se sert, sans violence, au garde-manger du logis des marrons, un peu de grain ou au banquet naturel de l'herbe, des choux, des huîtres<sup>15</sup>.

À observer les gourmands, on s'aperçoit que leur désir suit une délicate phénoménologie de la sensation. La gourmandise est d'abord attention du regard qui neutralise en même temps qu'il exacerbe l'instinct du corps :

Un jour au coin du feu nos deux maîtres fripons Regardaient rôtir des marrons<sup>16</sup>.

Devant ce spectacle fascinant, les complices suspendent le pillage systématique et méditent leur appétit, sans encore ourdir leurs machinations agressives. C'est que le moment gourmand épouse la durée propre de l'objet et, quand commence la dégustation, elle se maintient en proportion de la nourriture : une noix, et le corps désirant se modèle à sa forme pour composer le signe motivé, homogène et intime, de l'appétit. Un pré, et l'âne ne le rase que de « la largeur de (sa) langue »<sup>17</sup>, savourant, au moment où il l'évoque, le souvenir langagier de cette consommation minuscule.

À le regarder, l'objet de convoitise est plus riche d'offrir, par son apparence, ses charmes potentiels :

Parmi tant d'Huîtres toutes closes,  
Une s'était ouverte, et bâillant au Soleil,  
Par un doux Zéphir réjouie,  
Humait l'air, respirait, était épanouie,  
Blanche, grasse, et d'un goût à la voir nonpareil<sup>18</sup>.

L'huître s'ouvre au monde et le petit rongeur, le rat, s'arrête pour la dévorer des yeux. L'huître échappe d'abord à l'intériorité : son intimité s'évapore en respiration au vent et au soleil. Mais cette offrande de soi, rythmée par l'ouverture et la fermeture du bâillement, découvre progressivement un corps.

Le foyer évasé et accueillant (IX17), l'huître aguichante et visiblement « goûteuse » découpent de petits espaces privilégiés où les gourmands se promettent une retraite des sens, « loin du monde et du bruit »<sup>19</sup>, des repas interrompus et des plaisirs impurs. Face à la réalité de la dévoration, quelques fables appellent l'idéal d'une vie autarcique et sensuelle. Le rat s'est doté de cet espace suffisant, un fromage dans lequel il a trouvé un refuge, plus imprenable que Ratopolis même, et lui offrant le vivre comme le couvert :

Les Levantins en leur légende  
Disent qu'un certain Rat las des soins d'ici-bas, Dans un fromage de Hollande  
Se retira loin du tracas.  
La solitude était profonde,  
S'étendant partout à la ronde.  
Notre ermite nouveau subsistait là-dedans. Il fit tant de pieds et de dents  
Qu'en peu de jours il eut au fond de l'ermitage Le vivre et le couvert, que faut-il davantage ? Il devint gros et gras<sup>20</sup>

Le rat se replonge dans l'ambiance maternelle d'une intimité protectrice, nourricière et pleinement fusionnelle. Là, le monde se stabilise, arrondit le temps en durée. Le rat, petit corps gigogne « gros et gras », épouse la forme de sa géographie gourmande, franche, sans les secrets des

<sup>12</sup> J.-P. Richard, *Microlectures*, avant-propos, Paris, Seuil, « Poétique », 1979, p. 9.

<sup>13</sup> VIII1, *Les Animaux malades de la Peste*.

<sup>14</sup> VIII, *Le Vieillard et l'Âne*.

<sup>15</sup> Successivement, IX17, *Le Singe et le Chat* ; XII5, *Le Vieux Chat et la jeune Souris* ; VII1, *Les Animaux malades de la Peste* ; VI11, *L'Âne et ses Maîtres* ; VIII9, *Le Rat et l'Huître*.

<sup>16</sup> IX17, *Le Singe et le Chat*, v.9-10.

<sup>17</sup> VIII1, *Les Animaux malades de la Peste*, v. 53.

<sup>18</sup> VIII9, *Le Rat et l'Huître*, v. 21-26.

<sup>19</sup> XI4, *Le Songe d'un Habitant du Mogol*, v. 24.

<sup>20</sup> VIII3, *Le Rat qui s'est retiré du monde*, V. 1-11.

coins. Le moine voluptueux est peu charitable sans doute mais la règle de son ordre hédoniste exige la claustration pour empêcher que ne se reproduise à l'intérieur le pillage du dehors, épreuve douloureuse que subit un jardinier envahi par les gloutons du Seigneur en place d'un pauvre lièvre grignotant le serpolet<sup>21</sup>.

Le fromage du petit rat possède cette valeur inestimable de substituer l'ordre intérieur à l'ordre extérieur et, dans la crypte de cette maison natale, l'animal retrouve l'unité et l'épaisseur de l'existence. Habiter l'aliment, c'est retrouver en creux « l'être vrai de notre enfance »<sup>22</sup>, ou la sécurité, échappée à la réalité menaçante de l'autre, de contenir son corps indéfiniment, selon son modèle le plus accompli : la rondeur.

Dans l'état de la gourmandise, tout est changé : l'espace se resserre et se rassure, la temporalité solitaire se détend. Tout revient au corps à corps heureux avec l'objet, le plus souvent réduit à son détail (noix, morceau de chou, grain de blé...), et à l'appétit libre et facile. Le petit objet recèle une Arcadie charnelle. C'est pour l'âne le double souvenir d'un carré de verdure (VII1), d'un temps si sensiblement ancien qu'il ne peut en parler qu'en mots délicieusement vieillis (« J'ai souvenance ») ; et d'un morceau de chou (VI11), « aubaine » pourtant décriée autrefois mais qui revient plus désirée quand elle est changée en « coups ».

Une maison en fromage, un coin, un gîte, un trou sont les formes spatiales, des lieux du corps qui polarisent la fonction imageante. Dans son utopie nourricière, le rat s'épanouit. Passé dans son trou d'épingle, le long corps svelte de la belette<sup>23</sup> oublie qu'il lui faut ressortir : il a franchi le seuil de la gourmandise et, au fond du repli, il régresse à la pulsion de plaisir. La belette efface jusqu'à la silhouette contrainte d'un corps, celle de nos représentations et de sa nature, qu'elle exempte de son trait définitif et dérègle pour la soumettre au nouvel ordre de sa réjouissance imprudente. La fable, fiction minuscule, s'applique à une poétique du rien, de la petite chose qui procure de si « menus plaisirs » : « un brin de jonc » écrit toute une aventure tendue entre terre, eau et air<sup>24</sup>. *Le Pot de Terre et le Pot de fer* (V2) conte simplement le choc de deux matières, l'une fragile, l'autre inaltérable, au cours d'une déambulation clopin clopant. Deux pots, un hoquet, et c'est une fable. Chez La Fontaine, il est question d'oreilles<sup>25</sup>, de reflet dans l'eau, d'ombre, d'un âne mort, d'un pot au lait, d'un animal dans la lune... Le magasin poétique des muses est un bric-à-brac inépuisable et hétéroclite. Que d'histoires pour une queue ! Celle d'abord du renard amputé de son célèbre appendice et incapable d'imposer cette nouvelle mode<sup>26</sup>. Un piège a pris la queue. Peut-être ce piège porte-t-il le nom de fable qui parfois perd la queue de sa moralité. Justement pour cette fable, bien que l'habitude soit plutôt de conserver à l'apologue sa terminaison, La Fontaine prend le parti de la couper. C'est que sans doute compte surtout la tête<sup>27</sup> qui seule voit clair et ne conduit pas aveuglément à la fin. Et d'ailleurs, la queue n'empêche pas les mouches de virevolter autour du vieux renard blessé<sup>28</sup>. Comme ces parasites, tout bon récit grossit et tourne autour du « poids inutile » (v. 12) de la sentence. Il arrive cependant que la fable comporte une queue aphoristique : celle du *Renard et l'Écureuil*, par exemple, ressemble à son début. La circularité sied bien à cette histoire où la queue recourbée de l'écureuil s'enroule au-dessus de sa tête contre l'orage et ses coups. Le renard rit de le voir si fragile, assailli par le ciel. Mais, à son tour, il est attaqué. Le demi-cercle de la queue figure donc aussi la roue de la fortune : chacun peut également endurer les assauts du destin. L'écureuil, la queue repliée, porte cette sagesse constamment au-dessus de sa tête.

L'approche rêveuse de la fiction évite les objets sérieux et trop voyants pour trouver minutieusement l'élément. Notre regard et nos sensations empêchés par les habitudes s'effritent, notre domination exercée sur la nature disparaît et la portion de parole que nous lisons sur ces riens qui nourrissent le texte transforme notre humanité. La Fontaine dote l'univers d'une parole : il faut que le rêve parle, que le monde muet des choses, des animaux et même des hommes puisse être contenu et encore ressuscité par l'humble vers de la fable ; que notre arrogance, qui nous fait croire à notre seule parole, pourtant si stérile et si vaine souvent, tombe ; et que s'élève sur les débris des mots la réconciliation avec la patrie parlante du sensible.

Si le détail d'un paysage, un mot, un geste, une image rencontrent dans la fable leur pleine forme, c'est qu'en ces délicates inflexions de la sensibilité, la parole trop longtemps opprimée a plus à dire. Parce que la fable peut représenter tout un monde qu'elle regarde par le petit bout de sa lunette,

<sup>21</sup> IV4, *Le Jardinier et son Seigneur*.

<sup>22</sup> G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 33.

<sup>23</sup> III17, *La Belette entrée dans un grenier*.

<sup>24</sup> IV11, *La Grenouille et le Rat*.

<sup>25</sup> V4, *Les Oreilles du Lièvre*.

<sup>26</sup> V5, *Le Renard ayant la queue coupée*.

<sup>27</sup> VII16, *La Tête et la Queue du Serpent*.

<sup>28</sup> XIII13, *Le Renard, les Mouches, et le Hérisson*.

à travers l'œil de son microscope poétique, l'univers constitué de ces petites choses délaissées, qui ravissent la sensation lafontainienne, savent doser une parole plus riche, plus essentielle, enfin plus vraie. Pour Fr. Ponge, cet abordage de la matérialité réellement signifiante que peut seule opérer une humanité neuve justifie un projet poétique qui est aussi politique<sup>29</sup>. Son engagement est celui-là même de son maître, La Fontaine<sup>30</sup>.

## 2. LA NARRATION EN VOYAGE : DIGRESSIONS.

L'excursion digressive est parcours de la narration. Même le voyage est bon à raconter car s'il est vain, il est aussi une frivolité qui fait écrire. Il n'est pas sans danger à vivre. Il est même très certainement inutile. Mais l'inutilité de la conquête géographique « de Royaume en Royaume »<sup>31</sup> n'est telle que si le voyageur se persuade de la réalité de son rêve. S'il imagine, s'il est le rêveur partant dans son sommeil comme il parcourrait les mers, alors ses pérégrinations sont des repos animés.

Le paradoxe du voyage réside dans le désir ambigu qui l'affecte puisque les périples sont en quête de havres jamais accessibles. Le dormeur de la fable résout le paradoxe qui inquiète et frustre le plaisir du vrai coureur de mers : il ne bouge pas, il feint de se déplacer ; le voilà accroché à son rêve, ramené, fixe et mobile, dans la zone du temps et de l'espace du sommeil. Et pourtant, il est en perpétuels déplacements, inaccessible au monde. Se reposer et courir ou courir sans se reposer, c'est toute la différence entre le voyageur qui pourchasse son bonheur et celui qui se laisse gagner par lui et le reçoit avec patience.

Car la fable est proluxe. Plusieurs textes ont déjà témoigné en ce sens : la rêverie émancipée de Perrette et, sur son exemple, toutes les fables à comptabilité narrative puisqu'elles ajoutent et brodent à l'intérieur de la cohésion combinatoire. On pense aussi à certains animaux frères qui se voudraient plus importants qu'ils ne sont. Tels la grenouille, ils sont plus que tout autre des personnages car ils vivent pour eux-mêmes une identité de fiction. L'altération du moi métamorphose et agrandit : elle métaphorise par exagération de l'amour-propre les dimensions contingentes. Or seule la rêverie peut subvenir à son besoin.

Les deux modes de l'ampleur digressive, l'association ludique des éléments narratifs et l'entrée en fiction par excès de l'estime de soi, se recoupent dans une fable exemplaire : *Le Rat et l'Éléphant* (VIII15). La fable porte sur l'orgueil : mais où le situer ? Le rat, de son point de vue, considère que l'éléphant, gros et lent, l'incarne :

« Comme si d'occuper ou plus ou moins de place, Nous rendait, disait-il, plus ou moins importants.

Mais qu'admirez-vous tant en lui vous autres hommes ? Serait-ce ce grand corps, qui fait peur aux enfants ? Nous ne nous prisons pas, tout petits que nous sommes,

D'un grain moins que les Éléphants » (v. 22-27).

Tout bien pesé, l'éléphant est une « pesante masse » (v. 21). Quand le rat fait ses comptes, il totalise trois étages. La Fontaine dessine un calligramme<sup>32</sup> : un alexandrin pour la démarche, l'assise solide de l'éléphant. Puis un ensemble d'octosyllabes, enfin l'étage supérieur empanaché par l'alexandrin.

Nous qui voyons l'animal comme il nous est décrit, nous le recomposons à l'inverse de l'image réelle. Cette distorsion est le propre de la réflexion photographique de l'écriture. Elle est ici moralement signifiante car le rat ne croit pas à la hauteur d'un personnage qui fait « l'homme d'importance » (v. 2) : l'humilier, c'est le retourner. L'illusion de l'orgueil est une *camera oscura* :

« S'il se vante, je l'abaisse. S'il s'abaisse je le vante. Et le contredis toujours. Jusqu'à ce qu'il comprenne qu'il est un monstre incompréhensible »<sup>33</sup>.

Le rat estime que, à la balance de la considération, les rats ne pèsent pas moins que les éléphants. Mais le fléau bascule : la fable n'en reste pas au rat, elle le fait avaler par le chat, l'animal

<sup>29</sup> « La naissance au monde humain des choses les plus simples, leur prise de possession par l'esprit de l'homme, l'acquisition des qualités correspondantes — un monde nouveau où les hommes, à la fois, et les choses connaîtront des rapports harmonieux : voilà mon but poétique et politique » (Fr. Ponge, « Appendice au "Carnet du bois de pins" », dans *La Rage de l'expression*, Paris, N.R.F.-Gallimard, « Poésie/ Gallimard », 1976, pp. 161-162).

<sup>30</sup> « Eu égard à La Fontaine (par exemple) je ne serai jamais qu'un petit garçon » (Fr. Ponge, *My creative method*, 3 février 1948, dans *Méthodes*, Paris, N.R.F.-Gallimard, « Idées/ Gallimard », 1971, p. 40). Mais peut-être faut-il être « petit garçon » pour lire La Fontaine et, qui sait ? pour écrire comme lui. On ne peut ici que rappeler la belle étude de B. Beugnot, « Prénance et déplacements d'une forme : Ponge fabuliste », dans *La Littérature et ses avatars*, Actes des cinquièmes journées rémoises, 1989, pp. 371-380.

<sup>31</sup> VIII11, *L'Homme qui court après la Fortune, et l'Homme qui attend dans son lit*, v. 5.

<sup>32</sup> « Des plus gros il raillait le marcher un peu lent

De la bête de haut parage, Qui marchait à gros équipage. Sur l'animal à triple étage Une Sultane de renom,

Son Chien, son Chat, sa Guenon,

Son Perroquet, sa vieille, et toute sa maison,

S'en allait en pèlerinage » (v. 12-19).

<sup>33</sup> Pascal, *Pensées*, fr. 130, éd. cit., p. 71.



intermédiaire, ni trop gros ni trop petit, moyen terme, troisième bête qui, entre l'immobilité railleuse du redresseur de torts et l'allant placide et condescendant de l'éléphant royal, trouve sa bonne vitesse et sa bonne taille pour clore d'une sortie efficace la fable de l'orgueil.

Le bon droit (du plus fort) va à celui qui ne dit rien, se montre à peine : le chat tranche un débat aporétique où l'éléphant et le rat présentent le même poids d'amour-propre. La conclusion servirait-elle les intérêts de la brièveté contre l'expansivité ? Dans l'histoire, la récompense est décernée au plus rapide mais le chat tue, il ne fait pas rêver. La fable, elle, quand on y songe, est redevable à deux arrogants qui étoffent son importance : un rat et un éléphant.

Le détour, l'inattendu en dehors des dispositions de l'ordre, délicatement hors-sujet donc, font la fiction, dont l'étymologie nous rappelle qu'elle désigne le tour du potier. Autour de son axe tourne la fable. Dans son *Avertissement au Second Recueil de fables*, La Fontaine plaide pour une expansion des traits que les premiers livres tenaient serrés : elle passe par une amplification des circonstances. Alliée à la dynamique de la rêverie, on peut insister sur la composante digressive de la poétique générale de la *neglectas* : elle est constitutive du genre poétique de la fable. *L'amplificatio* discursive part dans deux directions complémentaires : elle est dans le territoire rhétorique de la fable une invite au gonflement du matériau narratif ; ou, tournée davantage vers ses marges, la digression fait éclater la frontière du texte et s'éloigne, par délicates déviations, de la rectitude du conte.

La fable de *Simonide préservé par les Dieux* (I14) est, conçue par La Fontaine comme une digression à l'intérieur d'un commentaire sur quelques mots de Malherbe :

On ne peut trop louer trois sortes de personnes :

Les Dieux, sa Maîtresse, et son Roi (v.1-2).

Elle commence par un problème de distribution : l'éloge favorise les regroupements, les alliances et l'amitié. La Fontaine reviendra à ces prémices en fin d'apologue (v. 61-68), en trois points. D'abord, et c'était le premier cas envisagé par Malherbe, il faut louer les dieux, plus précisément, les « dieux et leurs pareils » (leurs pareils ? sa maîtresse ? le roi ?). Premièrement mais tout semble dit : les trois cas du début en un. La liste n'est cependant pas close : il faut louer Melpomène, muse de la poésie (elle est déesse, maîtresse courtisée et reine des muses). Et troisièmement, on doit ne pas sous-estimer la poésie : soit le même énoncé que précédemment mais par négation du contraire, par euphémisme. Pour finir tout à fait, La Fontaine cède un mot encore (quatrièmement) qui englobe les trois autres : il faut louer l'éloge, l'alliance de l'Olympe et du Parnasse. La dernière déclaration est intégrée et intégrante mais elle se décale du conte qui met en scène de son côté le refus d'un simple citoyen bien que héros du stade d'être comparé aux dieux tutélaires.

Dans le récit, le Parnasse, la poésie et l'Olympe ne font guère bon ménage. La fable introduit un sujet d'éloge supplémentaire : l'athlète mais il est hétérogène à la série ; il ne convient pas, « matière infertile et petite » (v. 13). Le reste — et nous revenons à la définition de la poésie, figure du supplémentaire — engendre la fable.

La première tentative de panégyrique bute sur le peu d'intérêt que présentent l'athlète et sa famille de « bourgeois » parvenus. N'ayant guère à dire, Simonide augmente son sujet par une allégorie de Castor et Pollux. Là, le sujet est élevé et plus riche : les frères sont deux, l'ouvrage est accru des deux-tiers, proportionnellement. Mais, donnant donnant, l'athlète ne rétribue pas la digression : il retranche son paiement, à charge pour les dieux de compléter le manque.

Le poète ne réclame rien. Il accepte le marché et même promet sa présence à un dîner offert par l'athlète. L'incident est clos, le marché payé en nature. Mais Castor et Pollux sont à la porte pour remercier Simonide. Ce dernier, de nouveau, abandonne l'athlète et se range auprès des dieux qui le préviennent que la maison à laquelle manque un pilier va s'écrouler. Pendant ce temps, les convives mangent la part de Simonide sans rien laisser. Simonide laisse donc une société où la consommation est sans reliefs, un monde qui ne conçoit pas le surplus et où l'image élogieuse doit être adéquate, absorbée dans le miroir du sujet.

Quand il écrit son éloge, Simonide « se jette à côté » (v. 16). Dans la fable, les espaces et les images pleins sont des lieux vides : la matière inféconde de l'athlète, le dîner qui se consume à toute vitesse, la maison que les Gémeaux font écrouler. Simonide gagne d'autres lieux, au-dehors : l'éloge périphérique des héros ou les environs de la maison pendant qu'au centre, que plus rien n'était, l'édifice s'effondre.

La métaphore de l'architecture, identifiable dans le rapprochement entre la fabrication de l'éloge et la destruction de la maison, est employée comme modèle paradoxal pour la poétique de la composition littéraire. L'objet d'écriture n'est le résultat ni d'une structuration stable ni d'un rejet de l'embellissement ornemental. Les premiers essais sur le portrait de l'athlète sont inexpressifs. La demeure où il réside est de peu de fondement. Les jambes du sportif elles-mêmes ne manquent pas d'être fragiles. Tout ce qui soutient, dans cette fable, accuse sa vulnérabilité. Tout ce qui tient se dresse autour de fondations précaires. Et l'ornement, l'à-côté allégorique du sujet prévu, acquiert le statut d'ouvrage. L'athlète croit cette invention hors norme et impayable : il veut émonder pour ne conserver qu'un substrat sans ors : un talent donc, c'est la cote de l'éloge. Mais l'œuvre de Simonide

vaut plus et sa valeur, son talent, se trouve dans l'apport allégorique de ses deux héros, donc dans son pourtour. Après le miracle de la maison effondrée, on doublera finalement son salaire (v. 56).

La fable se construit ainsi par incidents, agrégeant autour d'un foyer évidé la somme des digressions qui l'emplissent. La périphérie est richesse, sens vrai ; l'environnement de la discussion sur le mot de Malherbe est l'essentiel de l'édifice, son dessein et toute l'idée. Le centre du récit est, de fait, reconnu par La Fontaine (« Je reviens à mon Texte ») comme le discours digressif ; mais justement il est au centre.

Simonide préservé par les Dieux présente une rhétorique du récit indistincte qui isole la fable par rapport aux modèles esthétiques classiques quand, de la peinture à l'architecture, ils insistent tous sur la complétude de leur objet. Dans les *Fables*, l'unité d'action et de propos sert de direction à peine cernable, d'où partent les hasards et les errances du récit. Elle transparaît seulement en filigrane pour mieux permettre les écarts de conduite de la fiction.

Quand La Fontaine débute son conte du *Lièvre et la Tortue* (VI10), le récit court à l'essentiel. Quelques vers pour en définir les circonstances, et surtout aucun mot sur les enjeux ou sur le juge choisi. On peut évidemment se demander s'il était besoin de quatre vers pour en démontrer l'inutilité car le conte devrait se concentrer sur la course. Par la suite, le récit a bien du mal à démarrer. Comme son lièvre qui n'a que « quatre pas à faire » mais qui, s'il les accomplissait, achèverait l'histoire en quelques vers, le texte prend du retard pour pouvoir exister.

D'abord le récit se perd à la chasse Il raconte les quatre pas qui précipitent la fuite du lièvre quand il est poursuivi par les chiens. Le récit fait ici un écart de quatre vers. Et il faut déjà que, continuant la présentation de son lièvre, La Fontaine retisse les fils lâchés de sa fable :

Ayant, dis-je, du temps de reste pour brouter (v. 17).

Pendant ce temps, la tortue s'échine. Elle part au vers 21, bien tard dans le récit, mais en avance sur son concurrent qui « cependant » fait de son temps une manière de s'opposer à la facilité des courses gagnées d'avance. Plus sûr de lui que la plupart de ses congénères, le lièvre mène tranquillement sa vie de lièvre : brouter, dormir, écouter le vent composent le menu de sa course personnelle. Vagabondages provisoires dans les herbes, les rêves ou les zéphirs, son trajet est de même durée que celui de la tortue mais plus aléatoire. Tantôt il pense, tantôt il sent. Occultant la course, La Fontaine piste son lièvre hors course. Il fait errer avec lui la narration débridée, s'accommodant selon un mode d'écriture mimétique à la chasse de l'animal.

Mais quand la tortue touche au but, il lui faut bien, en même temps que le musard qui, comme lui, est un peu dépassé, sauter vite à la conclusion. Le lièvre arrivé en retard, le récit doit maintenant donner la parole à la tortue qui passe outre sa réserve naturelle et allonge le récit de quelques sentences piquantes. Le succès et la fin du défi lui permettent, à elle aussi, mais au bon moment, de sacrifier aux joies de musarder un peu...

La chasse est un beau motif narratif : il ménage des attentes et des escapades. Le lièvre, qui dilue la temporalité narrative, est le personnage de la fuite rusée (v. 15). Même s'il échoue face à la tortue, il épuise ceux qui le chassent, il construit sa course par les travers.

Pour bien songer, il faut s'écarter, explique le fabuliste parti pour les royaumes faciles<sup>34</sup>, ou battre la campagne car l'excursion du rêve est flânerie, sans les limitations d'une réalité trop cartographiée. Maître des Eaux et Forêts, voilà le titre qui était fait pour le fabuliste : il définit un parcourreur de nature dont le pouvoir n'est que la capacité d'éveil aux rites et aux surprises des paysages. S'il s'arrête, à l'affût, c'est d'abord pour profiter des heures indicibles : la naissance du jour ou, symétriquement, l'heure crépusculaire qui signale le retour au logis du soleil.

Moments ténus, entre deux lumières placées dans le texte avant que le récit ne paraisse, l'aube et le crépuscule ensemble rythment la poésie de l'affût :

À l'heure de l'affût, soit lorsque la lumière Précipite ses traits dans l'humide séjour ; Soit lorsque le Soleil rentre dans sa carrière, Et que n'étant plus nuit il n'est pas encore jour, Au bord de quelque bois sur un arbre je grimpe ; Et nouveau Jupiter du haut de cet olympe,

Je foudroie à discrétion

Un lapin qui n'y pensait guère.

Je vois fuir aussitôt toute la nation

Des lapins qui sur la bruyère,

L'œil éveillé, l'oreille au guet,

S'égayaient et de thym parfumaient leur banquet. Le bruit du coup fait que la bande

S'en va chercher sa sûreté

Dans la souterraine cité :

Mais le danger s'oublie, et cette peur si grande S'évanouit bientôt. Je revois les lapins

Plus gais qu'auparavant revenir sous mes mains<sup>35</sup>.

La palpitation de la scène est celle du regard traçant depuis l'orée du bois son champ où point et

<sup>34</sup> VIII9, *La Laitière et le Pot au lait*.

<sup>35</sup> XI14, *Discours à Monsieur le Duc de La Rochefoucauld*, v. 10-27.

d'où s'éclipse la troupe des lapins. Le coup de feu disperse la bande mais il est délivré comme par enchantement au milieu des lapins insouciantes. Le foudroiement ne semble alors survenir que pour s'amuser de leurs petites courses, comme le signal d'un escamotage de magicien. La détonation cadence non la chasse mais le jeu qui la remplace, le jeu de la dispersion et du rassemblement, de la peur qui pousse les animaux dans la nuit de leur « carrière » et du plaisir imprudent qui les incline quand même à brouter l'herbe parfumée.

Le lapin ou le lièvre incarnent l'aventure et le détachement sensuels : ils broutent, tous sens en éveil, œil, oreille, nez, mais s'ils s'attardent assez pour s'égayer, ils ne supportent pas de rester. On pourrait imaginer que leur inquiétude foncière entrave leur plaisir. Mais les lapins n'ont aucune mémoire et d'instinct, après la débandade, ils regagnent les lieux de leur bonheur. Aussi volatiles que l'odeur du thym, ils sont toujours en instance de départ. Ainsi va la fable.

### 3. L'INVENTION D'UNE LANGUE : REMOTIVATION.

L'image légère ou ample, cueillie ou accueillante, souffle une parole qui doit l'exprimer au plus juste. La parole inouïe du poète, prévue pour que le monde advienne de l'éclair des signes enfin adéquats, ne peut toutefois faire abstraction des autres paroles qui la précèdent, qui parfois l'entraînent, et grâce auxquelles elle se situe aussi ; qui, finalement, enrichissent son inspiration.

La réalité bruit de paroles dominantes : voix de la sagesse, préjugés, raisons de la force, décrets arbitraires, tyrannie de la *doxa*, mensonge généralisé... La fiction, elle, est une création de langue qui forme des mondes. En se penchant sur ses particules imaginaires exclues de l'ordre parlé de la politique, elle les convie à son désordre poétique. La fable veut une parole qui absorbe toutes les autres ; elle crée la langue juste, fidèle à son émerveillement.

Plus qu'une langue qui nierait toutes les autres, la fable forme un corps de paroles plurielles. Elle retient même les paroles refusées, issues de la symbolique politique, comme si elles pouvaient être incluses dans la rêverie. Le mot moral, concrétisant la mémoire idéologique d'un pouvoir qui a envahi le domaine de la valeur éthique, récupère au-delà de son sens « vide » la saveur d'une parole poétique. Altérée par sa place et son rôle dans l'apologue lafontainien, la moralité, quand elle existe<sup>36</sup>, est une forme débarrassée de son contrat d'utilité. Elle est rendue aux forces plus humbles et plus essentiellement poétiques du rythme, du son et du chant.

Constituant avec les tours les plus neufs du conte une création supplémentaire de voix, la parole proverbiale est une annexe de la fiction. Elle est une leçon, certainement, mais non une leçon de l'idée, une leçon de morale du langage. Traversant les âges, sa rumeur est pour La Fontaine une musique qui dévoile, à ne plus l'entendre que comme un chant, de nouveaux efforts de la fonction poétique du langage :

La Mer promet monts et merveilles<sup>37</sup>.

Le corps sonore de la devise concrétise la chimère visuelle. La certitude des illusions maritimes, ajoutée à l'épuisement du contenu moral trop évidemment connu, fait du vers une vanité qui souligne comme par compensation le pouvoir de signifiante de la formule. Du proverbe, il reste l'intensification de son matériau poétique, son pouvoir de création et de mémorisation : la mer qui moutonne transporte en elle la certitude sonnante et trébuchante des fortunes. Elle est le contenant des songes, contenu dans ses merveilles, pour des rêveurs qui, la parcourant, veillent, à ne plus pouvoir dormir.

Par son esthétique de la broderie et du collage ludique, la fable compose des mosaïques<sup>38</sup> de paroles, des modèles réduits et familiers<sup>39</sup>. Elle est le résultat d'un bricolage des mots qui l'ont précédée. En elle, les langues mortes, les citations des textes du monde ne sont pas simplement enregistrées ou traduites. Elles sont retrouvées pour signifier encore, elles sont écrites pour dire que l'écriture est l'invention d'une généalogie des textes. Les traversées intertextuelles qui inspirent les fables sont plus que des hommages : elles activent une véritable poétique de la recreation.

Bien entendu, dans les histoires d'animaux ou les saynètes de l'humanité commune, les allusions aux grands écrits qui participent de la culture des *Fables* entraînent un décalage ironique ou parodique, quelques hiatus piquants. Se signalant, la citation plus ou moins travestie se démarque de son contexte et l'écriture peut recomposer un objet différent, déformé puis reformé. Elle prend alors sa place dans la dynamique de la signification :

<sup>36</sup> Sa présence est, selon la *Préface au Premier Recueil*, précisément un choix esthétique.

<sup>37</sup> IV2, *Le Berger et la Mer*, v. 30.

<sup>38</sup> J.-P. Collinet, « La Fontaine mosaïste : une lecture des *Deux Pigeons* », *Le Fablier*, n° 4, 1992, pp. 11-16.

<sup>39</sup> Cf. Levi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, pp. 26-27. Utilisant les éléments « précontraints de la langue et les reliques des lectures, la fable opère comme la pensée sauvage : elle bricole.

« Mais vous naissez le plus souvent  
Sur les humides bords des Royaumes du vent »<sup>40</sup>.

Quand il entend ces mots, le lecteur lettré qui est celui de La Fontaine, reconnaît une dette envers les *Géorgiques* de Virgile et les images que convoque dans la topique littéraire l'adjectif « humide ». Quelques vers plus loin, comme relayée par la fibre lyrique du vent, la fable déclame une image symétrique :

Le vent redouble ses efforts,  
Et fait si bien qu'il déracine  
Celui de qui la tête au Ciel était voisine,  
Et dont les pieds touchaient à l'empire des morts (v. 29-32).

À travers l'imitation, le fabuliste ironise sur le retour de fortune : le destin parodie le langage du roi végétal et par son verbe haut lui prouve sa caducité. Mais l'image n'est pas seulement une épigramme héroïcomique et railleuse. Les deux vers ont ce charme indéfinissable, ce « je ne sais quoi » de l'efflorescence sublime, que leur position dans le texte, au bord presque silencieux du récit, rend plus intensément signifiants.

L'intertexte autorise à rêver<sup>41</sup> et l'arbre d'écriture dessine le trait continu qui, de la racine des œuvres au ciel de l'imagination créatrice, définit le voyage de l'image. Il porte témoignage d'une sensibilité et d'une langue pour « regarder » : il invite à la rêverie en d'autres occasions où la confrontation du neuf et du vieux parle et réinvente, par le filtre de l'art, une sensation qui, à son tour, sympathise avec les mots anciens. Les paroles collectées au fur et à mesure des lectures assemblent le nouveau signifiant du songe poétique où le déjà vu et le déjà entendu justifient que l'on regarde et que l'on écoute à nouveau.

Le dialogue du connu et de l'inconnu enfante une langue doublement active au service d'une vision et d'un renouvellement de notre habitude de reconnaître. Être parlé ou parler, il faut que la fable trouve sa place dans l'alternative de la liberté et de la détermination. Mais trancher l'alternative, ce serait toujours séparer une parole d'une autre. Le monde du réel est plein de catachrèses, de langues figées à remotiver.

En rajeunissant le mot populaire ou l'expression de langue, la fable ramène à ses proportions littérales le contenu de sens. C'est déjà une façon de manipuler, de déverrouiller la signification. *Le Meunier, son Fils et l'Âne (III)* se nourrit dans une longue variation de l'expression « mener l'âne », c'est-à-dire « être exposé à la risée d'autrui » ; en outre, elle trouve en chemin que « faire le veau » convient assez à l'absurdité d'un nigaud sur un âne.

Combien de fables reposent ainsi sur cette conscience de la rénovation des langues ? Les fables rassemblent les expressions de la sagesse populaire comme les proverbes, toutes les paroles préfabriquées que certains jugent indignes de figurer en poésie sauf à prudemment les égayer<sup>42</sup> et que La Fontaine pourtant reprend parce qu'elles sont les ferments de l'air enjoué qui sur toute chose dépoussière paradoxalement des carcans d'écriture. Car « tout le secret consiste à les bien mettre en œuvre »<sup>43</sup>. Dans les *Fables*, il faut comprendre cela au plus près : le proverbe est mis en texte par et pour la fable car il lui donne souvent un sujet. C'est un condensé de rêve et de vérité humaine. Imaginer les proverbes comme autant de réserves poétiques, c'est bien penser que le proverbe est un conte, la langue un réservoir d'idées, que le récit, en définitive, est tout entier un proverbe aussi vif, pénétrant et plein qu'un trait d'esprit.

Tout cela, c'est la mer à boire<sup>44</sup>.

Un proverbe, une sentence reçue puis déjà c'est le germe d'une réaction de l'écriture, une invitation à y percevoir un univers enfermé mais prêt à éclore. Toute l'idée d'une fable est contenue dans cette parole bloquée et qui, pourtant, a gelé une image dépliée, destinée à devenir poème

<sup>40</sup> 122, *Le Chêne et le Roseau*, v. 15-16.

<sup>41</sup> G. Bachelard, *L'Air et les Songes*, op. cit., p. 252.

<sup>42</sup> À moins de les changer en traits d'esprit, « on serait ridicule d'user aujourd'hui de ces sortes de proverbes dans un discours sérieux, et dans des comparaisons relevées. On ne peut guère les employer qu'en riant, et dans la conversation, encore le faut-il faire sobremment, de peur qu'on ne nous accuse de parler proverbe » (D. Bouhours, *Remarques nouvelles sur la langue française*, Paris, S. Mabre-Crarnois, 1675, pp. 503-504). Mais Bouhours loue chez Voiture, et tout particulièrement dans sa « lettre de la Carpe au Brochet » l'art d'« assaisonner » (*Ibid.*, p. 507) les « proverbes les plus fades » (*Ibid.*). La Fontaine retrouve l'esprit de Voiture, mais il a aussi conscience de ce trésor de la langue que Bouhours estime « bon pour le temps passé » (*Ibid.*, p. 503).

<sup>43</sup> Morvan de Bellegarde, *Réflexions sur l'élégance et la politesse du style* (1695), Paris, A. Pralard, 1705, p. 292. « A parler en général, il est dangereux d'user de proverbes ; l'on tombe souvent dans de mauvaises plaisanteries, qui rebutent les gens de bon goût ; ceux qui recherchent ces ornements, pour embellir leurs discours, n'ont nulle idée de notre Langue, qui a banni toute sorte d'affectation ; et qui est naturellement très sérieuse (...). Il faut ajouter, pour finir cette matière, que les gens qui aiment le plus les proverbes, sont d'ordinaire des esprits médiocres, qui s'amuse à la bagatelle, et qui n'imaginent rien de fin et de délicat » (*Ibid.*, pp. 297-298).

<sup>44</sup> VIII25, *Les deux Chiens et l'Âne mort*, v. 38.

romanesque : deux chiens voient un âne et pour l'avoir boivent le liquide manoir. La soif outrancière est une folie pour un texte.

L'histoire du *Renard et le Bouc* (III5) est avant tout la combinaison heureuse d'un bouquet de proverbes. Dans la fable, le partage de l'esprit se fait d'emblée au profit du « Capitaine Renard » (v. 1), « passé maître en fait de tromperie » (v. 4). Le bouc, lui, « ne voyait pas plus loin que son nez » (v. 3). Il a pour lui de superbes cornes et une belle barbe. Mais les unes semblent indiquer un destin de dupé tandis que l'autre s'avère un signe ironique de sagesse<sup>45</sup>. (Le flair du renard pour sortir du puits éblouit le bouc :

- Par ma barbe, dit l'autre, il est bon » (v. 17).

Le renard grimpe sur les cornes, emblèmes de la tromperie, moyens et symboles de l'abêtissement<sup>46</sup> et de la réification de l'autre. Enfin, il passe à la barbe du bouc<sup>47</sup> : « adieu » (v. 27). La sottise du bouc est donc si profonde qu'il ignore même les avertissements des paroles apprises par tout le monde. Le renard, moqueur plein d'esprit, paraît les rappeler et ajouter ainsi au bénéfice du piège la joie d'écrire pour le dupé la somme des maximes qui l'écrivent.

On peut condamner le proverbe pour son apparente stérilité poétique car le croisement des mots et des choses n'agit plus dans le sens d'une adéquation de la parole et de la vision. Parfois, pourtant, grâce au pouvoir cratylien du signe, les mots du proverbe exploitent encore un univers physique et matériel. On peut faire tout un poème d'un proverbe car il véhicule une expérience du sensible. Et, contrairement à son résultat qui paraît un appauvrissement du réel contrôlé, restreint, et inventorié, il peut être redécouvert comme la somme des intuitions humaines qui, à l'origine, l'ont créé :

« Arrière ceux dont la bouche Souffle le chaud et le froid ! »<sup>48</sup>.

Voici une fable dont le corps s'engendre à même la langue. La bouche, le froid, le chaud : trois indices imaginaires qui inspirent une histoire. Imaginons que la bouche s'ouvre d'abord comme un « antre sauvage » : le décor est planté et il sépare un dedans et un dehors. Au-dedans, il fait chaud ; chaque membre de la communauté s'apprête à manger, bouche ouverte :

Au fond d'un antre sauvage,  
Un Satyre et ses enfants  
Allaient manger leur potage  
Et prendre l'écuille aux dents (v. 1-4).

Au-dehors, il fait froid : un passant, surpris par le mauvais temps, se réfugie dans la chaleur de l'antre, on l'invite. Avant de manger, l'hôte se chauffe les doigts puis souffle sur sa soupe pour la refroidir. Constatant que le passant souffle ainsi le chaud et le froid, le satyre le chasse.

Quelle est la logique dans tout cela ? Le jumelage de la littéralité de la langue et de son usage métaphorique, sa récréation à travers les conflits de l'élémentaire. Jusqu'au raisonnement du satyre qui est lui-même la métaphore du proverbe sur lequel repose le jugement. Le satyre change d'avis : il accueille le passant pour le réchauffer ; il le rejette finalement en sauvage.

L'imaginaire de la langue qui est, à sa mesure, une chose de nature et la langue de l'imaginaire progressent ensemble vers la création d'une rhétorique par poèmes et par objets, en fonction des qualités sensibles de la chose décrite ou de la scène à faire, et de l'épaisseur matérielle d'une sémantique rêveuse.

#### 4. UNE RHÉTORIQUE PAR OBJET.

Il y a deux êtres dans la chèvre : un être de langue et un animal vivant. Pour La Fontaine<sup>49</sup>, la représentation et la réalité associées peuvent décrire la vérité zoologique de la chèvre fictive. La chèvre est *capra*, fille du caprice et de la fantaisie ; l'étymologie fixe un élément comportemental. Les dames promènent donc leurs caprices : elles promènent un mot qui les nomme aussi.

Mais le caprice qui permet de hasarder les escapades les plus difficiles a son mauvais versant. Chacune de son côté, car la capricieuse est solitaire, anoblie par sa patte blanche qui l'élève aux sommets, fait route pour enfin se heurter de front sur un pont avec sa congénère.

Le récit est le signe du hasard, il voyage sur les chemins des chèvres et les met face à face tout à coup. Le problème que pose la chèvre relève de la psychologie narrative : quand on libère un tel animal au début d'un conte, on court le risque de le perdre dans les dédales des précipices « sans route et sans chemins » (v. 6). Tant bien que mal, la narration avance mais elle digresse. Il faut pourtant qu'elle s'achève. Pour y parvenir, le fabuliste doit dédoubler l'animal et obtenir, par un coup de hasard, qui

<sup>45</sup> « On dit qu'on doit être sage quand on a la barbe au menton » (*Dictionnaire de Furetière*).

<sup>46</sup> « On dit qu'un homme surpris par quelque nouvelle, de quelque accident extraordinaire, qu'il est aussi étonné que si les cornes lui venaient à la tête » (*Ibid.*).

<sup>47</sup> « On dit aussi, faire une chose à la barbe de quelqu'un, pour dire, le faire hardiment, malgré lui et en sa préférence » (*Ibid.*).

<sup>48</sup> V7, *Le Satyre et le Passant*, v 27-28

<sup>49</sup> XII4, *Les Deux Chèvres*.

prédétermine la fausse liberté des capricieuses, que les animaux se rejoignent en tête à têtes<sup>50</sup>.

Sur le pont qui cristallise la cohérence retrouvée du récit, la capricieuse est fière même si elle tremble devant le précipice. Elle est une amazone qui ne recule pas car un repli diffamerait ses hauts antécédents. Les chèvres revendiquent, en remontant leur généalogie, des mères mythologiques : du lait sacré d'Amalthée s'écoule une lignée de sang bleu. Mais il faut bien en finir malgré l'obstination des encornées. Chute du récit : les dames au caractère trop trempé tombent, par accident, ultime avatar du hasard, de haut en bas.

La rencontre du poète et de son sujet scelle, comme chez Ponge, un parti pris des choses et des mots. Comme chez Ponge encore, il n'est pas question d'une emprise sur l'objet mais d'une entreprise pour rectifier les langages dominants (langue maternelle, représentations morales, déformations idéologiques) au contact de la chose vue et sentie, et définir le texte comme un lieu commun de la sensation.

Il existe entre Ponge et La Fontaine plus d'une nuance. À commencer par l'écart entre la leçon et la chose expérimentée et de la fable qui, sur un ou plusieurs objets retenus et sentis, écrit un récit<sup>51</sup>. Une différence encore : alors que chez Ponge, l'inspection des choses jusqu'à leur racine nécessite un isolement presque scientifique et s'accompagne d'une lutte entre l'existence repoussée du sujet et celle imposante de l'objet, la fable de La Fontaine fait réagir le paradigme descriptif nominal et concret de l'objet avec la syntaxe générale des choses animées. C'est ainsi que l'objet activé trouve le langage qui l'explique : le fabuliste enquête sur les possibilités d'accord, de refus vis-à-vis de l'expérience narrative. Le texte justifie de la sorte son pouvoir en parvenant à produire, grâce à son don « poétique », l'histoire et le travail de la chose.

La Fontaine dispose de deux matières<sup>52</sup> : une éponge et du sel, chacune transportée — il faut un vecteur narratif — par un âne. Déposons-les dans une solution aqueuse, et observons dans « la sécrétion humaine qu'est le texte »<sup>53</sup> leur réaction. L'eau paraît un élément neutre : elle est pourtant le milieu à traverser, c'est-à-dire aussi le principe actif qui provoque les objets et les métamorphoses.

L'âne chargé de sel, timide et lourdement accablé, avance à pas comptés ; il tombe dans un trou d'eau mais remonte à la surface car le sel a fondu au fond du trou. L'âne, délesté, disparaît de l'histoire, avec la dissolution sonore de son bât dans la soupe du texte :

Tout son sel se fondit si bien  
Que le Baudet ne sentit rien  
Sur ses épaules soulagées (v. 18-20).

Changement de mètre (v. 21) : le coursier à éponge entre en lice, chevauché par son maître. C'est un imitateur, une éponge..., il veut traverser comme son compère. Mais l'éponge ne fond pas : elle absorbe. Entre la bête et sa charge existe un destin partagé, l'une en expansion de l'autre : l'épongier croit que l'exemple du transporteur de sel lui convient, il s'imprègne de son modèle. Les éponges se gorgent, et la traversée se change en coulée définitive :

On dit aussi pour se moquer d'une entreprise impossible, c'est vouloir lécher la mer avec des éponges<sup>54</sup>.

La scène tarde, elle s'engorge du signifiant central de l'éponge. L'âne-mouton saute, il plonge avec son maître, boit la tasse et meurt. Entraîné par l'eau, effacé par les éponges de l'histoire, et par celles autoritaires du maître d'école qui — imaginons-le — marque enfin la leçon morale au tableau noir, l'âne a suivi un cours de chimie élémentaire et morale que le lecteur des fables, revenu lui aussi à l'école, goûte comme une histoire pleine de sel et une leçon de choses impertinente.

Construire la chose par l'élaboration de sa parole propre, c'est appréhender cette parole, la fable, comme un morceau de nature animée par l'action du style, par la fabrication du régime de fiction qui s'y rapporte. Pour les chèvres, les lièvres ou l'écrevisse une fable musarde, oui, mais dans un cas une fiction entêtée qui ne progresse plus, dans l'autre l'opposition serpentine du laconisme et de la périphrase et enfin une histoire tortue, tout en pourtours et débordements.

Pour une puce, il faut convenir d'un petit poème<sup>55</sup>. Il est en alexandrins héroïcomiques. Mais, attention, pour l'homme mordu, la puce est une hydre, un monstre mythologique sempiternel. Il faut s'en débarrasser comme Hercule a terrassé l'Hydre. D'où procède exactement la fable de l'homme et de la puce ? D'un saut sur une épaule : saut douloureux — il n'est que d'en entendre les échos vocaliques : « Un sot par Une pUce EUT l'épaule mordUe ». Attaqué par la puce, l'homme est, de fait, lui-même un sot, et peut-être une puce, agité comme elle puis fâcheux comme elle auprès des dieux. La puce est une hydre, l'homme se gratte d'être Hercule, le trait est grossi ; et ridicule encore l'appel à Jupiter, auquel, comme il se doit, le plaignant met la puce à l'oreille jusqu'à le rendre sourd. Mais le malheureux lui-même — et on ne peut que sauter de l'épopée à

<sup>50</sup> Dans la moisson des images primordiales touchant à la chèvre, le face à face, corne contre corne, front contre front, comme avec mépris et arrogance, est une représentation bien connue des anthropozoologues (Fr. Poplin, « Marie-Noël et la chèvre dans la tradition grecque », *Bulletin de la Société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne*, Tome 124, année 1992, pp. 244-245).

<sup>51</sup> « Dans notre poète La Fontaine il y a tous les animaux, beaucoup d'animaux. Mais au lieu de faire "Le lion devenu vieux", "Le lion malade", "le lion et la cigogne" (sic), etc., je voudrais faire "Le cheval" ou le "lion" » (Fr. Ponge, *La Pratique de la littérature*, dans *Méthodes, op. cit.*, p. 277)

<sup>52</sup> II10, *L'Âne chargé d'éponges, et l'Âne chargé de sel*.

<sup>53</sup> J.-P. Richard, « Francis Ponge », dans *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, rééd. « Points », 1981, p. 200.

<sup>54</sup> Furetière, *Dictionnaire universel*.

<sup>55</sup> VIII5, *L'Homme et la Puce*.

l'allusion grivoise — a une telle puce à l'oreille qu'elle l'empêche de dormir et qu'il lui faut la massue des dieux pour chasser du lit la bête incommode...

Chacun sait les difficultés qu'il y a à foudroyer le parasite immortel. Moquons-nous des déboires de l'homme à la puce mais la fable elle-même a pris tout son temps pour attraper l'animal : un texte pour prendre à parti cet insecte minuscule, ou un foudre pour massacrer le monstre, ce sont mêmes excès, lunettes à puces<sup>56</sup>... Mais le sujet prescrit la « rage de l'expression ».

En récit, plus qu'en description, les objets montrent ce qu'ils sont vraiment : des matières en rapport. Alors que nous avons l'habitude d'amenuiser les réalités à notre proportion, il faut les yeux d'un rat<sup>57</sup> pour nous faire bien voir depuis sa petite position, que les huîtres sont des vaisseaux de haut bord, des mobiles carénés, préparés pour l'élément qui les a rejetés sur la rive d'où le regard les jauge.

La rencontre met, la plupart du temps, en danger les êtres et les choses mais elle a aussi, pour le regard total, charnel, amoureux du fabuliste, un pouvoir de révélation. Aux prises les uns avec les autres, ensemble, en dépit de l'effroi de la première relation souvent malaisée ou dangereuse, les personnages, humains, animaux, les objets... façonnent leur tissu de paroles qui, sans les socialiser toujours, les rapprochent poétiquement<sup>58</sup>. Le buisson<sup>59</sup> serait un coin de paysage inutile, « buisson creux » s'il n'était employé par la compagnie de commerce ruinée à accrocher les passants. Sa forme, sa constitution devient l'essence de son action non par sa réduction sous l'œil de l'écrivain mais parce que le personnage démuné ne possède plus que sa qualité foncière ; comme le canard appelé plongeon n'est plus qu'une ligne jetée jusqu'au fond des eaux<sup>60</sup>.

Il faut « l'intersection des grandes choses pour les définir »<sup>61</sup> car, à la lisière entre les êtres, les propriétés et les paroles sont provisoires et plus abondantes. Le manuel de fables qui récolte ces connaissances sensibles est lui-même un florilège incomplet, en perpétuel devenir.

On peut lire de fable une fable la biographie romancée du rat, du renard ou du loup. Si certains traits semblent contradictoires, c'est qu'autour du noyau de la cohérence caractérologique, La Fontaine rend au vivant sa vraie souplesse, pour obtenir, grâce aux adjectifs que chaque fable ajoute, les nuances de l'être. Chez La Fontaine, plusieurs textes sur la mouche. Parcourons de même le récit volatile de la mouche, la série intertextuelle de ses menues leçons par lesquelles elle se déclare. L'écriture virevolte des mots aux choses, de l'expression à faire en accord avec l'animal : la mouche est un morceau de nature fragile, grossi sans excès par la floculation des langages.

Quand la mouche apparaît pour la première fois, au seuil du Livre I, le vent, qui fait frissonner la voix de la fourmi, l'a emportée. En ce début glaçant, elle n'est déjà plus. Un Livre plus tard<sup>62</sup>, elle revient. Elle s'accommode parfaitement de ces entrées et de ces sorties qui soulignent un tempérament et un mode de vie bohème. Elle resurgit à l'assaut des puissants arrogants. Elle n'est pas encore pleinement elle-même toutefois : elle n'est que moucheron, avorton de mouche, « morceau de mouche » disait, pour la prendre au pied de la lettre, la première des fables, ou, inversement, pour rester dans le ton héroïque de la fable : mouche-lion ! La voix retrouvée, elle est tonitruante, toute d'air brassé. Le petit soldat trompette. Il fait mouche et écrase le Goliath. Voletant partout, la mouche fait le texte, pendant qu'elle déchire finalement le fauve. Lui, en voyant la bestiole, avait pris la mouche, rugissant sans raison contre le pauvre animal. Le moucheron toutefois rencontre sa fin, mouché par une araignée.

L'exil de la mouche dure deux livres. Par une symétrie remarquable, elle retrouve la fourmi sans la cigale pour lui contester le prix, « querelle sur un pied de mouche » : « qui est la plus belle ? »<sup>63</sup>

La fable opère la pesée du sensible qui appartient en propre à la poétique des *Fables*. Animal ailé, *numen* évoqué en périphrase sublime (« fille de l'air »), la mouche parle directement aux cieux et se donne des airs. Le ciel est pour elle l'espace libre, mieux oxygéné, plus vivant et aussi plus noble. La mouche est donc partout, mais surtout dans les lieux élevés qu'elle envahit et croit ainsi posséder. Prenant de haut la fourmi « vil et rampant animal » (v. 5), elle lui rappelle encore que, au figure<sup>64</sup>,

<sup>56</sup> « On appelle une lunette à puce, un petit microscope qu'on applique à l'œil, qui augmente les espèces des objets » (Furetière, *Dictionnaire universel*).

<sup>57</sup> VIII9, *Le Rat et l'Huître*.

<sup>58</sup> « 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 » (V1, *Le Bûcheron et Mercure*, v. 23-28).

<sup>59</sup> XII7, *La Chauve-Souris, le Buisson, et le Canard*.

<sup>60</sup> « Plongeon : se dit des nageurs qui descendent au fond de l'eau soit pour y chercher des perles, soit pour en faire retirer quelque chose qui est coulé ou demeuré au fond, comme canons, armes, et marchandises » (Furetière, *Dictionnaire universel*).

<sup>61</sup> Fr. Ponge, « Bords de mer », dans *Le Parti pris des choses*, Paris, N.R.F.-Gallimard, « Poésie / Gallimard », 1977, p. 58.

<sup>62</sup> II9, *Le Lion et le Moucheron*.

<sup>63</sup> IV3, *La Mouche et la Fourmi*.

<sup>64</sup> C'est dire que la mouche a vocation à être plus qu'elle-même (abstraction, symbole, emblème, métaphore).

élevée à la nomination symbolique, elle a légué son nom à un accessoire des belles : ce petit morceau de taffetas qu'elles font délicatement voler et qu'elles appliquent comme une caresse sur leur épiderme. La mouche est une image, elle est le signe de la société de politesse et de séduction, société raffinée dont elle se croit le grain de beauté quand certains la tiendraient pour animal habitué à des lieux moins élégants.

Il faut, pour en dire plus, changer le point de vue : le « champ-contrechamp » de la parole inspecte les phases de l'objet. Il va permettre ici de rééquilibrer l'autosatisfaction de la mouche. Ainsi le débat des insectes est pour La Fontaine la parfaite illustration de la comédie à cent actes divers. Par la parole enfin se dégage le dynamisme de la chose, s'épanouit complètement l'être et se résout la crise du corps silencieux, moins poétique.

Prise au mot, la mouche doit faire face aux arguments opiniâtres de la fourmi. La réponse de cette dernière s'effectue avec la même impétuosité babillarde que la mouche ; elle complète l'analyse des caractéristiques de l'insecte. Aussi vite que le petit animal frénétique s'est cru aux cieux, la fourmi le rabaisse au niveau de son inconsistance. La mouche n'est pas seulement le joli détail cosmétique, qui n'est qu'un mot, elle doit ne pas oublier trop facilement ses origines et ses goûts roturiers. Toujours en hauteur ? Non, pas toujours car il lui arrive de redescendre au ras d'une nature moins éthérée. De partout, la mouche n'est de nulle part, et son errance ailée est aussi futile que provisoire car la mouche est, pour reprendre le débat de la première fable, promise à « un prompt trépas ».

C'est qu'enfin, pour achever la lecture philologique, mot pour mot, la mouche est mouchard, parasite<sup>65</sup> de cour. La mouche se croit indispensable, mais elle n'est rien, éphémère, indésirable. Sa vie est incertaine, elle est odieuse. À nouveau, en quelques mots, la mouche n'est plus rien, fille malmenée des vents froids et des temps de misère. Elle est l'extériorité même, toujours importune et chassée, jamais à sa place, jamais en place, pour terminer, simple parole, la petite fable qu'elle est obligée de se raconter à elle-même pour croire qu'elle est plus que son frêle destin : un cocher efficace et diligent. La mouche est donc à la fois un ludion dérisoire, scaramouche du coche, et belle créature (la ponctuation de beauté des visages), fille des airs ou fille de peu. Le milan est un tyran froid<sup>66</sup> ou l'auteur d'une nasarde infligée au roi<sup>67</sup> ; la fourmi est impitoyable<sup>68</sup>, elle est aussi une amie généreuse<sup>69</sup>... Cette coordination des antagonismes, qui a pour tâche de recoller les choses sur leur fond de mobilité, est un des pouvoirs de la parole poétique. Elle met aussi en état de participation le corps écrivant et la trame ou le métissage des choses variées.

L'animal est, tout particulièrement, le poème de la vie que La Fontaine rêve multiple, mélangée, en sympathie. Il est le tressage des sensations que peut recenser un corps et la réponse verbale, la fiction parlée, la fable donc du corps s'enroulant sur lui-même, se sentant sensation libre<sup>70</sup>. La fable interpose la médiation de la parole entre le corps qui écrit et le corps qui est écrit ; entre l'écrivain ou son lecteur et leur animalité. Elle est un entre-monde du désir. L'ajustement des deux corps, de l'écrivain et de l'animal, est, dans les *Fables*, très sensible : ils sont des figures l'un de l'autre. Car l'écrivain qui écrit dépense en paroles son corps animal ; quant au corps qu'il écrit (ce corps, c'est l'animal), il est aussi un corps qui parle. Un corps qui écrit, un corps plein de paroles et d'écritures.

Pour le travail de l'écriture, l'animal ne représente ni une aliénation ni une altérité. Il est le fantasme du texte où s'imprime le senti. Le poète est incorporé à l'animal comme l'animal au poète. De la même manière que M. Merleau-Ponty explique cette sensation étrange de la main droite qui touche la main gauche, du corps qui touche et qui est touché aussi, l'écrivain fait l'expérience de son animalité en parlant de l'animal. Il ne peut posséder cette présence que s'il participe lui-même du vivant, que s'il est « de l'animal » et qu'il empiète sur lui.

L'écrivain, en parlant de l'animal, retrouve l'animal. L'animal, de son côté, est devenu, par sa mise en rapport avec l'écriture, un animal parlant. Chacun s'étire vers l'autre et leur coexistence et leur contact s'opèrent dans le mouvement commun : la parole de la chair. C'est la définition du texte : la distance partagée du corps écrivant et du corps écrit, le chiasme où le corps peut vraiment parler le corps.

##### 5. LE RÊVEUR ÉVEILLÉ : CECI EST UNE FABLE.

Flatté par le rêve, le lecteur de la fable en oublie la violence du réel. La fascination pour le monde de parole et d'image qui se dévoile le détourne de sa quête de pouvoir et de savoir qui s'assainissent en liberté et en surprise. On pourrait penser que la fiction n'est espace autarcique du

<sup>65</sup> Voir XII13, *Le Renard, les Mouches, et le Hérisson*, où le parasitisme de la mouche est évalué en ce qu'il a de plus violent.

<sup>66</sup> IX18, *Le Milan et le Rossignol*.

<sup>67</sup> XII12, *Le Milan, le Roi, et le Chasseur*.

<sup>68</sup> II, *La Cigale et la Fourmi*.

<sup>69</sup> II12, *La Colombe et la Fourmi*.

<sup>70</sup> Ces lignes évoquent le beau texte de M. Merleau-Ponty : « L'entrelacs du sensible », dans *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, « Tel », 1986, pp. 172-204.



plaisir qu'à cette seule condition que rien ne la trahisse, qu'elle est un leurre à lire. Le temps trompé n'est pourtant pas du temps de tromperie. La fiction est autonome et elle s'affiche comme un territoire enchanté et inoffensif.

Il n'y a pas de contradiction entre l'endormissement imaginaire et l'aveu que le songe est faux. Si le lecteur a conscience qu'il lit, il n'est pas forcément en dehors de son rêve. Peut-être le lecteur est-il à l'aise à l'abri du rêve qui est l'alibi autorisant le texte de la fable et la liberté d'errer à son rythme. Installé confortablement dans la chimère, le lecteur se promène dans un artifice qui le déculpabilise car il pense qu'il n'est qu'une fable. Surtout, avec l'aide parfois retorse mais toujours amicale du texte qui fracture son illusion, il réalise un moment rare : il peut se voir rêver, ou il peut connaître sa rêverie active et consciente.

Le renard, tel les oiseaux de Zeuxis venus picorer la peinture appétissante d'une grappe de raisin, plonge vers son fromage que le désir a matérialisé<sup>71</sup>. Voulant toucher et même dévorer l'illusion, le renard a commis le geste sacrilège de l'idolâtrie : il a rompu la distance, la lunette du puits au bout de laquelle se reflète le leurre ; il s'est approché si près de l'image qu'il l'a annulée.

Perrette bat la campagne<sup>72</sup> : sa rêverie la pousse à croire ce qu'elle dit. En présentant ses réflexions en dehors du silence de l'intériorité, le fabuliste visualise le discours, comme si Perrette lisait sa fable. La laitière, elle aussi, est victime d'un mirage référentiel et si elle saute, c'est que son rêve d'élévation sociale, elle peut l'attraper comme un morceau de réalité. La véritable réalité — mais elle appartient aussi, pour nous, à la fiction — lui fait la leçon. Perrette retombe si violemment sur le sol du réel qu'elle s'y fracasse. L'ironie du monde insiste sur la disparition des chimères : veau, vaches, cochons, fromage, couronne...

La mésaventure du rat est aussi le dénouement de l'esthétique de l'identification réaliste<sup>73</sup> : le monde ne se laisse pas lire confortablement ; l'huître n'est pas aussi docile que les livres des explorateurs où le rat a puisé son goût du voyage ou que les coquillages incrustés en trompe-l'œil dans les décors sculptés de Vaux en hommage à Thétys. Le réel n'est pas une page que l'on tourne : le livre se referme quelquefois si fort que la mort s'ensuit.

Tous ces lecteurs hallucinés, trop fidèles aux signes émis par leur voracité, sont les victimes de trompe-l'œil, parce qu'ils vont jusqu'à la folie de la lecture. Pour eux, le mot est : pour Perrette, le lait (lai) existe en dehors de sa littéralité ; pour le rat, le monde est un livre.

Cette Fable contient plus d'un enseignement. Nous y voyons premièrement :

Que ceux qui n'ont du monde aucune expérience Sont aux moindres objets frappés d'étonnement : Et puis nous y pouvons apprendre,

Que tel est pris qui croyait prendre (v. 34-39).

Nous nous moquons du rat mais nous-mêmes n'avons-nous pas cru à son histoire, n'avons-nous pas été attrapés par l'huître-fable ? La fable vit de pièges mais de pièges signalés.

Par l'intermédiaire des marges indicatives qui pointent le texte du doigt et de toute l'incidence métadiscursive, la fable présente sa fable comme un pacte sincère de langage, distinct de toute ressemblance et de toute implication dans la réalité. Malgré les ruses du texte le lecteur a au moins l'assurance que la route à suivre est celle d'une écriture fléchée aux antipodes du trompe-l'œil qui brutalement met fin à son secret en brisant le sortilège par la comparaison frustrante avec le réel. Ce plaisir méchant est celui de l'orateur athénien<sup>74</sup>. Le fabuliste, lui, préfère considérer que le succès de Démade est aussi le sujet de sa fable, les déceptions de la lecture référentielle permettant de prendre avec les « moindres objets »<sup>75</sup> des fables une distance sereine.

Le retour à une conscience de la littérature, qui tout en conservant en elle le charme du récit reconnaît qu'il est faux, ne conduit à aucune déception, à aucun retour à l'ordre qui démystifierait, au point de l'anéantir, la nature de la fable.

Pendant qu'un Philosophe assure  
Que toujours par leurs sens les hommes sont dupés,  
Un autre Philosophe jure  
Qu'ils ne nous ont jamais trompés.  
Tous les deux ont raison ; et la Philosophie  
Dit vrai, quand elle dit que les sens tromperont  
Tant que sur leur rapport les hommes jugeront ;  
Mais aussi si l'on rectifie  
L'image de l'objet sur son éloignement,  
Sur le milieu qui l'environne,  
Sur l'organe, et sur l'instrument,

<sup>71</sup> XI6, *Le Loup et le Renard*.

<sup>72</sup> VII9, *La Laitière et le Pot au lait*.

<sup>73</sup> VIII9, *Le Rat et l'Huître*.

<sup>74</sup> VIII4, *Le Pouvoir des Fables*.

<sup>75</sup> VIII9, *Le Rat et l'Huître*, v. 37.

Les sens ne tromperont personne :  
La nature ordonna ces choses sagement  
J'en dirai quelque jour les raisons amplement<sup>76</sup>.

Laissant pour plus tard le projet d'un discours de philosophie, La Fontaine concentre sa matière aux limites d'un leurre photographié dans une lunette. La lune est un creuset de formes infinies, pour peu que jouent ensemble à sa surface les ombres et les lumières :

Une tête de femme est au corps de la lune (v. 25).

La chimère évoquée est une sphinge, un monstre d'énigme. Mais l'objet vu est un faux, une projection falsifiée remplaçant la capture mimétique et proportionnelle de l'astre dans l'optique de la lunette. La raison redresse l'illusion et découvre la cause de tout cela :

C'était une souris cachée dans les verres.

La raison plus perspicace que la lunette elle-même n'éclipse pourtant pas l'image. Elle la met en accord avec sa cause ; elle ajoute à la folle illusion la gaieté de la découverte. Non seulement une tête de femme se superpose au corps de la lune et imprime l'œil avec son halo de mystère vaguement érotique. Mais, en plus, la machine démontée laisse voir un second spectacle plus petit, celui d'une souris venue perturber, avec sa joyeuse insolence, l'ordre des phénomènes. Critique de la superstition, de l'idolâtrie des images, la fable préfère croire à des réseaux d'images associées, dont la démultiplication apprend la relativité et la source des feintes. Ainsi à la lire on peut penser toujours que l'imagination est un logis d'images en l'air.

Le soleil lui-même, au centre des constellations, à la place qu'il devrait avoir l'honneur, comme le dit Fontenelle, d'occuper, se déforme en dépit de sa fixité copernicienne au hasard des réglages des sens. Il est une « figure » (v. 15), plastique peut-être ample et ronde, quelquefois petite et aplatie, en tout cas livrée au modelage. À son sujet, l'écrivain ne rectifie l'ignorance que pour mieux décrire le plaisir de sa propre démiurgie, que le monde soit un composé d'atomes, comme le prétendent les gassendistes autour de La Fontaine<sup>77</sup> ou qu'il soit prétexte au façonnage enfantin des formes poétiques élémentaires :

L'ignorant le croit plat, j'épaissis sa rondeur ;  
Je le rends immobile, et la terre chemine (v. 21-22).

Il faut savourer l'image et son montage ; on trouve alors que la machinerie elle-même secrète d'autres images et d'autres plaisirs que ceux de l'évidence non pas mal regardée mais insuffisamment scrutée.

La fable produit la condition préalable à toute connaissance : la désillusion heureuse. Elle entame un mouvement de dégagement par rapport à l'idéologie et à la pression du pouvoir. Sans la détruire car elle est fuyante et renaissante, la fiction nous transforme par rapport à elle<sup>78</sup>. Anthropologique en ce qu'elle explique l'homme et la tentation du pouvoir, la fable est surtout profondément humaniste, confiante dans une désaliénation de l'homme par l'homme, le temps du moins que l'épiphanie de la lecture se donne.

## Conclusion

Traitant du pouvoir et de la parole, de leur collusion ou de leur affrontement, les *Fables* posent des questions sur l'homme et concernent, peut-être est-ce là leur véritable savoir mythique, le domaine le plus étendu de l'humain.

Entre le meurtre archaïque, qui est l'extrême violence entretenue par l'ébullition des passions (la peur, la haine...) et la brutalité de la nature qui est son double puisque l'animal, la tempête, l'eau peuvent dans les *Fables* tuer, entre les tyrannies criminelles de l'homme assassinant son semblable et de la nature l'ensevelissant sauvagement, il existe un large entre-deux des relations humaines où la parole ramifie la violence. Englobant tous les registres de la violence, de la violence d'action à la violence de pensée, de la violence instinctive à la violence culturelle, les *Fables* étendent loin son empire. La repérant comme le principe normatif d'une anthropologie de la sauvagerie, La Fontaine tient qu'il faut partout, en ses causes et en ses fins, en son travail obscur ou limpide de maturation et de pratique, nommer la violence. Car entre toutes les violences qu'il dénonce, de l'humiliation verbale à la tyrannie d'État, il se trouve une continuité, des rapports et des complicités.

Au lieu d'homogénéiser ou de relativiser les problèmes spécifiques du pouvoir, les *Fables* travaillent à en constater les accidents et les reliefs, en les relevant plus clairement dans la fiction. Les courbes comme les implications souterraines du pouvoir n'échappent pas à la transparence révélatrice

---

<sup>76</sup> VIII17, *Un Animal dans la lune*, v. 1-14.

<sup>77</sup> M. Grenet, « Trois facettes de l'héliocentrisme », dans *Thèmes et genres littéraires aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, op. cit., p. 222.

<sup>78</sup> « La fiction, dans la mesure où elle est feinte, nous abuse : mais cette tromperie n'est pas initiale, puisqu'elle porte elle-même une feinte plus radicale, qu'elle montre et qu'elle trahit, contribuant ainsi à nous en délivrer » (P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspero, « Théorie IV », 1980, pp. 80-81).

de la feinte, dont les mensonges redressent les illusions et démontent les mécanismes. La fable exhibe tout ce que le pouvoir dépense d'énergie pour inventer ses systèmes de signification et les rendre efficaces. Que le pouvoir parle, que la force émette des signes, voilà qui confirme bien que la violence, si elle est l'antichambre ritualisée de la mort, appartient paradoxalement aux forces de vie et de création. Voilà qui justifie la parole vivante, en situation, de la fable, moins froidement distanciée et méprisante que la maxime. Car son écriture des événements de la vie orale remonte de ces lieux de paroles bruissantes, les agoras où se débattaient sur le vif les rumeurs de la violence réglant ou dérégulant la cité.

De la violence de la parole, de son office de puissance, nous savons qu'ils découlent de l'instance de discours. Mais nul ne peut jouer avec son impuissance pour la revêtir du masque de la force car si le pouvoir connaît les ressources de la théâtralité pour s'imposer dans la durée, cette théâtralisation est de nature et ses signes des émanations de la force qui les émet. Outil de la force, la parole est tirée, attirée par elle. En échange, elle la comble en la renforçant car le monde se gouverne par l'imaginaire.

L'homme, l'animal, les objets, la nature — rien au monde n'est épargné — parlent déjà contre leur environnement. Ils tentent de s'arracher à tous les antagonismes qui les inquiètent. Ils font face à toutes les rencontres qui leur apportent une proie ou un ennemi. Et, immédiatement, les rôles sont distribués : qui est fort, qui est faible, tout est dit, y compris l'issue de l'affrontement. Importent seuls les instants précédant la fin et cette durée suspendue est la durée de la parole, l'avant-scène du meurtre.

La différence, sans laquelle le pouvoir n'est rien, répond d'abord à l'exigence d'exister quand vivre et mourir sont les enjeux radicaux de chaque instant de l'existence. C'est pourquoi parler ressemble si bien à ses conditions organiques : la bête (ou l'homme-bête) mange et parle ; la bouche est le trait d'union de la nature et de la culture. Car la parole prolonge, avant tout souci de civilisation, la violence primitive de la bouche et elle cristallise en arrière du sens, dans la voix, les déchirures du corps et ses besoins primordiaux.

Cette anatomie du pouvoir qui dissèque les inflexions, l'affectivité pulsionnelle concentrée et expulsée dans les mots, est à la portée de la fable. Elle reconnaît dans la physiologie sauvage de la langue de quoi satisfaire son besoin de quérir les signes, son envie de conter tout ce que le pouvoir, grand consommateur de signifiants, arrive si bien à tramer. Le fort qui parle, le faible qui lui répond, voilà autant de stratagèmes, de raffinements, de constructions et de déconstructions de la parole, pliée à l'intelligence, ou à la bêtise, de la force.

Imprimant sur le livre du monde sa stylistique, sa parade sauvage, le pouvoir (la force qui a la capacité de parler, de jeter ses signes sans se satisfaire immédiatement) prononce un discours cohérent. Bien qu'empoisonnée par les jeux personnels, la parole est le moyen que trouve la force pour rationaliser sa cruauté : du simple pouvoir de parler qui renseigne l'autre sur la réalité et le sens des forces au pouvoir de parler en toute légitimité, il y a à la fois continuité et accroissement.

La vraie parole du pouvoir est une parole de légitimation, un discours idéologique qui veut homogénéiser les aléas de la force au profit de l'exercice durable de l'État et de ses lois, définis comme la force conservée sans limitation, sous la forme de l'image d'un pouvoir absolu. Là encore, la fable reproduit à merveille les occurrences de cet imaginaire d'État et de justice qui sublime la peur de perdre le pouvoir.

De l'autre côté de la violence, La Fontaine a élevé la parole de plaisir et il l'a confondue avec son idée de la poésie. Le retournement de la barbarie sociale n'est rendu possible que si le langage est disculpé des crimes dont le pouvoir le charge pour réussir, que si, au contraire, il peut créer un espace de liberté protégé des coups de force verbaux et des séductions tyranniques. La fable doit revenir à l'Arcadie poétique où les mots expriment le plaisir et le favorisent, tout en constatant, avec amertume et par contraste, à quel point ils peuvent servir la haine. La fable a ce double pouvoir de provoquer la langue du pouvoir, de la contraindre à parler puisque le pouvoir lui laisse la parole, et de la dissoudre ensuite dans l'acte poétique. Elle est une maîtrise qui démystifie toute maîtrise.

Accommodée en objet de plaisir, elle capture le pouvoir et le redonne pacifié. Dans la fable, le pouvoir s'écarte en faveur du possible, du laisser-être toute chose (le bien, le mal, enfin tout...) également digne de poésie. Le discours de la fiction est un discours de non-violence, à l'écoute (ainsi elle est en état premier de faiblesse) de tous les bruits du monde. Il concilie la rudesse des injures royales et l'humour avec lequel nous devons aussi les entendre, la sauvagerie du bestiaire et notre proximité heureuse avec des êtres effrayants et cependant sympathiques, en connivence avec l'activité animale de nos propres sens, car ils peuplent nos fantasmes depuis que nous écoutons les contes et les fables, ou depuis que nous sommes constitués de fables. La peur du loup n'exclut pas la joie de la lire : le texte de la fable suspend en lui les barrières de la conscience morale pour admettre la contradiction féconde où les langages (les signes de force et les signes d'écriture) travaillent côte à côte et se pénètrent.

Où est le bien et le mal dans un texte édifiant qui manipule ses repères moraux, déstabilise ses

sentences en badinant et prouve, plus gravement, que la morale a partie liée avec la propagande du pouvoir ? Où est le bien et le mal dans un corps volubile qui nous fait aimer le loup parce qu'il parle fort, le chat parce qu'il est fourbe et que nous savons bien quel bon tour il va jouer, le lion parce qu'il dit des grossièretés avec des vers de poète... ? Les *Fables* glissent de leur « bord sage, conforme, plagiaire »<sup>79</sup> à cet autre bord, qu'évoque Barthes avec délectation : le bord mobile, sans contours, où la culture attendue (morale, littéraire...) vacille et se cherche d'autres voies, plus hardies.

De là, peut-être, un moyen d'évaluer les œuvres de la modernité : leur valeur viendrait de leur duplicité<sup>80</sup>.

Où est le vrai et le faux dans une fable qui est un mensonge plein de vérité, une concrétion d'univers impossibles (quoique très vrais) installés par l'architecture des signes ; qui, à l'image de ses animaux ondoyants, glissants ou rétifs (l'anguille, l'écrevisse, le lièvre, la chèvre...), ne s'explique jamais tout à fait, se détourne des commentaires ou des censures qu'elle ne manque pourtant pas de pratiquer sur elle-même, et, enfin, se moque d'elle en jouant avec nous ?

Écriture « artisanale », étrangère à la poésie savante et didactique, bouleversant même les codes de son genre qu'elle trouve rigides mais propices à l'égarément, la fable est plus proche qu'on ne croit des imaginaires du langage, des jeux de comptines et des vers de mirliton de l'enfance qui, sans altérer son expérience du monde, l'attachent à des racines ludiques. La fable est à la recherche d'une enfance retrouvée, fixée comme un souvenir dans l'impression d'oralité (de leur voix à notre oreille) recréé pour nous, avec tout le poids du corps résorbé dans le langage<sup>81</sup>. Elle est une enfance qui règle aussi la question « posée en chacun de nous sur le père, sur l'unité perdue, liée à un désir de réintégration »<sup>82</sup>, et dégagée des risques d'une réalité où l'homme est un loup pour l'homme, d'un monde « viril » où les valeurs « féminines » de tendresse, toute la morale de la faiblesse, ont été étouffées.

La voix de la fable est heuristique : elle transmet un savoir impliqué dans le plaisir « extrême »<sup>83</sup> de raconter et de préparer une écoute qui soit une plongée neuve dans la diversité remotivée d'un langage, la mémoire vive des choses du monde qu'il goûte et qu'il a déconstruites et sa réception naïve — même si le texte est raffiné —, proche de son contentement sensible.

La fable ne cherche pas une leçon d'éthique universelle. Car elle n'est elle-même qu'avec l'énumération d'histoires particulières. Ses récits, avec leur floraison de détails, de fines choses vues et servies, à la fois pleines et fragmentaires (un brin d'herbe, les cornes du lièvre, le bruit de la cigale, la cognée du bûcheron, les cotillons de la laitière ou le palais du lapin...), cherchent à impliquer nos propres particularités de lecteur, et notre jugement occasionnel : « c'est cela pour moi »<sup>84</sup>.

Aucune solution morale n'est dispensée par la fable ; tout juste un appel à la prudence, qui est l'attitude au monde la moins concernée. À la place du héros, à la place de l'honnête homme, trop seuls au monde et sous les masques desquels peuvent jouer des intérêts hypocrites, la fable dresse d'autres modèles, plus rêveurs, à la lisière : l'enfant (non certes celui qui saccage les jardins mais l'être fantasmé de notre enfance d'adulte), le conteur et son lecteur qui en sont les deux émanations créatrices, incarnant deux désirs en accord.

Amusement d'enfant et pourtant exercice de vie, éducation au monde à travers des histoires écrites, collectionnées dans des recueils laissés en présent à des lecteurs anonymes, la fable rapproche la *paideia* de « son quasi-homonyme *paidia* »<sup>85</sup>. Au contact de la connaissance et de la consommation, au sens où la fable réintroduit le corps dans le langage, La Fontaine a théorisé et appliqué à son écriture la vérité, parfaitement opaque, du plaisir<sup>86</sup>. Pour parfaire la déroute du sens oppressif, la fable captive, favorise le saisissement des âmes<sup>87</sup>. Elle tient à la signifiante qui abrite la séduction du signe et son pouvoir de neutralisation morale. Ce qui rend la parole de la fable précieuse, rare. En cela, La Fontaine est bien, dans ses fables aussi, un écrivain mondain si l'on veut penser que l'esthétique mondaine, dans ce qu'elle a de plus vrai, est l'attention même à l'excellence du signe.

La rareté du fragile découpage d'écriture qu'est un texte du nom de fable est une qualité d'opposition et une force d'affirmation. Se déprenant la langue morte de la violence et du pouvoir, dépassant tous ses préjugés et ses stéréotypes, tous les signes solidifiés par la folie d'éternité de la

<sup>79</sup> R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 14.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>81</sup> Voir P. Zumthor, « Pour une poétique de la voix », *Poétique*, n° 40, 1979, p. 522.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 523.

<sup>83</sup> VIII14, *Le Pouvoir des Fables*, v. 68.

<sup>84</sup> « Ne jamais assez dire la force de *suspension* du plaisir : c'est une véritable *epochè*, un arrêt qui fige au loin toutes les valeurs admises (admises par soi-même). Le plaisir est un *neure* (la forme la plus perverse du démoniaque) » (R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 102).

<sup>85</sup> E. Bury *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme 1580-1750*, Paris, P.U.F., « Perspective littéraire », 1996, p. 174 (*paideia* : l'instruction des enfants ; *paidia* : jeu d'enfant).

<sup>86</sup> R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 102.

<sup>87</sup> Voir aussi La Fontaine, *Les Amours de Psyché*. Préface, dans *Œuvres diverses*, éd. cit., pp. 121-124.

force ou la sagesse proverbiale des nations, la fable met au jour un espace protégé qui revendique sa spécificité : celui de l'écriture, du langage poétique qui rafraîchit tous les langages, et de l'expérience de leur lecture.

La fable est marginale : elle est un discours de faiblesse qui devient fort en ses bords, près de ses tangences. Son corps s'est débarrassé des asservissements de toute sorte pour imposer l'utopie d'une érotique du texte. Dans *Le Banquet* de Platon<sup>88</sup>, Éros reçoit en partage les qualités de son Père et de sa Mère. Il est enfant de Poros, le passage ; en lui circule, à longueur de temps, l'inépuisable diversité, la magique vertu de se déplacer et de se retourner. La Mère d'Éros est le manque, l'indigence mais suffisamment forte pour penser la ruse. Penia trompe la vigilance de Poros ivre et obtient de lui un enfant. J.-Fr. Lyotard donne le mythe en emblème au sophiste<sup>89</sup>. Il pourrait être la métaphore de la fable, jouissant de ses broussailles de sens, repoussant les explications faciles et les savoirs rapides ; s'amusant à faire croire qu'elle se résume à la belle maxime de ses moralités.

En situation de passage, la fable ne cherche pas à se resserrer sur l'exhumation d'une signification ultime : elle travaille son propre sol, donnant ses fruits régulièrement. Le critique est laboureur, invité à faire fructifier son héritage. Et, toujours, il lui manquera le sentiment que tout est dit ; la fable continuant à introduire d'autres jeux, à proposer d'autres dialogues. Elle est une parole nomade inventée pour qu'on la désire et que jamais elle ne se livre.

Questions insidieuses.

À tout ce qu'un homme laisse devenir visible, on peut demander : Que veut-il cacher ? De quoi veut-il détourner le regard ?

Quel préjugé veut-il évoquer ?

Et encore : jusqu'où va la subtilité de sa dissimulation et jusqu'à quel point commet-il une méprise ?<sup>90</sup>

Y a-t-il texte plus rusé que la fable qui « nie la possibilité d'atteindre, par le langage, une vérité autre que celle du langage »<sup>91</sup> ? Car ce langage est lui-même une action déroutante.

*Le Loup et l'Agneau* : une fable sur la nostalgie de la parole pure ? sur la barbarie et la méchanceté des discours, la raison et la passion ? les valeurs perdues de l'héroïsme ? sur les dents du loup et la langue de l'agneau ? sur la passion de la voix vive ? sur la fatalité des positions de pouvoir ? sur la rhétorique du dialogue et l'art de persuader ? sur l'imaginaire de la puissance et de la justice ? Et une fable encore sur la propagation des ondes (physique des eaux, hypophysique de la voix), les images des bois, de la campagne ? sur les peurs d'enfance ? sur les malédictions des rumeurs ? sur l'angoisse de la faim, de la solitude ? sur la candeur, la docilité ou la servilité ? Alors, une fable sur le Roi, le courtisan, le Frondeur ? Une parodie de *l'Astrée* réintroduite sur la scène d'une représentation pastichée du *Cid* ? Une fable sur la fable (son intertexte, sa fonction, ses moyens), l'écriture, le métier de poète... ? Les allégories en attirent d'autres, les signes s'appellent. Oui, la fable est tout cela, et beaucoup d'autres choses encore, beaucoup d'autres moralités qui se propagent pendant que la pensée se diffuse, s'excite et produit ; pendant que nous-mêmes, nous nous promenons dans le hiéroglyphe du texte, que nous nous arrêtons, croyant attraper une perspective, et que nous repartons, convaincus que le chemin se poursuit.

À la variété du monde que ne réduit pas une vérité unique, la fable apporte son assentiment poétique. Pour elle, il faut élaborer une théorie du hasard poétique qui, sur la ligne droite du récit enchaînant les causes et les effets, les débuts et les dénouements, crée des événements volontairement aléatoires : une souris enclenchant un tourbillon de sophismes<sup>92</sup>,

un singe ni bon ni mauvais<sup>93</sup>, anarchiste ou mercantile, une écrevisse en commerce hasardeux avec le roi, des matelots et sa mère qui ne la tient pas<sup>94</sup>... ; un berger sot ou roué, une bergère froide ou aguicheuse<sup>95</sup>. On imagine que la fable condamne l'aveuglement et on a raison sauf quand il entraîne sur les trajets des rêves les plus fous<sup>96</sup>. Le fabuliste est ridicule à se croire tête couronnée, il le dit bien ; mais cette tête-là est pleine de bons rêves<sup>97</sup>. Rions vite du tour de l'huître au rat (est-il sot !) car la fable nous dit qu'elle-même est une huître et que nous sommes rats<sup>98</sup>. La petite machinerie du texte se doit à ses tours inattendus, à ses déperditions, ses digressions, ses évasions en quelques vers qui semblent sortis d'un rêve, à sa paresse qui maltraite sa brièveté, quand elle n'est pas son allié

---

<sup>88</sup> Platon, *Le Banquet*, 230b sq.

<sup>89</sup> J.-Fr. Lyotard, « Sur la force des faibles », *L'Arc*, n° 64 : « J.-Fr. Lyotard », 1976, pp. 4-12.

<sup>90</sup> E Nietzsche, *Aurore*, 523, dans *Œuvres philosophiques complètes*, Paris, N.R.F.-Gallimard, 1970, Tome 4, p. 264.

<sup>91</sup> Cl. Reichler, *La Diabolie, op. cit.*, pp. 16-17.

<sup>92</sup> IX7, *La Souris métamorphosée en fille*.

<sup>93</sup> XII3, *Du Thésauriseur et du Singe*.

<sup>94</sup> XIII10, *L'Écrevisse et sa Fille*.

<sup>95</sup> X10, *Les Poissons et le Berger qui joue de la flûte*.

<sup>96</sup> X13, *Les Deux Aventuriers et le Talisman*.

<sup>97</sup> VII9, *La Laitière et le Pot au lait*.

<sup>98</sup> VIII9, *Le Rat et l'Huître*.

inattendue. Un lièvre qui traîne<sup>99</sup>, des voleurs en extase devant des marrons<sup>100</sup>, la lapée de l'onde fraîche<sup>101</sup>, un talisman en langue de songe<sup>102</sup>, une charrette avec un cochon<sup>103</sup>, l'enfilade de la lune, d'une souris, d'une lunette et de deux rois<sup>104</sup>..., tous les motifs appartiennent à l'événement du récit. Mais ils le débordent aussi, et figurent entre lui et eux le mince bâillement de la gratuité qui abrite notre plaisir sensible et notre divertissement intellectuel. Car le refus obstiné du théorique, ou d'un théorique qui ne théorise pas le vague de l'écriture, régit le choix des lectures matérielles des *Fables* pour lesquelles nous avons ici proposé quelques voies. Mais la fable a aussi le goût des mystères, la science des stratégies couvertes et des machinations de la ruse dont elle copie les intrigues complexes sous leur allure facile et leurs variantes, les fantaisies de la fiction. La fable se partageant entre la pose des pièges et toute une signalétique de la démystification, le lecteur doit savoir que les lois du sens qu'il trouve ne sont justes que si elles sont compliquées par d'autres. Aussi le discours hédoniste prononcé par la fable, qui partout montre le plaisir simple et inépuisablement compliqué de raconter, s'adresse-t-il à la capacité de divertissement de l'esprit. Cette qualité du récit de donner à penser comme à sentir consolide le charme même de l'interprétation. Parler des fables est une initiation à la part sage de notre vie : nos rêves, nos désirs à l'état tempéré des textes et de leurs lectures. On ne peut en parler qu'à condition d'écrire pour nous ces lectures, de les méditer, dans *l'otium* lettré métaphorisé par le jardin des *Fables*.

Là, négligemment, un texte réunit harmonieusement les joies du corps qui éprouve les écritures de l'animal, de la nature, des gestes corporels et de la langue qui les fréquente, et ceux de l'esprit qui se perd, sans but que l'illusion de la trouvaille qu'il sait — la fable le lui a dit — par avance vaine, et qui s'absorbe dans le puzzle infini du texte. De notre être réconcilié à simplement lire, même s'il est constamment surpris par le texte, la fable renvoie l'image joueuse corps et âme, l'apologue se dévoue au plaisir des lectures friandes de ne pas s'interrompre.

## Bibliographie

Parmi l'ample bibliographie concernant La Fontaine, j'ai conservé ici les ouvrages et les articles les plus importants pour notre sujet. Pour des compléments, il est possible de consulter ma Thèse de Doctorat Nouveau Régime : *Le pouvoir et la parole dans les « Fables » de La Fontaine*, 2 vol., Université Lyon III, 1996. Pour toutes les autres références, je renvoie le lecteur aux notes.

### I. Édition des *Fables*.

*Fables*, dans *Œuvres Complètes*, volume I : *Fables, Contes et Nouvelles*, édition établie, présentée et annotée par J.- R COLLINET, Paris, N.R.F-Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991 (l'édition comporte la reproduction des vignettes de Fr. Chauveau).

### II. Iconographie.

BASSY (Alain-Marie), *Les Fables de La Fontaine, quatre siècles d'illustration*, Paris, Éditions Promodis, 1986.

### III. Documentation et instruments bibliographiques.

DANDREY (Patrick), « Bibliographie analytique (1980-1989) », parue dans *Le Fablier*, n° 3, 1991, pp. 43-65 (la revue *Le Fablier* publie une mise à jour annuelle de la bibliographie lafontainienne).

TYLER (J. Allen), *A concordance to the Fables and Tales of Jean de La Fontaine*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1974.

IV. Ouvrages consacrés à l'ensemble de l'œuvre de La Fontaine. BRODY (Jules), *Lectures de la fontaine*, Charlottesville, Rookwood Press, « EMF Monographs », 1994.

COLLINET (Jean-Pierre), *Le Monde littéraire de La Fontaine*, Paris, P.U.F., 1970 (réimpr. Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1989).

LE PESTIPON (Yves), *Les Relations de pouvoir dans l'œuvre de La Fontaine*, Thèse de Doctorat soutenue à l'Université de Lille III, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 1993, 2 volumes.

MOURGUES (Odette de), *O Muse fuyante proie... Essai sur la poésie de La Fontaine* (1962), réédition, Paris, J. Corti, 1987.

---

<sup>99</sup> VI10, *Le Lièvre et la Tortue*.

<sup>100</sup> IX17, *Le Singe et le Chat*.

<sup>101</sup> I10, *Le Loup et l'Agneau*.

<sup>102</sup> X13, *Les Deux Aventuriers et le Talisman*.

<sup>103</sup> VIII12, *Le Cochon, la Chèvre et le Mouton*.

<sup>104</sup> VIII17, *Un Animal dans la lune*.

Présence de *La Fontaine*, Lyon III, C.E.D.I.C., 1996.

V. Ouvrages et articles consacrés aux *Fables* de La Fontaine.

1. Ouvrages.

COUTON (Georges), *La Poétique de La Fontaine. Deux études : La Fontaine et l'art des emblèmes ; du pensum aux « Fables »*, Paris, P.U.F., 1957.

— *La Politique de La Fontaine*, Paris, Les Belles Lettres, « Bibliothèque de la Faculté des Lettres de Lyon », fasc. II, 1959.

DANDREY (Patrick), *La Fabrique des Fables. Essai sur la poétique de La Fontaine*, Paris, Klincksieck, « Théorie et critique à l'Âge Classique », 1991.

GRIMM (Jürgen), *Le Pouvoir des fables. Études lafontainiennes I*, ParisSeattle-Tübingen, P.F.S.C.L., « Biblio 17 », 1994.

GUTWIRTH (Marcel), *Un merveilleux sans éclat : La Fontaine ou la poésie exilée*, Genève, Droz, « Histoires des idées et critique littéraire », 1987.

JASINSKI (René), *La Fontaine et le premier recueil des « Fables »*, Paris, Nizet, 2 volumes, 1965-1966.

*La Poétique des « Fables » de La Fontaine*, Canada, Mestengo Press, The University of Western Ontario, 1994.

SERRES (Michel), *Le Parasite*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1980.

2. Articles et chapitres d'ouvrages.

DANDREY (Patrick), « Séduction du pouvoir : La Fontaine, le Berger et le Roi », *Cahiers de Littérature du XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 8, 1986, pp. 9-33.

DARMON (Jean-Charles), « La Fontaine et la philosophie : remarques sur le statut de l'évidence dans les *Fables* », *XVII<sup>e</sup> Siècle*, n° 187, avril-juin 1995, pp. 267-305.

GALLARDO (Jean-Luc), « De la discorde à la discordance [sur *La Discorde*, VI20] », *Poétique*, n° 102, avril 1995, pp. 215-229.

GOUJON (Patrick), « La rhétorique juridique dans les *Fables* de La Fontaine, *Le Loup et l'Agneau* », *Le Fablier*, n° 4, 1992, pp. 57-60.

GUTWIRTH (Marcel), « *Le Chêne et le Roseau*, ou les cheminements de la *mimèsis* », *French Revint*, XLVIII, mars 1975, pp. 695-702.

HOUDARD (Sophie), MERLIN (Hélène), « Quand la force est sujette à dispute [*L'Homme et la Couleuvre*, X1] », *Poétique*, n° 53, février 1983, pp. 48-59.

LAGARDE (François), « Une casuistique du salut dans les *Fables* de La Fontaine, ou de l'impuissance des beaux discours », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XV, n° 28, 1988, pp. 85-98.

MAGNÉ (Bernard), « *La Laitière et le Pot au lait*, ou les comptes de Perrette », *Cahiers de Littérature du XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 4, 1982, pp. 67-89.

MARGOLIN (Jean-Claude), « La dimension socio-politique des *Fables* de Jean de La Fontaine », *Studi francesi*, XXXVII, fasc. 3, septembre-décembre 1993, pp. 495-512.

MARIN (Louis), « L'animal-fable. « Ésope » [*La Vie d'Ésope*] », *Critique*, Tome XXXIV, n° 375-376, août-septembre 1978, pp. 775-782 [article repris avec quelques modifications dans *La Parole mangée et autres essais théologicopolitiques*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1986, pp. 50-60].

— « La bête, l'animal parlant et l'homme ou la rencontre du renard et du corbeau », *Traverses*, n° 8 : « Les bêtes », pp. 36-47.

— « Le pouvoir du récit [VIII4, *Le Pouvoir des Fables*] », dans *Le Récit est un piège*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1978, pp. 17-34.

— « "La raison du plus fort est toujours la meilleure" [*Le Loup et l'Agneau*, I10] », dans *La Parole mangée, op. cit.*, pp. 61-88.

— « Les tactiques du renard [12, *Le Corbeau et le Renard*] », dans *Le Portrait du roi*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Le sens commun », 1981, pp. 117-129.

MÉCHOULAN (Éric), « Pour une rhétorique de l'effet. La Fontaine et *Le Pouvoir des Fables* », *Littérature*, n° 84, décembre 1991, pp. 23-32.

SALAZAR (Philippe-Joseph), « La Parole courtisane de La Fontaine : une autobiographie », *XVII<sup>e</sup> Siècle*, n° 187, avril-juin 1995, pp. 225-238.

SERRES (Michel), « Le jeu de la Colombe [*La Colombe et la Fourmi ; Le Lion et le Rat*] », dans *Hermès IV La distribution*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 1977, pp. 105-108.

— « Le jeu de la fille [*La Souris métamorphosée en fille*] », *Ibid.*, pp. 109-111.

— « Le jeu du loup [*Le Loup et l'Agneau*] », *Ibid.*, pp. 89-104.

ZUBER (Roger), « Les animaux orateurs : quelques remarques sur la parole des *Fables* », dans *Littératures Classiques*, supplément au n° 16 : « La Fontaine, *Fables*, livres VII à XII », janvier 1992, pp. 49-60.

## *Index des Fables citées*

### A

Aigle et la Pie (L') XII11 : 14-18 ; 39 ; 217.

Aigle et le Hibou (L') V18 : 79.

Aigle et l'Escarbot (L') II8 : 17 ; 75.

Aigle, la Laie, et la Chatte (L') III6 : 37 ; 74 ; 130.

À Monseigneur le Dauphin : 209 ; 215 ; 250 ; 267 ; 320.

Âne chargé d'éponges, et l'Âne chargé de sel (L') II10 : 103 ; 338. Âne et le Chien (L') VIII17 : 47 ; 92-93.

Âne et le petit Chien (L') IV5 : 103 ; 117 ; 143. Âne et ses maîtres (L') VI11 : 100 ; 104 ; 323 ; 325. Âne portant des reliques (L') V14 : 26 ; 103 ; 155-156. Âne vêtu de la peau du Lion (L') V21 : 103 ; 140. Animal dans la lune (Un) VII17 : 216 ; 345-346 ; 353.

Animaux malades de la Peste (Les) VII1 : 26 ; 48 ; 76 ; 77 ; 103 ; 159 ; 161-172 ; 178-181 ; 183 ; 192-195 ; 200 ; 323 ; 325.

Araignée et l'Hirondelle (L') X6 : 317.

Astrologue qui se laisse tomber dans un puits (L') II13 : 209 ; 263.

### B

Bassa et le Marchand (Le) VIII18 : 241 ; 246 ; 310 ; 312. Belette entrée dans un grenier (La) III17 : 325. Berger et la Mer (Le) IV2 : 333.

Berger et le Roi (Le) X9 : 227-228 ; 269 ; 310.

Berger et son troupeau (Le) IX19 : 229-230.

Besace (La) I7 : 101 ; 198-200 ; 229.

Bûcheron et Mercure (Le) V1 : 32 ; 340.

### C

Cerf malade (Le) XII6 : 233.

Cerf se voyant dans l'eau (Le) VI9 : 226. Charlatan (Le) VI19 : 307.

Chat et le Rat (Le) : VIII22 : 76 ; 125 ; 141-143. Chat et le Renard (Le) IX14 : 19 ; 141.

Chat et les deux Moineaux (Le) XII2 : 13 ; 55-57. Chat et un vieux Rat (Le) III18 : 138 ; 309 ; 311.

Chat, la Belette, et le petit Lapin (Le) VII15 : 13 ; 77 ; 87 ; 188-190 ; 195-196 ; 252 ; 253.

Chatte métamorphosée en femme (La) II18 : 303. Chauve-souris et les deux Belettes (La) 115 : 310. Chauve-souris, le Buisson, et le Canard (La) XII7 : 340. Chêne et le Roseau (Le) 122 : 82 ; 98 ; 123 ; 179 ; 211-212 ; 334.

Cheval et l'Âne (Le) VI16 : 103.

Cheval et le Loup (Le) V8 : 138-141 ; 144 ; 311. Cierge (Le) IX12 : 102.

Cigale et la Fourmi (La) I1 : 38 ; 45-48 ; 83-84 ; 89 ; 92 ; 95 ; 96 ; 108 ; 276 ; 342. Coche et la Mouche (Le) VII8 : 102.

Cochon, la Chèvre et le Mouton (Le) VIII12 : 101-102 ; 180 ; 353.

Colombe et la Fourmi (La) II12 : 18 ; 38 ; 342. Compagnons d'Ulysse (Les) XIII1 : 32-34. Conseil tenu par les Rats II2 : 229.

Contre ceux qui ont le goût difficile II1 : 214-215 ; 250 ; 282 ; 284 ; 310.

Coq et le Renard (Le) II15 : 77-78 ; 141-143.

Corbeau et le Renard (Le) I2 : 37 ; 81 ; 122 ; 123 ; 236-241 ; 273 ; 316. Corbeau, la Gazelle, la Tortue, et le Rat (Le) XII15 : 18 ; 311. Cour du Lion (La) VII6 : 52 ; 54-55 ; 57 ; 94 ; 95 ; 215 ; 235 ; 310.

Curé et le Mort (Le) VII10 : 310.

Cygne et le Cuisinier (Le) III12 : 203.

### D

Daphnis et Alcimadure XII24 : 309.

Dépositaire infidèle (Le) IX1 : 93-94 ; 214 ; 269-270 ; 284 ; 295-296. Deux Amis (Les) VIII11 : 18.

Deux Aventuriers et le Talisman (Les) X13 : 264-265 ; 353. Deux Chèvres (Les) XII4 : 337-338.

Deux Chiens et l'Âne mort (Les) VIII25 : 335-336.

Deux Mulets (Les) I4 : 103 ; 208.

Deux Perroquets, le Roi, et son Fils (Les) X11 : 195.

Deux Pigeons (Les) IX2 : 18 ; 314.

Deux Rats, le Renard, et l'Œuf (Les) IX : 20.

Discours à Madame de la Sablière IX : 13.



Discours à Monsieur de la Rochefoucauld X14 : 30 ; 322 ; 332.

E

Écolier, le Pédant, et le maître d'un jardin (L) IX5 : 88 ; 126. Écrevisse et sa Fille (L) XII10 : 261-263 ; 353.

Enfant et le maître d'école (L) 119 : 74 ; 233 ; 256 ; 307. Enfouisseur et son Compère (L) X4 : 256.

Épilogue XI : 254.

F

Femmes et le Secret (Les) VIII16 : 257-258 ; 276 ; 279. Fermier, le Chien, et le Renard (Le) XI3 : 118-119. Forêt et le Bûcheron (La) XII16 : 233.

Fortune et le jeune Enfant (La) V11 : 319-320.

Fou qui vend la sagesse (Le) IX8 : 90.

Frelons et les Mouches à miel (Les) 121 : 88.

G

Geai paré des plumes du Paon (Le) IV9 : 102.

Génisse, la Chèvre, et la Brebis en société avec le Lion (La) 16 : 78 ; 82 ; 151155 ; 194 ; 197 ; 312.

Goutte et l'Araignée (La) III8 : 313 ; 317.

Grenouille et le Rat (La) IV11 : 54 ; 56 ; 97 ; 310 ; 325.

Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le Bœuf (La) I3 : 24-26 ; 102. Grenouilles qui demandent un roi (Les) III4 : 54 ; 100.

H

Héron (Le) VII4 : 29 ; 321.

Homme entre deux âges, et ses deux maîtresses (L) I17 : 313.

Homme et la Couleuvre (L) X1 : 33 ; 99 ; 101 ; 104 ; 105 ; 113 ; 119-121 ; 153 ; 171 ; 184-186 ; 192 ; 193 ; 205 ; 208.

Homme et la Puce (L) VIII5 : 339-340.

Homme et son image (L) I11 : 30 ; 66 ; 209 ; 221-226 ; 228 ; 229 ; 250 ; 270271 ; 314.

Homme qui court après la fortune, et l'Homme qui l'attend dans son lit (L) VII11 : 315 ; 320 ; 327.

Horoscope (L) VIII16 : 263.

Huître et les Plaideurs (L) IX9 : 196-197.

I

Ivrogne et sa Femme (L) III7 : 256 ; 308.

J

Jardinier et son Seigneur (Le) IV4 : 22-24 ; 60 ; 322 ; 324.

Juge arbitre, l'Hospitalier, et le Solitaire (Le) XII29 : 226 ; 271. Jupiter et le Passager IX13 : 95.

L

Laboureur et ses Enfants (Le) V9 : 257 ; 316.

Laitière et le Pot au lait (La) VII9 : 156 ; 275 ; 306-307 ; 312 ; 321 ; 331 ; 344 ; 353.

Lice et sa Compagne (La) II7 : 53.

Lièvre et la Perdrix (Le) V17 : 91 ; 92 ; 93-94 ; 309.

Lièvre et la Tortue (Le) VI10 : 91 ; 93-95 ; 317-318 ; 330-331 ; 353. Lièvre et les Grenouilles (Le) II14 : 224 ; 292.

Lion (Le) XI1 : 47.

Lion amoureux (Le) IV1 : 61 ; 250 ; 268.

Lion devenu vieux (Le) III14 : 48-49 ; 76 ; 103.

Lion et le Chasseur (Le) VI2 : 312.

Lion et le Moucheron (Le) II9 : 13 ; 75 ; 80-81 ; 89-90 ; 137 ; 250 ; 258 ; 301 ; 317 ; 341.

Lion et le Rat (Le) II11 : 18 ; 21-22 ; 45 ; 240-241 ; 311.

Lion, le Loup, et le Renard (Le) VIII3 : 57.

Lion, le Singe, et les deux Ânes (Le) XI5 : 228.

Lion malade et le Renard (Le) VI14 : 52-54.

Lion s'en allant en guerre (Le) V19 : 26.  
 Loup devenu berger (Le) III3 : 140 ; 311 ; 320.  
 Loup et le Chasseur (Le) VIII27 : 250.  
 Loup et la Cigogne (Le) III9 : 52.  
 Loup et l'Agneau (Le) I10 : 13 ; 40-45 ; 49 ; 52 ; 60-61 ; 71-72 ; 74 ; 87-88 ; 104-106 ; 113 ; 117-118 ; 123 ; 125 ; 138 ; 158 ; 159 ; 164 ; 174-176 ; 177 ; 183186 ; 187 ; 192 ; 207-208 ; 314 ; 352 ; 353.  
 Loup et le Chien (Le) 15 : 38 ; 46 ; 48 ; 55 ; 58 ; 175 ; 177.  
 Loup et le Chien maigre (Le) IX10 : 113.  
 Loup et le Renard (Le) XI6 : 21 ; 133-135 ; 170 ; 272-274 ; 276 ; 315 ; 316 ; 344. XII9 : 137 ; 138.  
 Loup et les Bergers (Le) X5 : 33 ; 43 ; 59 ; 72-73 ; 79-80 ; 159.  
 Loup, la Chèvre, et le Chevreau (Le) IV15 : 73.  
 Loup, la Mère, et l'Enfant (Le) IV16 : 308.  
 Loup et les Brebis (Les) III13 : 59-60 ; 88 ; 90 ; 174 ; 190-191.

M  
 Membres et l'Estomac (Les) III2 : 210-211.  
 Meunier, son Fils et l'Âne (Le) III1 : 27 ; 289 ; 293-295 ; 296-297 ; 335. Milan et le Rossignol (Le) IX18 : 14 ; 45 ; 55 ; 81-82 ; 114 ; 342. Milan, le Roi et le Chasseur (Le) XII12 : 342.  
 Montagne qui accouche (La) V10 : 253.  
 Mort et le Mourant (La) VIII1 : 100 ; 289.  
 Mouche et la Fourmi (La) IV3 : 17 ; 317 ; 341-342.  
 Mulet se vantant de sa généalogie (Le) VI7 : 103.

O  
 Obsèques de la Lionne (Les) VIII14 : 29 ; 57 ; 75 ; 135-137 ; 238. Oreilles du Lièvre (Les) V4 : 156-157 ; 172-174 ; 179 ; 224 ; 325. Ours et l'Amateur des jardins (L) VIII10 : 18-19.

Ours et les deux Compagnons (L) V20 : 312.

P  
 Parole de Socrate IV17 : 18.  
 Pâtre et le Lion (Le) VII1 : 247 ; 312.  
 Paysan du Danube (Le) XI7 : 110-111 ; 234.  
 Petit Poisson et le Pêcheur (Le) V3 : 45 ; 47 ; 92 ; 95-96 ; 105 ; 106 ; 109-110 ; 111-112 ; 156 ; 192.  
 Philomèle et Progné III15 : 84-85 ; 114-115.  
 Philosophe Scythe (Le) XII20 : 314.  
 Poissons et le Berger qui joue de la flûte (Les) X10 : 88 ; 119 ; 243-244 ; 353. Poissons et le Cormoran (Les) X3 : 98 ; 128-129 ; 130-133 ; 134 ; 135. Pot de terre et le Pot de fer (Le) V2 : 325.  
 Pouvoir des Fables (Le) VIII4 : 205 ; 230-233 ; 241-242 ; 248 ; 251-254 ; 258260 ; 267-269 ; 276-277, 345 ; 350.

Q  
 Querelle des chiens et des chats, et celle des chats et des souris (La) XII8 : 250.

R  
 Rat et l'Éléphant (Le) VIII15 : 327-328.  
 Rat et l'Huître (Le) VIII9 : 126-127 ; 258 ; 268 ; 279-280 ; 323 ; 324 ; 340 ; 344345 ; 353.  
 Rat qui s'est retiré du monde (Le) VII3 : 83 ; 279 ; 324-325.  
 Renard anglais (Le) XII23 : 137 ; 311.  
 Renard ayant la queue coupée (Le) V5 : 325-326.  
 Renard et le Bouc (Le) III5 : 20 ; 21 ; 37 ; 82 ; 249 ; 336.  
 Renard et l'Écureuil (Le) : 326.  
 Renard, le Loup, et le Cheval (Le) XII17 : 242.  
 Renard, le Singe, et les Animaux (Le) VI6 : 90.  
 Renard, les Mouches, et le Hérisson (Le) XII13 : 28 ; 60 ; 326 ; 342. Rieur et les Poissons (Le) VIII8 : 237 ; 293 ; 304-306.  
 Satyre et le Passant (Le) V7 : 336-337.  
 Savetier et le Financier (Le) VIII2 : 84.  
 Simonide préservé par les dieux I14 : 250 ; 329-330.  
 Singe et le Chat (Le) IX17 : 19-21 ; 38 ; 39-40 ; 56 ; 58 ; 97 ; 323 ; 324 ; 353. Singe et le Léopard (le) IX3 : 29.  
 Songe d'un Habitant du Mogol (Le) XI4 : 298-300 ; 319 ; 324. Souhaits (Les) VII5 : 100.  
 Souris, et le Chat-Huant (Les) XI9 : 296.

Souris métamorphosée en fille (La) IX7 : 300-304 ; 352. Statuaire et la Statue de Jupiter (Le) IX6 : 217-219 ; 242 ; 278.

## T

Testament expliqué par Ésope II20 : 250 ; 309.

Tête et la Queue du Serpent (La) VII16 : 326.

Thésauriseur et du Singe (Du) XII3 : 25-26 ; 32 ; 256 ; 312-313 ; 353. Tircis et Amarante VIII13 : 308.

Torrent et la Rivière (Le) VIII23 : 244-245.

Tortue et les deux Canards (La) X2 : 102 ; 127 ; 156 ; 215.

Tribut envoyé par les animaux à Alexandre IV12 : 129 ; 215 ; 254 ; 307.

## V

Vieillard et l'Âne (Le) VI8 : 322 ; 323.

Vieillard et les trois jeunes Hommes (Le) XI8 : 289 ; 309.

Vieillard et ses Enfants (Le) IV18 : 309.

Vieux Chat et la jeune Souris (Le) XII5 : 45 ; 46-48 ; 78 ; 83 ; 87 ; 93 ; 94 ;

95 ; 100 ; 105 ; 106-108 ; 112-113 ; 117 ; 118 ;

282 ; 323.

### Autres textes des *Fables* cités :

Dédicace à Monseigneur le Dauphin : 250.

Préface au Premier Recueil : 30 ; 32 ; 226 ; 247

285 ; 308 ; 317 ; 333.

La Vie d'Ésope le Phrygien : 269. Avertissement au Second Recueil : 328

## Table des matières

*Avant-dire* ..... 5

### Première Partie

Le pouvoir et la parole : l'épreuve de force, le différent.

Chapitre 1 : « Tu es en mon pouvoir » ..... 13

1. .... L'utopie de la communication 13

2. .... Le duo dévoyé : l'assujettissement et le parasitage ..... 18

3. .... La passion du pouvoir : les exercices de la *libido dominandi*. . 22

4. .... L'animal politique dans sa fable, essai de physiognomonie ..... 27

Chapitre 2 : Le pouvoir et la parole, l'animal machine. . 37

1. .... L'ordre conjugué du pouvoir et de la parole..... 37

2. La circulation du pouvoir et de la parole : piège à sens unique45

Chapitre 3 : Parler et manger, bruits de bouche. .... 51

1. .... La mécanique manducatoire 51

2. .... La bouche, entre pouvoir et parole

55

3. La fiction de l'animal parlant : « Du temps que les bêtes parlaient ».61

Deuxième Partie  
La parole mordante et l'ensauvagement du dialogue

Chapitre 1 : Tuer d'un mot. .... 71

1. .... La voix du corps 71

2. .... De la volupté de l'insulte 74

3. .... La rhétorique de la brièveté 76

Chapitre 2 : Les difficultés de l'échange. .... 87

1. .... Le don perdu de la parole 87

2. .... Questions de rhétorique 89

3.....	Le plaisir de la raillerie.	90
Chapitre 3 : Le piège du dialogue. .... 99		
1.....	Grandeur et misère de la plainte	99
2.....	Le beau dire et sa poésie fatale	108
Chapitre 4 : Paroles efficaces et flatus vocis (le pouvoir des mots). . 117		
1. La parole et le réel .....		117
2. Le pouvoir de la parole : où il est question de sa reconnaissance		128
3. Les mauvais comédiens de la force .....		137
Troisième Partie		
Le pouvoir et son imaginaire de justice		
Chapitre 1 : Les mots et les choses .....		
1. Le pouvoir en représentation absolue .....		151
2. L'imagination au pouvoir .....		156
Chapitre 2 : Le bouc émissaire .....		
1. Blanchir la force .....		161
2. Noircir la faiblesse .....		167
3. L'animal, le héros et le roi .....		174
Chapitre 3 : Le fort et le juste .....		
1. Le procès du faible et la folie de la justice .....		183
2. État de Nature et/ou État de Droit ? .....		186
3. Le fort représenté en juste .....		191
4. Le corps de la justice .....		195
Quatrième Partie		
Contre le pouvoir, éloge de la parole de plaisir		
Chapitre 1 : Maïeutiques du pouvoir .....		
1. L'ironie de la naïveté .....		207
2. Réversibilité et subversion : la fable, genre royal ? .....		208
3. La Fable et la fable : l'Olympe et le Parnasse .....		212
4. Anamorphoses .....		216
Chapitre 2 : Le pouvoir de la réforme (les spéculations de parole) . . 221		
1. Catoptrique morale .....		221
2. Rhétorique tyrannique .....		229
3. Les circonvolutions de la parole : le pouvoir biaisé de la flatterie		234
Chapitre 3 : Petit organon des fables (le secret herméneutique) . . 249		
1. La fable, en considérant sa fin .....		249
2. Apologues du secret .....		255
3. Les déroutes de la fable (paroles fuyantes) .....		261
Chapitre 4 : Psychagogie du plaisir .....		
1. L'esprit du don .....		267
2. La paix de l'imaginaire .....		272
3. Manger ses mots : l'oralité de la fable .....		276
Cinquième Partie		
Le pouvoir des fables		
Chapitre 1 : La fable par elle-même .....		
1. Le supplément de la fiction .....		291
2. L'interprétation des rêves .....		298
3. <i>Res ipsa loquitur</i> .....		306
4. Le texte palimpeste (pour une thématique métatextuelle)		.309
Chapitre 2 : Voyages de paroles .....		
1. Les menus plaisirs de la fiction (rêveries et détails) .....		319
2. La narration en voyage : digressions .....		327
3. L'invention d'une langue : remotivation .....		332
4. Une rhétorique par objet. ....		337
5. Le rêveur éveillé. Ceci est une fable .....		343

<i>Conclusion</i> .....	347
<i>Bibliographie</i> .....	355
<i>Index des fables citées</i> .....	359
<i>Table des matières</i> .....	365

### Écrire, publier, lire en Rhône-Alpes

Le dynamisme culturel de Rhône-Alpes se manifeste dans tous les domaines : théâtre, cinéma, musique, danse, arts plastiques, etc.

La vie littéraire est à la mesure de cette richesse et de ce foisonnement en cette région-carrefour où le commerce des idées et les arts de l'écrit ont une longue et brillante tradition.

Aujourd'hui plusieurs centaines d'auteurs et de traducteurs, des pôles de recherche universitaire particulièrement actifs, des dizaines de maisons *d'édition*, un réseau dense de bibliothèques et de librairies contribuent au rayonnement régional, national et international de la vie intellectuelle.

Depuis plusieurs années, la Région Rhône-Alpes soutient activement la production littéraire, la recherche intellectuelle et la conservation du patrimoine écrit. Elle entend ainsi favoriser le plus large accès aux domaines du livre et à la diversité des pensées et des écritures.

*Ouvrage publié avec le soutien du Conseil régional Rhône-Alpes*