

Gens, bêtes et plantes dans l'univers chiffré des *Fables* de La Fontaine

Une herméneutique de la métamorphose

Conférence du Pr Patrick Dandrey
Université Paris- Sorbonne
à l'invitation du Pr Dominique Brancher
Römanisches Seminar

S'il est un genre qui noue, raffine et interroge les relations entre le monde humain et le monde animal, voire végétal, c'est celui de la fable : aussi bien la fable ésoptique occidentale que la fable moyen-orientale telle que *Kalila et Dimna* l'a déduite du *Panchatantra* indien. Rien d'étrange à cette similitude, puisque ces deux branches du genre, appelées à interférer entre elles à diverses périodes de l'Histoire, sont plus que cousines, véritablement sœurs par leur origine : elles constituent selon toute vraisemblance deux surgeons issus de la même souche, deux dérivations de la fable mésopotamienne, qui serait apparue dans les cités du Croissant fertile dès le troisième millénaire avant notre ère. La toute première trace d'une



Vishnusharman, *Panchatantra*, recueil de fables sanskrites
(III^e ou IV^e s.)

fable conservée et parvenue jusqu'à nous, sous forme allusive et de biais, figurerait dans les *Instructions de Shuruppak*, texte sumérien datable d'environ 2500 à 2000 av. J.-C. : « En saisissant le cou d'un énorme bœuf, tu peux traverser la rivière. En marchant (?) aux côtés des hommes puissants de ta cité, mon fils, tu t'élèveras sans aucun doute¹ ». Selon Martin West², qui l'a traduite, cette comparaison pourrait faire référence à une fable perdue, utilisée comme exemple à l'appui d'une leçon de sagesse

oratoire. Réelle ou imaginaire, cette origine hypothétique met l'accent sur la relation complexe entre les deux règnes, humain et animal, qui fait le ressort principal de l'apologue ; une relation qui, on va le voir, combine contre toute logique un parallèle et une interférence — comme si la fable anticipait la géométrie de Lobatchevski !

Le parallèle, c'est donc celui de l'animalité avec l'humanité, celui-là même que met en scène l'image rhétorique proposée par la tablette sumérienne. Pittoresque, coloré, émouvant,

particulier, imaginaire, le récit (ou l'esquisse de récit), ici celui d'une traversée de rivière, attaché au cou d'un bœuf démesuré, use de l'animalité pour exiler la raison au profit de l'émotion et de l'imagination. Puis le texte renvoie au principe pratique, universel, réel et humain qui se déduit de ce récit imagé et définit une règle de conduite prudente, ingénieuse et avisée. C'est l'articulation intellectuelle, d'ordre herméneutique, dont la distribution de la fable en récit et moralité projetera la logique dans la matière et le déroulé du texte. Cette articulation du texte en deux moments ne fera que projeter dans l'espace et dans la durée la superposition de deux mécanismes intellectuels combinés : au fur et à mesure que se déploie le récit imagé, son intelligence morale se dégage parallèlement à la récitation de son image pittoresque et allégorique. L'assignation des deux modes d'intellection à deux parties successives du texte métamorphose en déduction un mécanisme d'induction de sens qui pourrait tout aussi bien se produire en simultanéité avec le développement de la narration imagée chargée de le chiffrer.

Pourtant, si l'on en demeure à cette étape, celle où se situe l'allusion oratoire des *Instructions* sumériennes, on demeure aux portes de la fable. Pour que ce texte cristallise en apologue, il faudrait ajouter au parallèle herméneutique un effet d'interférence qu'illustrera pour nous une fable presque aussi ancienne, tirée d'une collection de « proverbes » sumériens à usage scolaire datable d'environ 1800 à 1700 av. J.-C³.

Le lion surprit un jour une chèvre sans défense. « Laisse-moi aller ! Je te livrerai ma compagne brebis en contrepartie. — Si je te laisse aller, dis-moi ton nom ! » La chèvre répondit au lion : « Tu ne connais pas mon nom ? “Plus-malin-que-toi”, tel est mon nom ». Quand le lion vint à la bergerie, il cria : « Laisse-moi aller [*i.e.* entrer] » Elle, de l'autre côté, lui répondit : « Tu as laissé aller Plus-malin-que-toi : il n'y a aucune brebis ici ! »

Le jeu amphibologique sur le nom « Plus-malin-que-toi », qui anticipe la malignité d'Ulysse envers Polyphème dans l'*Odyssée*, constitue la clef de ce petit récit qui n'a pas besoin de moralité pour inviter au parallèle avec les mœurs humaines et pour que s'en dégage un principe instructif — plus utile qu'à proprement parler moral. Mais ce parallèle n'est possible qu'au prix d'une interférence symbolique et proprement fantastique : celle qui procède de l'attribution aux deux animaux d'une conduite concertée propre aux humains, métamorphose que sanctionne l'attribution à chacun d'un langage articulé et d'un raisonnement humanisé. Or cette métamorphose, bien sûr, n'est pas complète, mais partielle et lacunaire : s'ils parlent et raisonnent comme des humains, les deux animaux continuent d'afficher des mœurs propres à leur espèce. Le lion veut dévorer la chèvre toute crue, laquelle vit dans une bergerie : conduites et usages tout à fait conformes à la nature et à la culture zoologiques. La similitude qui opère sous la forme métaphorique au sein du processus cognitif global s'est donc projetée et métamorphosée en assimilation partielle et instable au sein du processus narratif : au parallèle s'est ajoutée, pour le rendre plus prégnant, l'interférence, sous la forme de l'hybridité. Par quoi la fable se présente un peu comme un tableau à perspective régulière dont le sujet serait traité de manière cubiste.

La fable lafontainienne ou du bon usage de l'hybridité

Bien longtemps après les balbutiements sumériens du genre, à l'autre bout d'une transmission multimillénaire, La Fontaine reprend cet héritage, y opère ses choix et propulse la fable en poésie. Il le fait à partir des mêmes données, en tirant parti de la complexité inhérente à cette hybridité pour en faire jaillir ce qu'au titre de son recueil (*Fables choisies mises en vers*) signale l'allusion à la « mise en vers » : c'est-à-dire la promotion en poésie d'un genre narratif et didactique qu'il renouvelle par l'exploitation de son hybridité à des fins d'enjouement et de suggestion. On trouve dans ses fables 125 espèces animales, apparaissant dans un peu plus de 200 sur les 240 fables de son recueil. S'y ajoutent quelques rares fables à motifs végétaux actantiels — pour l'essentiel des arbres, comme dans le fameux exemple du

« Chêne et le Roseau ». Mais les végétaux, au contraire des animaux, servent le plus souvent de simple décor à la fable. Cette différence de traitement met le doigt sur une considérable différence de statut, qui d'ailleurs traverse les deux règnes, animal comme végétal : celle qui distribue les uns en simples éléments, muets et accessoires, du décor naturel, les autres en acteurs hybrides, pourvus de parole et d'action. Dans la toute première fable du recueil, par exemple, la Cigale et la Fourmi sont des acteurs parlants et agissants, alors que les mouches et les vermisseaux évoqués comme nourriture de la première sont évoqués dans leur statut d'animaux « réels », voués à servir de nourriture à l'insecte personnifié : « Pas un seul petit morceau / De mouche ou de vermisseau. ». Cette mouche ou ce vermisseau n'auraient de toute façon pas eu vocation à prendre la parole ! De même l'arbre sur lequel se tient le Corbeau avec son fromage n'a-t-il rien à voir, dans son statut narratif, avec le Chêne personnifié, méprisant le Roseau d'être accablé par le poids du moindre oiseau : « Un Roitelet pour vous est un pesant fardeau. » Il y a branche et branche... Une distinction fondamentale s'établit ici entre les animaux et végétaux simples et les hybrides, qui eux ont droit de caractère et d'action humanisés dans le récit de fable. Hybridité renforcée par le fait que les uns et les autres vivent dans le même univers narratif, dont leur concomitance accentue le climat d'in vraisemblance.

Ce principe d'hybridité et de paralogisme tranquille se retrouve dans les relations entre les actants eux-mêmes : à l'exemple du Loup plaidant en procureur éloquent contre l'Agneau pour s'autoriser à le dévorer, les personnages hybrides que sont les actants animaliers de la fable peuvent dans le même temps se conduire en humains (bien inhumains d'ailleurs), par l'effet de la parole qui leur est attribuée, et en animaux pourvus de leurs mœurs naturelles, par le but que vise cette parole, l'issue à laquelle elle conduit. Ainsi du Cochon maugréant contre le Charretier (le « Charton ») qui le transporte à la foire pour le transformer en jambon, dans l'apologue « Le Cochon, la Chèvre et le Mouton » (VIII, XII). Dans ce texte étrange qui

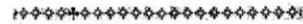
144 FABLES CHOISIES.



XII.

Le Cochon, la Chèvre & le Mouton.

LIVRE I. 67



XII.

Le Chêne & le Roseau.



E Chêne un jour dit au Roseau :

Vous avez bien sujet d'accuser la Nature.

Un Roitelet pour vous est un pesant fardeau.

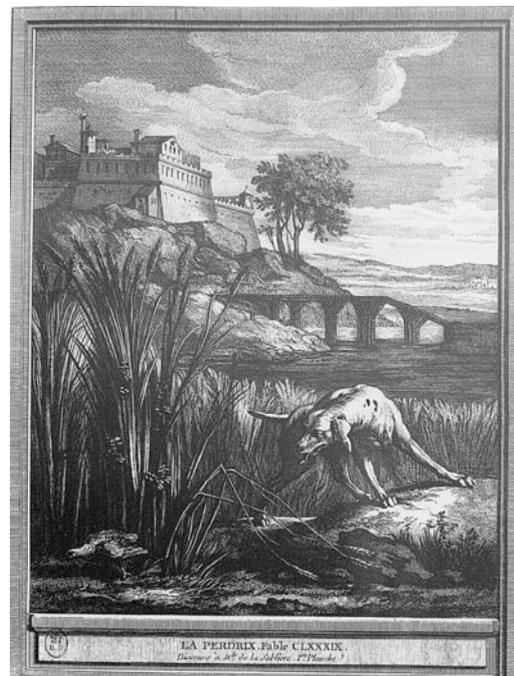
F ij

pousse l'insolite à son paroxysme, le Cochon raisonne avec un homme à égalité de dignité et se montre même plus sage que lui (« Dom Pourceau raisonnait en subtil personnage »), en offrant une leçon philosophique sur sa fin et sur les fins dernières de la vie — mais une philosophie en termes de charcuterie ! On hésite ici entre le cocasse et l'absurde. Mais il y a plus étrange encore peut-être : c'est la capacité du lecteur à admettre sans sourciller une telle instabilité du processus de référence à la réalité au sein de la fiction. C'est cette instabilité qui, dans « Les Animaux malades de la peste » (VII, 1) par exemple, distribue le Lion dans le rôle hybride d'un monarque animal confessant avoir dévoré force moutons, qui eux pour le coup ne sont pas le moins du monde humanisés ni hybridés, puis éventuellement avoir englouti aussi le Berger, qui est dès lors distribué

structurellement dans le même rôle que ses moutons, un degré d'humanité au-dessous de celui du fauve. Lequel pourtant dément son « humanité » (à tous les sens du terme) en révélant qu'il se nourrit éventuellement de bergers : car les rois, même au temps de Louis XIV, mangent volontiers du mouton, mais assurément pas du berger.

Or, à l'écoute ou à la lecture de cela, personne ne sourcille : la fable est parvenue, par la seule force de sa donne et de ses conventions, à nous imposer comme évident et simple un système de références à géométrie variable, dont le critère n'a plus rien à voir avec le réel extérieur auquel elle renvoie, mais dépend d'une distribution arbitraire, conventionnelle, aberrante et mouvante. Si bien qu'au début de cette même fable, en lisant que, pétrifiés par l'épidémie, « Ni Loups ni Renards n'épiaient/La douce et l'innocente proie./Les Tourterelles se fuyaient », le lecteur peut spontanément entendre cela par référence externe : la nature est figée, les fauves se réfugient et les oiseaux se fuient. Mais dès qu'on lit aux vers suivants : « Plus d'amour, partant plus de joie./Le Lion tint conseil, et dit : “Mes chers amis...” », la référence devient interne, rapportée à la convention des animaux parlants, de l'hybridité fabuleuse. Et, rétrospectivement donc, on ne sait plus si les tourterelles qui se fuient sont de purs et simple volatiles ou si, absorbées dans l'univers actantiel, elles sont implicitement hybrides. Et dès lors le terme « amour » devient biface : après tout, on parle aussi bien de « la saison des amours » pour les bêtes que pour les gens. Sauf que, dans un cas, il s'agit du printemps favorable à la reproduction, dans l'autre cas, de la jeunesse, âge de la passion. S'esquisse alors un effet de glissement stupéfiant, qui sous l'hybridité suggère la réversibilité : ce n'est plus seulement que la fable fait glisser l'animal vers l'homme, en lui attribuant dans un jeu de décalage subtil et joyeux d'invraisemblables traits d'humanité ; c'est qu'entre l'homme et la bête s'établit un va-et-vient étrange révélant une superposition inquiétante de conduites et de passions communes.

Ainsi, c'est le génie formel de la fable, la dynamique de son principe structurel, qui aura induit, au moins autant que l'actualité philosophique, l'interrogation de La Fontaine sur les degrés d'intelligence de l'animal par rapport à l'homme, et la part qu'il va prendre dans le débat sur la thèse paradoxale de Descartes à propos des animaux-machines. C'est la pente même du genre qui le conduisait à réfléchir sur la part d'humanité des bêtes, par exemple sur l'attachement de la Perdrix à ses petits et sur les ruses qu'elle conçoit pour les sauver, sur l'ingéniosité des castors à édifier leurs barrages ou la prévoyance du Chat-huant se ménageant un garde-manger plein de souris qu'il a estropiées pour les empêcher de s'enfuir. Autant d'apologues où, d'un côté, la fable nie le principe même qui la fonde, celui de sa référence purement interne, au profit d'une référence qui se veut « scientifiquement » externe, qui entend imposer pour effets observés et prouvés ce qui par la nature du genre devrait demeurer dans l'ordre de la convention conteuse ; tandis que, d'un autre côté, ces apologues où les animaux sont observés dans leurs conduites réellement et non plus conventionnellement humaines, apportent un fondement savant et raisonné, un fondement « réel » à l'hybridité conventionnelle qui a toujours caractérisé le récit de fable. Non que l'on ait observé des animaux parlants, on n'ira pas jusque-là ; mais des animaux raisonnant,



s'émouvant, se conduisant naturellement comme des hommes — jusqu'à un certain point —, oui, La Fontaine le pense et entend le montrer, et le montrer par la fable.

Le « Discours à M. de La Rochefoucauld » (X, XIV) nous montre des chiens (anonymes, dépourvus de parole et de personnalité actantielle) furieux de l'arrivée d'un intrus sur leur territoire, et les assimile aux écrivains jaloux de à leurs prébendes et inquiets d'avoir à

« Le Héron / La Fille » (VII, IV) Ill. de Granville



partager leurs succès avec de nouveaux venus. « Le Héron » nous apprend par son parallèle avec « La Fille » (VII, IV) que la conduite de l'oiseau obéit aux mêmes délicatesses ridicules et dangereuses que celles de la Précieuse, que sa conduite et donc peut-être sa personnalité relèvent des mêmes ressorts naturels. Le principe moderne du parallèle, désormais fondé en nature, en vient à concurrencer le principe antique d'hybridité, jusqu'alors fondé sur des traits conventionnels prêtés aux bêtes : le Lion étant, par convention plus que par nature, toujours royal, le Renard madré, le Loup benêt, le Lapin

étourdi. Ces traits étaient devenus si topiques qu'ils avaient fini par prendre la valeur usuelle de simples signes hiéroglyphiques : on ne voyait plus que leur valeur d'usage. Et voici que, fort d'observations, de témoignages, de réflexions formulés par la « nouvelle philosophie » de son temps, par ce sens tout neuf de l'observation, par cette économie renouvelée du regard qui chez lui procède à la fois de l'air du temps et de la pratique du genre, le fabuliste en vient à redonner de la motivation, de la couleur, des fondements à ce vocabulaire décoloré, à ces hybridations démonétisées. Voire à le contester :

Mais d'où vient qu'au renard Esope accorde un point,
C'est d'exceller en tours pleins de matoiserie ?
J'en cherche la raison, et ne la trouve point.
Quand le loup a besoin de défendre sa vie,
Ou d'attaquer celle d'autrui,
N'en sait-il pas autant que lui ?
Je crois qu'il en sait plus ; et j'oserais peut-être
Avec quelque raison contredire mon maître.

(« Le Loup et le Renard », XI, VI)

Affleure ou du moins se devine, sous cette révolte oratoire, la rencontre de deux plaques tectoniques : la fable de La Fontaine révèle en lui, admirateur des Anciens mais admiré par les Modernes, le passeur de l'héritage intellectuel, poétique, savant de l'Humanisme déjà en marche vers l'esprit observateur, scrutateur, novateur des Lumières. À la jonction des deux, — et c'est ce qui intéresse l'historien de la littérature, — à la jonction entre le modèle ancien de la fable humaniste et le modèle moderne de la fable zoologique, La Fontaine a fait jaillir l'étincelle de la poésie qui baigne ses fables d'un jour si particulier : souriant, saugrenu, badin, dans le sillage de l'esprit humaniste de la facétie, mais tout autant insolite, charmeur, pénétrant et méditatif, en avance sur le génie d'une sensibilité nouvelle qui se cherchait et d'une acuité qui déjà s'était trouvée à la même époque chez La Rochefoucauld, Molière ou La Bruyère. C'est cette combinaison entre une donnée herméneutique ancienne et l'usage détourné qu'en a fait le fabuliste pour en tirer des effets tout poétiques, que l'on voudrait maintenant analyser, sous l'angle des rapports de la fable avec son animalité.

Le végétal et l'animal métaphores : la donne allégorique

C'est depuis la nuit des temps, dans toutes les civilisations et toutes les cultures, que la légende, le mythe ou l'épopée des origines nous montrent l'homme et l'animal pactisant ou s'affrontant. Comme si s'exprimait par là le jeu compliqué et retors d'attraction et de répulsion qui dans l'imaginaire comme dans la réalité gouverne leurs relations : attraction fascinée pour le similaire qui n'est pas tout à fait le semblable, répulsion inquiète envers l'Autre en situation souvent de concurrence, parfois de prédation. D'un côté, l'intuition d'une proximité, qui nourrit une rêverie du cousinage ; de l'autre, le sentiment d'une distance, qui se durcit en besoin de distinction et se résout en rituel de confrontation. Cette ambivalence, la longue histoire des civilisations agraires l'a projetée dans le couple étrangement pervers de la domestication et de la chasse, symbolisé, plus modestement mais non moins symboliquement, par la fable ésopique du Loup et du Chien.

Le Loup et le chien (I, v)

Un Loup n'avait que les os et la peau ;
 Tant les Chiens faisaient bonne garde.
 Ce Loup rencontre un Dogue aussi puissant que beau,
 Gras, poli (1), qui s'était fourvoyé par mégarde.
 L'attaquer, le mettre en quartiers,
 Sire Loup l'eût fait volontiers.
 Mais il fallait livrer bataille
 Et le Mâtin était de taille
 A se défendre hardiment.
 Le Loup donc l'aborde humblement,
 Entre en propos, et lui fait compliment
 Sur son embonpoint, qu'il admire.
 Il ne tiendra qu'à vous, beau sire,
 D'être aussi gras que moi, lui repartit le Chien.
 Quittez les bois, vous ferez bien :
 Vos pareils y sont misérables,
 Cancres (2), haïres (3), et pauvres diables,
 Dont la condition est de mourir de faim.
 Car quoi ? Rien d'assuré, point de franche lippée (4).
 Tout à la pointe de l'épée.
 Suivez-moi ; vous aurez un bien meilleur destin.
 Le Loup reprit : Que me faudra-t-il faire ?
 Presque rien, dit le Chien : donner la chasse aux gens
 Portants bâtons, et mendiants (5) ;
 Flatter ceux du logis, à son maître complaire ;
 Moyennant quoi votre salaire
 Sera force reliefs de toutes les façons (6) :
 Os de poulets, os de pigeons,
Sans parler de mainte caresse.
 Le loup déjà se forge une félicité
 Qui le fait pleurer de tendresse.
 Chemin faisant il vit le col du Chien, pelé :
 Qu'est-ce là ? lui dit-il. Rien. Quoi ? rien ? Peu de chose.
 Mais encor ? Le collier dont je suis attaché
 De ce que vous voyez est peut-être la cause.
 Attaché ? dit le Loup : vous ne courez donc pas
 Où vous voulez ? Pas toujours, mais qu'importe ?
 Il importe si bien, que de tous vos repas
 Je ne veux en aucune sorte,
 Et ne voudrais pas même à ce prix un trésor.
 Cela dit, maître Loup s'enfuit, et court encor.

(Fables, I, v)

Etrange poème, naïf et enjoué dans sa facture apparente, mais si mystérieux par ses prolongements, ses échos, ses non-dits, sous l'apparence d'un éloge de la liberté achetée fût-ce au prix de la pauvreté. Qu'évoquent en effet les deux acteurs de cette fable, êtres hybrides

Le Loup et le Chien, Gravure de Chauveau



qui vivent comme des bêtes mais parlent comme des hommes ? Ils évoquent justement par leur discours la relation ambiguë de leur race avec l'homme. Et quelle ambiguïté ! Car le chien, qu'on pourrait de loin prendre pour un loup, les deux espèces sont cousines, le chien, qui offre au loup la perspective d'une vie de chien auprès des hommes, le chien sert à l'homme, nous le savons, pour chasser, notamment pour chasser le loup. Ainsi la fable met-elle en scène, à travers deux animaux humanisés par la parole, les deux formes que revêt l'animalité dans l'optique de l'homme : la sauvagerie et la domestication, la chasse à la bête

sauvage par la complicité obtenue de la bête domestiquée. Et qu'y gagne l'animal domestiqué ? De se rassasier des os de poulets, des os de pigeons, tombant de la table de l'homme — ce qui ajoute la dévoration des animaux d'élevage, comme troisième modalité de cette relation complexe entre hommes et bêtes.

Sous ses dehors simplistes, cette fable est donc profondément troublante, comme un inventaire de la confusion qui règne dans les relations étranges, étrangement proches et pourtant si éloignées, entre deux mondes que l'hybridation poétique s'amuse à rapprocher pour en tirer des effets de trouble et presque d'angoisse. Car les hommes croyaient au temps de La Fontaine et croient parfois encore que, s'ils ne tuent pas le loup, le loup les mangera : c'est le sujet du conte le plus célèbre de Charles Perrault, *Le petit Chaperon rouge*. Comment

ne pas deviner dans ces distributions souvent arbitraires de la connivence et de la différence, de la proximité et de la distance, la hantise primitive et obsessionnelle d'une (con)fusion entre l'homme et la bête, la hantise d'un affleurement de la bête en l'homme dont il faudrait à tout prix se garder ? Cette hantise a fécondé l'imaginaire du monstre, acteur immémorial du récit légendaire, dont les traits et la conduite dérivent le plus souvent de l'animalité :



Le petit Chaperon rouge (1698)
Gravure de Gustave Doré (1867)

la hideur et la puissance décuplées de l'être monstrueux expriment et expurgent par l'outrance et l'ambivalence le sentiment d'une menace fantasmatique que feraient peser les bêtes sur les sociétés humaines, et sur chacun de nous sa part d'animalité rentrée.

La narration fictive s'emploie à exorciser cet effroi par la destruction de la Bête monstrueuse ou, plus subtilement, par la transfiguration maléfique de la Belle en Bête et son retour magique à une humanité sans mélange. Autant dire que la monstruosité projette sur l'animal une rêverie et un imaginaire de la métamorphose. Une modulation mineure de la monstruosité est proposée par la fable animalière. Aussi universelle que le conte monstrueux, elle inverse l'horreur cauchemardesque en familiarité onirique. Et le hasard (?) a voulu que le classicisme français, tout obsédé par l'élucidation des mœurs et du cœur humains, que sa littérature toute tournée vers l'homme, aient produit dans l'un et l'autre genre les deux chefs-d'œuvre assurément les plus populaires de notre langue en cette matière : les *Contes* de

Perrault, récitant leurs métamorphoses monstrueuses, et les *Fables* de La Fontaine, toutes bruisantes de la parole animale.

Avec ses ogres dévorants et son loup beau parleur, son chat botté croquant un châtelain changé en souris, sa princesse vêtue d'une peau d'âne et son Landru à barbe bleue, Perrault le « moderne » entendait doter la France d'une mythologie de la monstruosité tirée de son fonds national, mis au goût du jour et propre à plaire aux mondains, aux dames surtout, qui affectionnaient par jeu de faire l'enfant. Avec son épopée miniature grouillant des cent



Illustrations de G. Doré pour les Contes de Perrault

« héros dont Ésope est le père », avec sa société d'animaux jouant une comédie humaine « à cent actes divers », La Fontaine promouvait en souple et vivante poésie les roides apologues des moralistes ses modèles. Le champion des Modernes et le pieux héritier des Anciens croisaient ainsi leurs démarches, voisines sinon semblables, et semblablement retorses. Car les contes de Perrault démentent le didactisme étroit des moralités benoîtement prudes et prudentes qui les terminent : les débordements de teinte et de ton entre les registres humain et animal fusionnant dans le monstrueux les imprègnent au contraire d'une trouble perversité et d'un onirisme sombre. Le leitmotiv de la dévoration, qui procède de ces insurrections de la bête en l'homme, y fait une image anticipée, à nos yeux, des fureurs du désir surgi de l'inconscient.

L'effet que Perrault tire de la métamorphose monstrueuse, La Fontaine, lui, le demande à la métaphore plaisante et rêveuse : dans ses *Fables*, la vie, la personnalité, l'évidence palpitante et parlante des animaux mis en scène procèdent non de ce qu'ils représentent en simples hiéroglyphes d'une vérité épelée par signes arbitraires, mais bien du mouvement nécessité par cette représentation. Revenons à la toute première fable du recueil, « La Cigale et la Fourmi », pour mesurer ces effets tirés de cette hybridité joueuse : sommes-nous dans le

monde des insectes, dans le monde des hommes ? Ni dans l'un ni dans l'autre : dans l'ailleurs utopique et bizarre de la poésie. La dynamique suscitée par cette hésitation, par cette



Illustration de Granville pour « La Cigale et la Fourmi »

hybridité, constitue le cœur battant qui fait vivre la fable et la fait chuter sur « Eh bien, dansez maintenant ! ». Le vers final sur lequel le poète a décidé de terminer sa fable, sans exprimer la moralité, concentre toute la subtilité des effets tirés de cette hybridité joueuse. Envoyer danser (ou balader) quelqu'un est encore en français actuel une formule familière pour signifier qu'on le chasse. Dans le modèle ésopeque qu'imite La Fontaine s'ajoutait ensuite une moralité qui ramenait la fable à son statisme de leçon morale humaine, tout humaine : « La fable montre qu'en toute affaire il faut se garder de

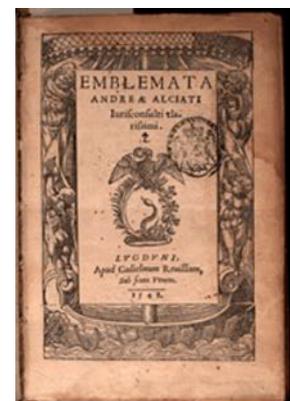
la négligence, si l'on veut éviter le chagrin et le danger ». La conclusion elliptique de La Fontaine se garde bien d'opérer ce retour à la normale. Et donc le poème reste en suspens entre le monde animal, celui où en effet les cigales chantent, et le monde humain, celui où les hommes « dansent » — pour dire qu'ils se font renvoyer, déboter. C'est le suspens délicieux d'une leçon de morale qui se love dans l'imaginaire du récit fictif sans chuter dans le prosaïsme didactique, mais sans l'occulter non plus. L'insecte qui fulmine ces mots se tient sur la frontière de son décryptage en termes humains, dans cet état de confusion savoureuse où les contrats d'emprunt sont scellés par la « foi d'animal » et les intérêts payés en « morceaux de mouche ou de vermisseau ». Par là, l'animal de fable se hisse au statut ambigu et dynamique d'une créature biface, invraisemblable et pourtant criante de vérité. De sa parole et de son jeu sourdent indistinctement la fantaisie onirique d'un récit fantastique et la sagesse délicatement nuancée d'une leçon méditée.

L'animal porte en lui une vertu hiéroglyphique de signe implicite où entre de la motivation plus ou moins référée à (une certaine idée de) la nature, et de la convention peu à peu envieillie et devenue seconde nature. Il faut pour expliquer les qualités et les défauts, les apparences significatives, le ton et la peinture des espèces, la diversité aussi de leurs chiffres,

revenir à toutes les sources auxquelles s'abreuve progressivement, au fil des siècles, un discours qui se constitue en norme, qui modèle des représentations figées, qui s'inscrit dans le principe même de la représentation : univers où fusionnent un savoir prétendu d'observation et une convention prétendument fondée sur ce savoir, l'un et l'autre s'interpénétrant et se confortant réciproquement. C'est l'histoire des animaux (ancêtres de notre zoologie), c'est la physiognomonie, l'emblématique, l'univers des bestiaires, ceux du conte et du roman (de Renart), creusets d'un imaginaire procédant de la connivence entre l'image et la parole.



Bestiaire d'Amiens



Alciati. *Emblèmes*. 1531

Chaque espèce vient à La Fontaine lestée de son rôle bien établi chez Esope et Phèdre, mais enrichi des connotations acquises au fil de ces enrichissements, de ces nuances, de ces fusions, confusions et superpositions de chiffres allégoriques qui à la fois la figent dans un rôle immédiatement identifiable au sein du théâtre allégorique des *Fables* et lui laissent ouvertes de nuances propres à des adaptations locales au sein d'une appréciation globale.

Cette liberté est celle d'un alphabet où chaque signe peut se prononcer de manière modérément variée — mais variée tout de même ; et où il ne fait sens le plus souvent que dans sa relation avec un autre, avec d'autres qui lui offrent articulation et contraste. Double dynamique, double cinétique : l'animal de fable fait signe, fait sens, dans le tremblé de sa relation nuancée avec sa propre « réputation » et dans le tremblé de la situation où il se trouve placé avec d'autres espèces en un jeu de réajustement croisé des fonctions et des rôles. Enfin, l'application de la fable à l'univers humain dont elle code point par point un contexte, une situation, un statut en termes animaliers allégoriques influence l'image de l'espèce, la part de son image qui sera retenue et actualisée pour la circonstance, en même temps que cette fonction circonstancielle dépose si peu que ce soit de cette nuance sur le blason de l'animal ainsi déchiffré.

Prenons le cas de l'espèce royale du bestiaire, celle du Lion. C'est la cour du Lion que l'Histoire a retenue pour figure du Louvre et de Versailles dans l'univers enchanté de La Fontaine. Première surprise, le roi des animaux n'apparaît que dans une vingtaine de fables sur les plusieurs centaines du fablier lafontainien. C'est peu, même si c'est assez pour constituer un cycle. Encore faut-il s'entendre sur ce que cet animal figure et savoir si cette figure demeure identique au fil des années et des cycles de fables. Car une seconde surprise



Le Lion et l'Ane chassant, II, 19 (1668)
Illustration de Grandville



Les animaux malades de la peste, VII, 1, (1678).
Illustration d'Oudry

attend le lecteur prévenu par un souvenir trop vif des Fables du second recueil, celui de 1678-1679 : dans le premier, celui de 1668, le Lion représente en tout et pour tout un puissant, une sorte de chef de gang, de soudard, parfois un riche écrasant les humbles, mais sans trône ni couronne. Tout autre sera le second Recueil, dès son ouverture en fanfare sur le thème des « Animaux malades de la peste », cour animalière réunie autour du roi Lion. C'est cette signification qui sera désormais attachée au roi des animaux quand on pensera au Lion chez La Fontaine. Cela montre que la signification allégorique d'un animal de fable se compose et se recompose sans cesse dans une tension et un équilibre mouvant par rapport à l'emblématique implicite, à la symbolique conventionnelle, à l'herméneutique universellement partagée : La Fontaine met ces portraits en tension, dans la dynamique d'un arbitrage et d'un usage circonstanciels au sein d'un code qui lui-même n'est jamais exactement défini, mais toujours implicitement imposé, définissant les bornes de sa latitude

de signification en termes de coutume plutôt que de constitution, d'imagination plutôt que de savoir, de croyance plutôt que de foi.

Génie de l'hybridité : la métamorphose poétique

L'une des intuitions développées par les *Fables* de La Fontaine par rapport à leurs sources, intuition qui s'accroîtra dans le second Recueil mais qui sommeille déjà dans le premier, c'est une tendance subtile et opiniâtre à fonder et à inscrire en nature le parallèle entre les règnes. Nature morale, celle des âmes, des esprits et des conduites. Mais nature physique aussi et conjointement, d'une étroite conjonction : celles des silhouettes, des mufles, des attitudes. Et puis aussi, à la convergence des deux domaines, celle du langage, d'un langage communément partagé entre les deux ordres, où le corps se fait voix et la pensée parole. Faut-il rappeler le pouvoir évocateur dévolu à la silhouette, au pelage, à la palette des traits et des formes ? Autant d'espèces mises en scène, autant de silhouettes que restituées à l'imagination du lecteur un coup de crayon allusif, à peine appuyé, plus récit que décrit : chacune de ces physionomies implique des raisonnements, des conduites, des mœurs conformes à son tracé évocateur. Ici encore, le « récit » suppose la « morale ».

C'est auprès de La Rochefoucauld que La Fontaine va chercher des arguments pour justifier cette ressemblance qui devient dans ses fables une hybridation : « 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 », écrivait La Rochefoucauld.

Combien y a-t-il d'hommes qui ont du rapport aux chiens ! Ils détruisent leur espèce ; ils chassent pour le plaisir de celui qui les nourrit ; les uns suivent toujours leur maître, les autres gardent sa maison. Il y a des lévriers d'attache, qui vivent de leur valeur, qui se destinent à la guerre, et qui ont de la noblesse dans leur courage ; il y a des dogues acharnés, qui n'ont de qualités que la fureur ; il y a des chiens, plus ou moins inutiles, qui aboient souvent, et qui mordent quelquefois, et il y a même des chiens de jardinier. (etc.)

Or cette réflexion a dû être inspirée La Rochefoucauld par un traité à succès de l'humaniste italien Giambattista Della Porta, le *De Humana Physiognomonia*, composé en 1586, avait été récemment traduit en français sous le titre *La Physionomie humaine* (1655). Consacré à la science des relations secrètes que la physionomie des hommes est supposée entretenir avec leur caractère et leurs prédispositions morales et mentales, ce traité s'aidait du rapprochement avec les bêtes pour déceler, par une sorte de triangulation herméneutique, le caractère secret des individus à partir de leur ressemblance avec telle ou telle espèce animale pourvue de qualités ou de défauts une fois pour toutes répertoriés et rapportés ensuite à l'individu identifié à partir de sa ressemblance avec cette espèce. Méthode que Della Porta justifiait en ces termes anticipant ceux des moralistes mettant en scène les animaux pour faire image des caractères et des passions de l'homme :

...on ne voit rien en aucun des animaux de quelque espèce qu'il soit, touchant les mœurs, la complexion, propriétés, vertus, qualités, ou façon d'agir qui ne se rencontre en l'homme. Car n'est-il pas vrai que l'homme est hardi comme le lion, qu'il est craintif comme le lièvre, qu'on le peut comparer au coq pour la libéralité, au chien pour l'avarice, qu'il est semblable au corbeau en rudesse & austérité, (etc.) (*De la Physionomie humaine*, rééd. de Rouen, 1660, p. 32-33)

Un lointain traité attribué à Aristote et intitulé *Physiognomonika* avait défini le modèle de cette science en déterminant les quelques principes fondamentaux de son fonctionnement : distinction entre les traits imprimés par la nature, seuls déchiffrables, et les traits éphémères



ou acquis, qui échappent à l'analyse ; établissement du rapport entre chaque signe physique et son sens moral analogique ; comparaison des visages humains avec le faciès des animaux, chaque espèce présentant un trait de caractère spécifique qui se retrouvera chez l'homme montrant quelque ressemblance physique avec elle. Une riche tradition antique et médiévale avait jusqu'à la Renaissance enrichi cette syntaxe de compléments astrologiques, ésotériques, naturalistes ou symboliques : le système fonctionnait comme une immense table de concordance dont le monde vivant serait l'application.

Illustré de dessins où des visages humains s'essayaient à refléter les traits de faces animales confrontées à même échelle sur la même page, le traité de Della Porta se référait au

mythe prométhéen de la création de l'homme (ou microcosme) à partir des composantes de la nature entière (ou macrocosme) : il expliquait ainsi la possibilité du

Illustrations originales du traité de Della Porta

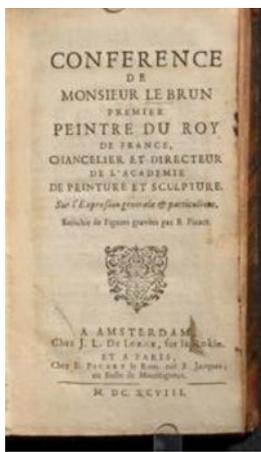


déchiffrement de l'un par l'autre, et notamment celui de l'âme diverse, confuse et muable des hommes par le rapprochement avec celle, simple et figée, de chaque espèce animale. C'était rejoindre le principe sur lequel s'était fondé l'apologue ésopique pour éclairer les mœurs humaines par des vignettes animalières, à quoi se réfère la Préface 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.

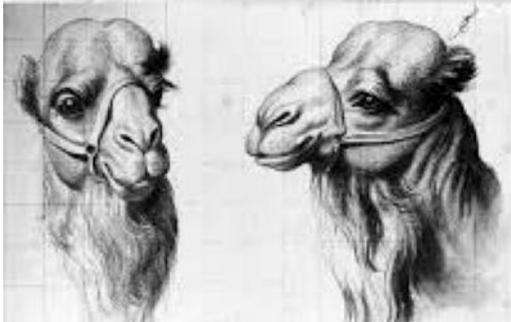
Ceci suggère qu'en théorie, mais bien sûr aussi dans la détermination pratique des relations entre bêtes et gens, la logique de l'apologue et celle de la physiognomonie reposent sur un échafaudage intellectuel similaire et se réfèrent à un même réseau d'images archétypiques, schématiques et sélectives, pour une même fin de connaissance par déchiffrement, d'un ésotérisme tout naïf et profane : la fable se présente comme une rubrique de traité physiognomonique mettant en relation une espèce animale et un type de comportement humain, un « caractère », disait-on, en vue d'un déchiffrement qui relève de la connaissance des mœurs (l'éthique) et de l'intuition des images (l'esthétique). Par l'importance que ce genre d'ouvrage attribuait à l'apparence physique comme reflet de l'intériorité, il suggérait au moraliste de se conduire en peintre, et à l'enlumineur des bestiaires de se muer en zoologue. Or il se trouve qu'un artiste contemporain du fabuliste et du moraliste, un peintre, et non des moindres, puisqu'il s'agit du premier peintre du roi, Charles Le Brun, va suivre le même chemin.

Dans le cadre du travail d'incitation et de formation des jeunes talents que mène l'Académie de peinture qu'il dirige, Le Brun donne en 1671 deux conférences sur une difficulté bien connue de la peinture : comment rendre l'expression des sentiments éprouvés par les personnages représentés, sans l'usage de la parole ni de l'écriture. Il montre comment on peut tirer parti de ce savoir pour connaître la syntaxe des expressions et même celle des caractères naturels des visages représentés sur une toile : il suffira aux peintres de se référer à cet alphabet hiéroglyphique pour trouver les traits de physionomie identifiant un jaloux, en envieux, un coléreux, un courageux, un tyran, etc. La seconde des deux conférences physiognomoniques nous a été conservée seulement par des résumés manuscrits. Elle est



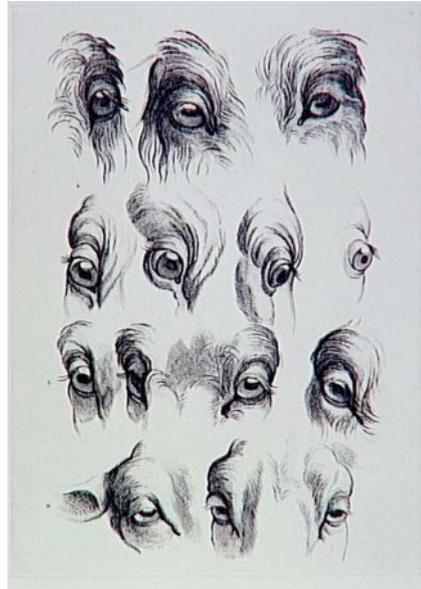
Conférence de Le Brun sur l'expression générale et particulière des passions. Illustrations.

connue sous le titre : *Conférence sur la physionomie comparée des hommes et des animaux*, et a été illustrée de quelque deux cent cinquante dessins très travaillés, sans doute antérieurs à la date de la conférence, qui furent ensuite gravés et qui présentent nombre de têtes d'animaux, en totalité ou en détail, rapprochées de profils d'hommes supposés être pourvus des mêmes qualités ou des mêmes défauts que ceux dont les espèces animales similaires sont caractéristiques. La physiognomonie comparée avait initialement distribué l'animal dans le rôle d'opérateur purement utilitaire entre les formes du corps et les traits de l'âme humaine.



Comme chaque espèce animale est supposée animée par un trait de caractère majeur et transparent (le renard est rusé, le lièvre craintif, etc.), de même l'homme ressemblant à un renard sera rusé, ressemblant à un lièvre il sera peureux, et ainsi de suite. Mais cette syntaxe naïve et simpliste fondée sur des parallèles a peu à peu évolué en une étrange osmose, une monstrueuse superposition que révèlent dans les cartons de Le Brun ces pages proprement fantastiques semées de regards sans visages, études d'yeux d'animaux qui ont été comme détachés de leur contexte naturel, pour se trouver ensuite projetés sur les faces aberrantes des hommes-aigles, hommes-hiboux ou hommes-béliers dont la silhouette se contente d'évoquer la bête correspondante, mais dont l'œil, déformé jusqu'à la limite de l'humain, a quitté la sphère du vraisemblable pour le monde intermédiaire et incertain de la construction d'esprit et de la feuille d'esquisses. Figuration de l'osmose entre bêtes et gens, aux limites du merveilleux, comme la fable peuplée d'animaux parlants.





*

Il apparaît en fin de compte que le champ de la fable animalière pratiquée par la Fontaine s'est dessiné entre les pôles extrêmes de la convention emblématique et de la réalité observée ; du parallèle et de l'interférence entre bêtes et gens ; de l'osmose entre les deux règnes et de leur spécificité à chacun défini dans son autonomie. De manière globale, il s'en déduit que le rapport traditionnellement noué par l'apologue entre l'animal et l'homme a été restitué par La Fontaine à sa dynamique première de *métaphore*, au sens étymologique d'un mouvement, ce mouvement de l'image par rapport au référent, où il entre une intuition de proximité dans le moment même où s'affiche une distinction. Derrida définit la trace comme « la présence d'une absence ». De l'image, on pourrait sensiblement dire la même chose : elle donne à saisir par le détour, imprime une présence par une analogie qui signale aussi une absence au cœur de la saisie. Et particulièrement de cette image développée que constitue le récit de fable animalière : si la moralité de l'apologue prend l'allure d'un retour à la réalité humaine, c'est bien que le récit s'en est absenté à la faveur d'une métaphore filée dans l'ordre zoologique. Et si l'animal mis en scène par le récit révèle la présence en lui de l'espèce identifiée par son nom et sa silhouette, c'est à travers un décalage en terres humaines qui le retire et le prive aussi de son animalité naturelle au profit d'une figuration hybride et décalée : animalité à l'état de trace, absence de la réalité naturelle au cœur de la présence formelle.

Ce double mouvement qui constitue le principe de l'apologue oscillant entre les pôles extrêmes de la réalité (morale) et du merveilleux (narratif), invitait la fable à faire une fin dans la poésie, comme La Fontaine l'a admirablement compris et montré. Son génie aura consisté à épouser, varier et éprouver le phénomène de métamorphose dont ces prédécesseurs accueillaient et acceptaient le résultat comme donnée convenue et arbitraire de leur discours. Lui s'ingénia à essayer et multiplier les effets infimes et subtils de décalage, de surimposition légèrement béante, de déplacements infimes qui estompent d'un flou la transposition arbitraire — le flou de la vie, le *clinamen* de ces parallélismes arbitraires et mécaniques. Ces jeux inspirés de la pratique galante et de l'expérience burlesque dont procèdent conjointement la souplesse de l'écriture classique et le secret de sa gaieté appropriée à tout sujet, même les plus sérieux, — ces jeux confèrent un relief stéréoscopique à l'à-plat de la vignette ésope et de l'enluminure orientale, lui prêtent par contagion quelque chose de leur mobilité. La déduction morale s'opère dès lors par équivalence autant et plus que par analogie, elle n'attend pas la déduction de la moralité en fin de fable pour épanouir une signification au cœur, au principe de l'expression, en profitant de l'étrangeté suscitée par ce tremblé, par ces approximations fantastiques, pour porter sur la réalité un regard rafraîchi, désabusé des estompes qui arasent les aspérités et acclimatent par l'accoutumance les aberrations et les travers qui passent inaperçus à nos consciences émoussées.

Cette poétique de l'ambivalence, cette poésie de l'ambiguïté, Chamfort devait les définir un jour comme

l'art de savoir, en paraissant vous occuper de bagatelles, vous placer d'un mot dans un grand ordre de choses. Quand le Loup, par exemple, accusant auprès du Lion malade, l'indifférence du Renard sur une santé si précieuse, “ daube au coucher du roi son camarade absent ” : suis-je dans l'ancre du Lion ? Suis-je à la cour⁴ ?

Ce trouble au charme piquant procède d'une intuition intellectuelle et sensible de la parenté entre bêtes et gens qui excède de loin un simple effet d'écriture, voire d'esthétique. C'est proprement l'exercice de cette variété de fantastique que le 17^e siècle nommait le merveilleux. Le génie de La Fontaine aura consisté à fusionner le merveilleux de l'animalité parlante avec la réflexion morale sur la nature humaine dans le creuset de la poésie, opératrice de cette alchimie.

¹ Trad. fr. d'Antoine Biscéré d'après une trad. angl. : « By grasping the neck of a huge ox, you can cross the river. By moving along (?) at the side of the mighty men of your city, my son, you will certainly ascend ». Voir Bendt Alster (éd.), *The Instructions of Suruppak. A Sumerian Proverb Collection*, Copenhagen, Akademisk Forlag, « Mesopotamia. Copenhagen Studies in Assyriology (2) », 1974 .

² M. West, « Fable and Disputation », in] Sana Aro, & Robert M. Whiting (dir.), *The Heirs of Assyria. Proceedings of the Opening Symposium of the Assyrian and Babylonian Intellectual Heritage Project (Tvärminne, Finland, October 8-11, 1998)*, Helsinki, The Neo-Assyrian Text Corpus Project (NATCP), 2000, p. 93-97 (p. 93).

³ Elle appartient à une importante série de tablettes cunéiformes publiée par Edmund I. Gordon dans les années 1950. C'est dans la 5^e collection de ces tablettes qu'on lit ce proverbe tourné en véritable apologue (5.55). Voir Edmund I. Gordon (éd.), « Sumerian Animal Proverbs and Fables "Collection Five" », *Journal of Cuneiform Studies*, n° 12, 1958, p. 1-21 et 43-75. (Black, J.A., Cunningham, G., Ebeling, J., Flückiger-Hawker, E., Robson, E., Taylor, J., and Zólyomi, G., *The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature* (<http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/>), Oxford 1998–2006).

⁴ Chamfort, *Éloge de La Fontaine*, 1774. Éd. J.-P. Collinet des *Fables. Contes et nouvelles*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1991, p. 962.