

L'ART DE LA FONTAINE

by

Racheline Seidelman

B.A., University of British Columbia, 1967

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

MASTER OF ARTS

in the Department

of

FRENCH

We accept this thesis as conforming to the
required standard

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

April, 1968

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at the University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and study. I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the Head of my Department or by his representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Department of FRENCH.

The University of British Columbia
Vancouver 8, Canada

Date 26 April 1968

AVANT-PROPOS

Dans cette thèse nous avons essayé de faire une analyse de quelques éléments du style insaisissable de La Fontaine.

En relevant le trait saillant du style du poète : la négligence préconçue, nous avons montré comment ce trait sert de clé, de fil unificateur qui parcourt les Fables. Dans la prosodie, l'élégance transparente du mètre, de la rime, et de la structure crée un rythme heurté du langage parlé, tandis que les figures de style et l'ironie de l'imagination poétique démontrent le calcul minutieux du poète.

Or, le style de La Fontaine dans les Fables est un style paradoxal, à la fois, familier et élégant.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	1
<u>PREMIERE PARTIE : LA PROSODIE</u>	
CHAPITRE I : La versification	10
CHAPITRE II : Les effets sonores	40
CHAPITRE III : Le langage	53
<u>DEUXIEME PARTIE : L'IMAGINATION POETIQUE</u>	
CHAPITRE IV : Les figures de style	76
CHAPITRE V : L'ironie	98
CONCLUSION	120
BIBLIOGRAPHIE	126

ACKNOWLEDGMENT

In preparation for this work, I have received much assistance from numerous people. Among these, I would like to mention Dr. R. Giese who helped me in the preliminary steps and Dr. R. White who has been a source of continuous encouragement. Above all, I would like to express my thanks to Dr. H. Knutson who has stimulated and sustained this effort.

INTRODUCTION

"Contons mais contons bien; c'est le point principal."¹ A première vue on peut s'étonner de l'apparente contradiction entre cette déclaration de La Fontaine et la suivante : "Mais ce n'est pas tant par la forme que j'ai donnée à cet ouvrage qu'on en doit mesurer le prix que par son utilité et par sa matière."² Bien que La Fontaine souligne parfois le caractère didactique de ses fables, la moralité passe au second plan. Clarac constate que dans Les Poissons et le berger qui joue de la flûte, La Fontaine va jusqu'à prêcher contre la justice et la moralité.³ Lanson, aussi, soutient que "La Fontaine a inséré cet élément comme traditionnel et nécessaire à la définition du genre."⁴ Le poète, enfin, avoue qu'il s'occupe de conter pour le plaisir de conter plutôt que de prêcher une morale. Une morale nue est ennuyeuse, nous dit La Fontaine : "ce n'est ni le vrai, ni le vraisemblable qui font la beauté et la grâce de ces choses-ci; c'est seulement la manière de les conter."⁵ Et La Fontaine possède ce sens du style à un degré unique. "La puissance qui immortalise La Fontaine c'est le style," déclare Hello.⁶

Le but du poète étant de plaire, il attribue une grande importance à la satisfaction qu'éprouve le lecteur : "Mon principal but est toujours de plaire : pour en venir là, je considère le goût du siècle."⁷ La Fontaine choisit un genre très humble, la fable, mais l'élève à la dignité et à la force des grandes pièces dramatiques de Racine. C'est dans ce genre que la sensibilité du poète trouve son expression la plus complète. Puis, c'est justement par l'art de l'expression que La Fontaine s'élève au niveau des plus grands écrivains.

Quel est le miracle de cet art d'expression? Le charme de l'art de La Fontaine, en quoi se compose-t-il? Le but de cette thèse sera de faire une étude particulière de quelques éléments de la prosodie et de l'imagination poétique de La Fontaine dans ses Fables. On verra quels procédés minutieux manie un véritable artiste et dans quelles fantaisies se perd son imagination. L'étude de la fusion d'une rigueur structurale et d'une grâce novatrice saisit le génie ordonnateur et créateur de La Fontaine. Par moyen de mille secrets, La Fontaine parvient à définir cette métamorphose artistique : la prosodie se marie à l'imagination et devient un art lucide. Un instinct aussi subtil que l'art du poète nous montre selon Blavier-Paquot qu'il "..... fait plus souvent oeuvre de psychologue et de peintre que de moralisateur."⁸ La fable est donc un jeu où l'esprit et l'imagination de l'écrivain s'amuse à tour de rôle.

Notre méthode sera celle du grand critique Jean Rousset, à savoir:

.... saisir des significations à travers des formes, dégager des ordonnances et des présentations révélatrices, déceler dans les textures littéraires ces noeuds, ces figures, ces reliefs inédits qui signalent l'opération simultanée d'une expérience vécue et d'une mise en oeuvre.⁹

Les Fables, une entité en soi reçoit sa signification d'ensemble grâce aux formes stylistiques successives. Les structures techniques qui correspondent aux structures évocatrices nous mènent à concevoir à la fois la morphologie et l'imagination du style de La Fontaine. En suivant cette méthode on se tiendra compte de l'opinion de Croce, esthéticien de première force, selon laquelle l'esprit trop intellectuel et dogmatique forme un obstacle à la compréhension de l'art:

Si legga il volume del Brunetiere sul Balzac, testé ristampato in un' edizione quasi popolare, e si vedrà come le teorie vi abbiano oscurato anche quelle verità di evidenza, che si trovano nella coscienza comune e si ritrovano poniamo, nella modesta e diligente monografia del Le Breton sullo stesso autore.¹⁰

Poète-artiste et poète d'instinct, La Fontaine crée un style que Taine peint comme "un flambeau.... qui fait passer devant nos yeux une suite de figures lumineuses."¹¹ La valeur du style c'est justement le critérium que choisit La Fontaine -- "ce n'est ni le vrai, ni le vraisemblable qui font la beauté et la grâce de ces choses-ci; c'est seulement la manière de les conter."¹² Couton observe que trois notions de 'conter' reviennent avec plus ou moins d'insistance : "donner du lustre," "orner et ornements," et plus souvent "traits."¹³ Donc, la

valeur artistique et la valeur créatrice de La Fontaine se trouvent non pas dans la matière mais dans la manière. Pour reprendre un passage significatif de Taine :

Sans doute la fable, le plus humble des genres poétiques ressemble aux petites plantes perdues dans une grande forêt; les yeux fixés sur les arbres immenses qui croissent autour d'elle, on l'oublie, ou si l'on baisse les yeux, elle ne semble qu'un point. Mais si on l'ouvre pour examiner l'arrangement intérieur de ses organes, on y trouve un ordre aussi compliqué que dans les vastes chênes qui la couvrent de leur ombre; on la décompose plus aisément; on la met mieux en expérience; et l'on peut découvrir en elle les lois générales, selon lesquelles toute plante végète et se soutient.¹⁴

Une étude des détails infiniment variés que contiennent ces petits chefs-d'oeuvre suffit pour comprendre le rare génie de l'artiste. A travers une analyse des divers éléments des Fables -- versification, musicalité, langage, figures de style, ironie -- se dévoile le charme secret, cet "air agréable"¹⁵ que La Fontaine s'est efforcé de donner à son style. Une synthèse des éléments prosodiques et imaginatifs nous révèle des effets féériques qui émettent un charme continu mais fuyant. Tout d'un coup, en s'apercevant de la variété des éléments, de la miraculeuse qualité d'une seule fable même, le lecteur éprouve un plaisir esthétique que lui communique l'unique doigté du poète. Mais, le procédé littéraire utilisé par l'auteur des Fables est complexe. Une abondance de jeux acrobatiques, d'oppositions diverses, de calculs subtils et précis rendent compliquée et épineuse une analyse minutieuse de cette perfection

artistique. Genre d'analyse qui ne peut saisir que l'excellence d'un passage particulier, elle risque de devenir systématique, répétitive et trop schématique. En somme, l'aspect éminent chez La Fontaine, son talent de peintre et de conteur s'exprime à travers des traits variés, calculés et complexes -- versification, sonorités, vocabulaire et figures de style -- pour produire une impression unique.

Comment saisir le style de La Fontaine? Tout artiste porte un secret susceptible à être révélé. Le trait saillant et unificateur, le secret du style des Fables, présent dans tous les éléments de l'oeuvre, unit la prosodie à l'imagination poétique. Une clé explique la consistance et l'unité de la forme et produit la genèse de l'oeuvre. L'art de l'expression mêlé à l'art de la création fournit l'essence de la perfection des Fables. En suivant ce fil directeur dans la prosodie et dans l'imagination poétique on arrive à ce que Rousset définit comme : "la compréhension simultanée d'une réalité homogène dans une opération unifiante."¹⁶

La clé du secret des Fables provient d'une richesse paradoxale où se marient le ton de familiarité et le ton d'élégance. C'est l'art d'exprimer le plus en disant le moins. M^{elle} de Mourgues note à juste raison que "la beauté de la stylisation vient de l'écart qui sépare l'impression d'un discours saisi directement en plein mouvement et l'artificialité des moyens indirects au point que, paradoxalement, c'est lorsque nous croyons La Fontaine le plus proche du style qu'il en est le plus loin."¹⁷ Le poète suit à la perfection la conception esthétique

classique de la brièveté suggestive et nuancée.

Le caractère même de La Fontaine, comme le peint Sainte-Beuve : "génie instinctif, insouciant, volage, et toujours livré au courant des circonstances,"¹⁸ nous suggère la négligence de son style. La Fontaine, lui-même confesse la frivolité et la nonchalance de son tempérament. Cependant, né à l'époque du classicisme français, La Fontaine en représente l'apogée. Culture, goût, grâce et souplesse se marient avec légèreté et simplicité de ton dans un équilibre extrêmement fin que la moindre lourdeur pourrait détruire. C'est donc, comme le soutient Meffe de Mourgues, une simplicité calculée qui "sous un air négligé renferme de grands trésors et de grandes beautés."¹⁹ Un long travail de raffinement, de choix judicieux, d'exactitude minutieuse produit une illusion par laquelle la fable cache l'instrument complexe du style pour prendre le ton d'une anecdote spontanée, d'une conversation humble, d'un conte d'enfant.

Cette illusion provient du contraste entre la nudité, le dépouillement, et la nouveauté précieuse. Ce style énigmatique est marié avec tant d'ampleur et d'aisance qu'il garde toujours la pureté et la délicatesse classique. Style paradoxal -- comme l'observe Royère -- complexe et naturel à la fois.²⁰ Les Fables sont courtes mais riches de connotations, ce qui crée une impression d'abondance. La richesse et la variété se mêlent au naturel et à l'unité; l'impression qui en résulte fait la beauté des Fables. Tout est nouveau et imaginaire, mais tout est naturel et justifié. Le résultat de la double nature du 'style enjoué'-clarté

et nuances, excès et mesure, légèreté et profondeur -- compose cette impression générale de familiarité et de discrétion. Biard, auteur d'une étude récente sur le style de La Fontaine explique l'énigme des Fables:

The familiarity of tone is the result of studied negligence, a perilous technique which he masters with virtuosity.²¹

.....
It is a combination of a thorough knowledge of the language, an exact appreciation of the effect that will be produced, innate taste and the most careful obliteration of any trace of effort.²²

Sans l'ombre d'un artifice, sa technique atteint un ton de conversation mais, en même temps, témoigne de procédés littéraires complexes lorsqu'on l'étudie à fond. Ce style élégant, clair et sobre cache une ingénuité stylistique dont La Fontaine lui-même se rend compte : "cet heureux art qui cache ce qu'il est, et ressemble au hasard."²³ Citons, pour terminer, les belles paroles de Valéry au sujet de La Fontaine:

...on dirait qu'il suffise à sa destinée de déduire par un fil de soie ce que chaque instant contient de plus doux : elle en tire fragilement des heures infinies.

Rien ne ressemble à ce rêveur plus aisément que le nuage paresseux à qui son regard se confie : cette molle *dérive* le transporte dans l'oubli de ses affaires, l'allège de toutes conséquences, le dispense de toute prévision, car il est vain de vouloir devancer la même brise qui nous emporte; plus vain, peut être, de prétendre toujours répondre des mouvements d'une vapeur.²⁴

NOTES DE REFERENCES SUR L'INTRODUCTION

1. La Fontaine, J., Oeuvres complètes, Contes et nouvelles, Paris, ed. de la Pléiade, 1958, vol. I, p. 477.
2. La Fontaine, J., Fables choisies, préface du I^{er} recueil, Paris, Librairie Larousse, 1965, vol. I, p. 26.
3. Clarac, Pierre, La Fontaine, par lui-même, Bourges, 1961, p. 161.
4. Lanson, Gustave, Histoire de la littérature française, Paris, 1909, p. 562.
5. La Fontaine, Oeuvres, préface des Contes et nouvelles, vol. I, p. 347.
6. citée dans Biard, Jean-Dominique, The Style of La Fontaine's Fables, Oxford, 1966, p. xi.
7. La Fontaine, Oeuvres complètes, préface des Amours de Psyché, vol. II, p. 123.
8. Blavier-Paquot, Simone, La Fontaine : vues sur l'art du moraliste dans les Fables de 1668, Paris, 1961, p. 121.
9. Rousset, Forme et Signification, Paris, 1964, p. I.
10. Croce, B., Poesia e non poesia, Bari, 1964, p. 240.
11. Taine, H., La Fontaine et ses Fables, Paris, 1922, p. 289.
12. La Fontaine, Oeuvres, Contes et nouvelles, vol. I, préface I, p. 347.
13. Couton, Georges, La Poétique de La Fontaine, Paris, 1957, p. 33.
14. Taine, La Fontaine...., p. 316.
15. La Fontaine, Fables choisies, vol. I, préface, p. 26.
16. Rousset, Forme...., p. XXII.
17. Mourgues, Odette (de), O Muse, fuyante proie... Paris, 1962, p. 126.
18. Sainte-Beuve, C.A., Critiques et portraits littéraires, Paris, 1841, p. 103.

19. Mourgues, O Muse....., p. 105.
20. citée dans Biard, The Style....., p. 175.
21. Ibid., p. 83.
22. Ibid., p. 122.
23. La Fontaine, Oeuvres, Le Songe de Vaux, ch. II, vol. II, p. 84.
24. Valéry, Paul, Oeuvres, Variété, Au Sujet d'Adonis, Paris, ed. de la Pléiade, p. 474-475.

PREMIERE PARTIE : LA PROSODIE

(Introduction)

La perfection prosodique des Fables, rassemble, paradoxalement, de nombreux éléments du style bas tout en restant un travail de calcul et d'épuration. La Fontaine accentue le charme de son instrument poétique en fusionnant les immenses richesses des traditions poétiques qui l'ont précédé. Il est étonnant que les premiers vers de La Fontaine aient été écrits sous l'influence de la préciosité de Pellisson et de Voiture. Pour Sainte-Beuve, la parenté remonte plus loin : La Fontaine serait "le dernier et le plus grand des poètes du seizième siècle."¹ Prise de position certes exagérée. En fait, La Fontaine appartient au dix-septième siècle où la composition poétique faisait partie d'un jeu sacré et aristocrate dans lequel les participants exigeaient une obéissance absolue à des règles strictes. C'est Malherbe qui avait élevé ce jeu de technique à la hauteur d'un culte de perfection.

Mais comme la fantaisie du génie dépasse les règles, La Fontaine s'affranchit de toute convention. Bienqu'il proclame la nécessité de respecter la nature et de la trouver en étudiant et en imitant les anciens : "Art et guides, tout est dans les Champs Elysées,"² il déclare plus tard : "Mon imitation n'est point un esclavage."³ Son instinct cherche continuellement un style poétique original qui lui permette de profiter de toutes les expériences techniques. Son travail devient un travail d'amplification : il retranche des circonstances, ajoute une

histoire contemporaine, change des incidents. En enrichissant le commentaire d'Esopé, il crée son expression unique. Poète le plus indépendant de son siècle, il arrive à transformer l'oeuvre imitée pour la rendre inimitable. La Bruyère, justement, écrit à ce propos :

Un autre, [La Fontaine] plus égal que Marot et plus poète que Voiture, a le jeu, le tour et la naïveté de tous les deux; il instruit en badinant, persuade aux hommes la vertu par l'organe des bêtes, élève les petits sujets jusques au sublime.⁴

L'allure rapide de l'art prosodique de La Fontaine réussit à nous faire éprouver des sensations indéfinissables, des impressions éphémères et insaisissables. L'aisance exceptionnelle dans la prosodie crée l'harmonie continue des formes et des idées. La multiplicité, la diversité et l'instabilité, caractéristiques fondamentales de la prosodie de La Fontaine, font ressortir toutes les nuances de pensée. Une étude de la magie du rythme que produit la technique de La Fontaine, à travers la variété et l'élégance des jeux prosodiques et de leurs rapports harmonieux, nous mènerait à une évaluation de la prosodie des Fables. Riche prosodie de ressorts variés et de moyens in^ombrables, elle maintient tout de même une unité de ton en poursuivant son fil unificateur jusqu'à la fin. La souplesse du vers, les ressorts musicaux, le style imagé, les architectures géniales, le langage polyvarié que manie La Fontaine constituent l'élément essentiel de la prosodie : le mouvement.

livre intitulé La Fontaine, livre indispensable à la compréhension générale de l'oeuvre du poète, constate la versatilité et l'inconstance des vers des Fables :

Ils sautillent et chantonnent avec une allégresse comique!...
 Ils coulent et murmurent, avec une douceur d'églogue : ...
 Ils s'élancent et déploient leur vol avec l'ampleur de l'ode : ... Ils rêvent et se plaignent avec la résignation élégiaque.⁶

Une étude métrique du vers montre comment La Fontaine qui utilise un mètre imitatif maintient la chaleur d'un récit impromptu. Le vers est, comme le dit Lanson, "polymorphe"⁷ puisqu'il enregistre toutes les nuances de pensée. La Fenestre note la même idée par une comparaison grandiose : "ils s'étendent et se prolongent en retentissant comme la trompette épique."⁸ Le mètre est d'une telle variété qu'il est rare qu'une fable soit écrite toute entière sur un rythme homogène.

L'alexandrin, l'octosyllabe, l'heptasyllabe, le trisyllabe se bousculent pour produire l'impression de vers libres. Nous analyserons les mètres que le poète emploie le plus fréquemment pour évoquer des peintures vivantes : l'alexandrin, l'octosyllabe, le décasyllabe, le trisyllabe et l'heptasyllabe.

L'alexandrin, le vers d'élégance classique, par excellence, s'adapte aussi bien dans des récits distingués et monochromes que dans des récits humoristiques et vivants. La maîtrise de l'alexandrin se remarque surtout dans le judicieux emploi des procédés narratifs. Dans Le Songe d'un habitant du Mogol, on admire la dignité aisée des quatre premiers vers :

Jadis certain Mogol vit en songe un Vizir
 Aux Champs Elysiens possesseur d'un plaisir
 Aussi pur qu'infini tant en prix qu'en durée :
 Le même songeur en une autre contrée....

La disposition métrique évoque les idées. Le choix de l'alexandrin suggère avec majesté la béatitude du vizir, les charmes du rêve, et rapproche la fable de sa source virgilienne tout en annonçant l'opinion philosophique et le lyrisme personnel de :

Quand le moment viendra d'aller trouver les morts,
J'aurai vécu sans soins et mourrai sans remords.

(XI - 4)

Le Meunier, son fils et l'âne est une des rares fables qui soient écrites entièrement sur un rythme uniforme. L'alexandrin offre au poème un effet de gravité qui convient à l'ambiance didactique générale. La monotonie majestueuse des mesures égales recrée l'air sérieux et compassé de La Fontaine qui, selon M. de Maucroix, hésitait sur le choix d'une carrière.¹⁰ L'alexandrin souligne donc le ton de gravité et de raideur.

Mais le 'naturel' se maintient toujours. L'alexandrin se cache à la vue dans la spontanéité du dialogue :

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

A quoi me résoudrai-je? Il est temps que j'y pense.

(Le Meunier, son fils, et l'âne)
(III - 1)

Le premier et le dernier vers de cette citation accentuent l'illusion créée par le mètre : l'alexandrin classique ne se remarque pas, il se sent. Il perd sa rigidité et sa monotonie pour contribuer au pittoresque et au mouvement comique :

Afin qu'il fût plus frais et de meilleur débit,
On lui lia les pieds, on vous le suspendit;
Puis cet homme et son Fils le portent comme un lustre
Pauvres gens! idiots! couple ignorant et rustre!

(Ibid.)

Le meunier se croit un homme résolu et les effets symétriques du mètre fixe et uniforme rehausse cette caractérisation. Puis justement, l'incongruité entre le ton terre-à-terre de farce et l'élégance de l'alexandrin non seulement ajoute à l'ironie mais s'identifie comme l'élément unificateur des Fables. Ce rythme qui paraît si libre suit un dessein ordonné.

Le ton léger, aspect fondamental des Fables, vient surtout de l'octosyllabe. Les vers courts donnent une vigueur incisive aux déclarations élevées de l'alexandrin. Si l'alexandrin est doué d'une qualité majestueuse, ce n'est pas simplement parce que sa longueur est de douze syllabes mais plutôt qu'il forme un contraste structural avec l'octosyllabe qui le suit ou le précède. Dans Le Coche et la mouche, tandis que l'alexandrin des deux premiers vers traduit la difficulté de la route et fait le portrait héroïque de la mouche, l'octosyllabe introduit le ton de légèreté et de comique :

Dans un chemin montant, sablonneux, malaisé
Et de tous les côtés au soleil exposé

....

Un sergent de bataille allant en chaque endroit
Faire avancer ses gens et hâter la victoire

....

Dame mouche s'en va chanter à leurs oreilles

Ét fait cent sottisés pareilles
(VII - 9)

Ainsi l'octosyllabe rehausse la dignité de l'alexandrin tout en rabaissant l'utilité du service de la mouche. Les octosyllabes viennent accentuer le mouvement. Les réflexions finales des dix derniers vers sont écrites en alexandrins réguliers. Le contraste venant de l'octosyllabe qui

s'entremêle à l'alexandrin, donne une allure dramatique et rend le rythme vivant :

Tu murmures vieillard! vois ces jeunes mourir,
 Vois-les marcher, vois-les courir
 À des morts, il est vrai, glorieuses et belles,
 Mais sûres cependant, et quelques fois cruelles.
 (La Mort et le mourant)
 (VIII - 1)

Le poète utilise souvent le vers octosyllabique pour faire le portrait de tendresse, de timidité ou de petitesse d'un animal. Il sert, donc, de procédé de caractérisation -- l'innocence de l'agneau :

... que votre Majesté
 Ne se mette pas en colère;
 Mais plutôt qu'elle considère
 Que je me vas désaltérant...
 (Le Loup et l'agneau)
 (I - 10)

ou l'absurdité du moucheron :

"Penses-tu, lui dit-il, que ton titre de roi
 Me fasses peur ni me soucie
 Un boeuf est plus puissant que toi;
 Je le mène à ma fantaisie."
 (Le Lion et le moucheron)
 (II - 9)

ou la grandeur du petit poisson :

"Que ferez-vous de moi? Je ne saurois fournir
 Au plus qu'une demi-bouchée.
 Laissez-moi carpe devenir :

Le chant strident du trisyllabe dans les vers :

La cigale, ayant chanté

Tout l'été

(La cigale et la fourmi)
(I - 1)

marque la frivolité, la volubilité de la cigale. En trois syllabes, La Fontaine suscite avec vigueur les attitudes et la situation de son protagoniste. Loin de la sécheresse d'Esopé :

"Pourquoi, en été n'amassais-tu pas de quoi manger -- je n'étais pas inactive, dit celle-ci, mais je chantais mélodieusement..."¹¹

La Fontaine dépasse la brièveté de l'antiquité en ajoutant à la précision de l'image. Le trisyllabe nous fait voir et entendre la cigale pendant un moment éphémère. Ce vers fait partie de la technique impressionniste de La Fontaine, étudiée à fond par les critiques allemands, surtout Vossler¹² et Weimann.¹³ Puisque le trisyllabe par sa brièveté caractéristique peut exister dans un seul mot, il permet ainsi d'atteindre un remarquable crescendo dans le mouvement en accentuant le mot isolé qui le comprend :

Même il m'est arrivé quelquefois de manger
Lé Bérger

(Les Animaux malades de la peste)
(VII - 1)

L'heptasyllabe conserve l'allure rapide du trisyllabe. La longueur du mètre permet au poète d'ajouter un rythme boiteux, au ton de légèreté. Dès le début du Pot de terre et du pot de fer, le rythme heptasyllabique annonce le thème burlesque de deux pots qui font un voyage :

Le Pot de fer proposa

Au Pot de terre un voyage.
Celui-ci s'en excusa.

(V - 2)

Le mouvement dans Le Rat de ville et le rat des champs (I - 9) une des deux fables écrites entièrement sur le rythme heptasyllabique (l'autre est Le Satyre et le Passant) est tout à fait original. L'atmosphère fantaisiste d'une luxueuse salle où des "reliefs d'orlotans," sont préparés sur un tapis de Turquie pour deux rats, devient plus imaginative grâce à l'heptasyllabe qui suggère plus que le poète ne décrit.

Ce n'est pas tel mètre particulier qui crée le rythme mais le mélange de vers de longueur diverse. Claude Dreyfus rapproche avec précision ce procédé du vers libre :

... le vers n'est souvent qu'un moule pour la vue, et le mètre n'existe bien souvent que lié au suivant : il n'y a plus alors d'alexandrins ou d'heptasyllabes, mais des éléments auxquels, La Fontaine à son gré et à sa fantaisie, donne plus ou moins de longueur, car son art poétique repose essentiellement sur le vers libre, où domine surtout le mélange d'alexandrins et d'octosyllabes.¹⁴

Si la variété du mètre chez La Fontaine est si étonnante, c'est que l'irrégularité des vers ne correspond pas à une idée précise mais contribue à la liaison de l'oeuvre, en relevant le rythme du langage ordinaire.

Le ton de nonchalance provient non seulement du mètre mais aussi de l'architecture du vers. L'habile disposition des coupes, des enjambements, des rejets, des césures, des hémistiches, des parenthèses, ajoute à la cadence du vers. Les règles prosodiques se bousculent et on sacrifie la régularité des vers à leur valeur significative. La présentation, rendue ainsi plus animée et plus complète, fait appel à l'imagination.

Une analyse du vers nous montre que la composition est faite de brusques sursauts continus qui interrompent le rythme métrique et le transforment en rythme saccadé. Cette irrégularité ne tombe jamais au niveau du prosaïsme puisque la symétrie et l'équilibre classique la dominent toujours.

C'est surtout en étudiant les hémistiches que l'on se rend compte de la symétrie du vers. En général, deux divisions se notent. Premièrement, quand l'alexandrin se coupe en deux parties, la césure fortement marquée se place toujours après la sixième syllabe, formant deux hexasyllabes symétriques :

La raison du plus fort / est toujours la meilleure.
 (Le Loup et l'agneau)
 (I - 10)

S'il en faut faire autant / afin que l'on me flatte
 (L'Ane et le petit chien)
 (IV - 5)

Du temps et des censeurs / défendant mes ouvrages
 (Les Lapins)
 (X - 14)

Deuxièmement, quand l'alexandrin se coupe en deux parties inégales, l'accent tonique tombe d'habitude sur un multiple de trois. Les groupes rythmiques qui se forment sont alors géométriques :

¹ Cent ² exemples ³ pourraient ⁴ appuyer ⁵ / ⁶ mon ⁷ discours ; ⁸ ⁹
 (Ibid.)

¹ Arrivés, ² / ³ les voilà se trouvant bien ensemble ;
 (L'Ours et l'amateur des jardins)
 (VIII - 10)

Et, / non moins bon archer que mauvais raisonneur,
 (L'Ours et l'amateur des jardins)
 (VIII - 10)

Une étude de la composition de l'heptasyllabe souligne l'équilibre entre régularité et irrégularité. Toute la fable Le Rat de ville et le rat des champs est écrite en heptasyllabes. Le fait que les vers se suivent régulièrement neutralise la nature irrégulière de ce mètre. Le mouvement rigoureux qui empêche les Fables de tomber au niveau d'un rythme prosaïque contrebalance le mouvement trop libre. La symétrie est discrète. Seul l'Arioste atteint la même élégance et la même limpidité des vers tout en déplaçant l'accent tonique. L'accent tonique qui se trouve habituellement dans la poésie italienne sur la quatrième, huitième ou dixième syllabe, sautille d'une syllabe à l'autre dans l'Orlando furioso :

Fugge tra selve spaventose e scure,
 per lóchi inabitati, ermi e selvaggi
 Il móver de fróndi e di verzure,
 che di céri sentía, d'olmi e di faggi,
 fáto le avea con subito paure
 tróvar di qua di là strani viaggi;15

Ces balancements harmoniques ajoutent à l'élégance subtile et coulante du style chez les deux poètes.

Fubini explique précisément l'importance de la variété dans le mètre :

Il metro è una misura del ritmo, che tiene conto di un elemento costantemente fisso; ma il ritmo diventerebbe

qualcosa di meccanico, se si riducesse a questo elemento costante : il suo essere deriva dal comporsi di una sempre nuova varietà di elementi con un elemento costante.¹⁶

La variété rythmique s'exprime par des rejets, des enjambements, des inflexions imprévues, des arrêts, des reprises. Des vers enchaînés par des enjambements forment une sorte de paragraphe prosodique :

Il s'amuse à tout autre chose
qu'à la gageure. A la fin, quand il vit
Que l'autre touchait presque au bout de la carrière,
Il partit comme un trait; mais les élans qu'il fit
Furent vains : La Tortue arriva la première.

(Le Lièvre et la tortue)
(VI - 10)

Les enjambements de ce passage rapprochent le mouvement de la fable à la prose de sa source :

La lièvre confiant dans sa vitesse
s'endormit. Puis s'étant relevé,
il arriva d'un trait à la borne,
mais il y trouva la tortue endormie.¹⁷

Rien de la rigidité rythmique du morceau d'Esopé chez La Fontaine : tout est naturel. La désinvolture quant aux rejets renforce le ton d'insouciance. Le premier rejet qui accentue le mot vieilli "gageure",¹⁸ comme nous le verrons dans le troisième chapitre, prête au comique des Fables. Le second rabaisse le ton grave de l'alexandrin. Le troisième permet l'allitération du son "F" et crée une cacophonie de fricatives qui relève le ton léger des Fables. De brusques arrêts et des reprises que permettent les parenthèses offrent un autre moyen au poète de reproduire un rythme heurté dans les Fables :

Pour avoir des pareils (comme il était habile),
Un jour que les renards tenaient conseil entre eux :

(Le Renard ayant la queue coupée)
(V - 5)

Le lecteur qui récite la fable se trouve retenu par le mouvement. Il change d'inflexion en arrivant à la parenthèse mais se trouve entraîné à reprendre la suite des vers qui surgissent inopinément. Selon le mot de La Fenestre, la complexité rythmique des Fables se compose de "tours de passe-passe."¹⁹ Sous l'apparence de simplicité, poursuit le même critique, se révèlent toutes les nuances de la phrase : "tantôt resserrée, tantôt large, qui tour à tour sautille et s'arrête, bondit, et s'étale avec d'exquis murmures ou d'amples bruissements, poursuivant son libre cours à travers les apartés, les digressions, les rêveries, les sous-entendus..."²⁰

"Nous ne pourrions jamais secouer le joug de la rime; elle est essentielle à la poésie française."²¹ Ces mots de Voltaire nous serviront d'entrée en matière à l'étude de la rime de La Fontaine. Destinée à indiquer pour l'oreille la fin d'un groupe rythmique, la rime avec le mètre est une des caractéristiques de la versification française. Boileau établit la rime comme un simple jeu d'esprit, secondaire aux idées : "La rime est une esclave et ne doit qu'obéir."²² Etant le soutien, l'appui du vers, la rime lui fournit une énergie et une vigueur nouvelle. Guide de l'inspiration, l'écho que projette la rime prolonge ou raccourcit les connotations des paroles. Plusieurs autres critiques expliquent que la rime suscite les pensées tandis que les pensées adoptent les rimes. Bien que pour La Fontaine le mélange, la variété et parfois même l'abandon complet de la rime soient son parfait instrument, sa poésie ne devient jamais une prose rythmée. Le poète maîtrise le pouvoir expressif

de la rime assez strictement sans que l'artifice et la subtilité nuisent au naturel. L'arrangement de sons identiques à la fin de deux unités rythmiques ne participe qu'à la genèse du mouvement. Comme le dit Adam : "elles [les rimes] soulignent, retardent ou précipitent le rythme."²³ Tout en 'égayant' son ouvrage, La Fontaine explore toutes les ressources de la rime : le son, l'arrangement et la qualité.

D'un point de vue sonore, les rimes se divisent en deux classes : les masculines et les féminines. Les rimes masculines se terminent par une syllabe tonique, tandis que les rimes féminines se terminent par une syllabe muette. On ne peut étudier la valeur individuelle des rimes masculines et féminines puisqu'elles ne se présentent que comme éléments constitutifs d'autres rimes. Elles composent les rimes plates : MM, FF, MM, FF, (M - rime masculine; F - rime féminine), les rimes croisées : MFMFMF, les rimes embrassées MFFM et par conséquent ne peuvent être jugées qu'en étudiant celles-là. Par leur caractéristique essentielle, les rimes masculines évoquent le rythme heurté du langage parlé, tandis que les féminines évoquent le rythme élégant classique.

Quant au classement, on pourrait en faire huit catégories : rimes plates, rimes croisées, rimes embrassées, rimes redoublées, rimes mêlées, rimes triplées, rimes intérieures et monorimes. Dans la disposition la plus simple des rimes plates (MMFF), deux vers à rime masculine et deux vers à rime féminine alternent. La rime plate, caractéristique d'une poésie grave de ton épique, didactique, ou dramatique, joue le même rôle dans les Fables :

---Rien qui vaille ! eh bien ! soit, repartit le Pêcheur : M
 Poisson, mon bel ami, qui faite le pêcheur, M
 Vous irez dans le poêle, et vous avez beau dire : F
 Dès ce soir on vous fera frire. F

(Le Petit poisson et le pêcheur)
 (V - 3)

Quoiqu'il ne s'agisse que de la mort d'un poisson, dans les fables où les animaux représentent des personnes, La Fontaine traite la mort triviale d'une bête comme un sujet extrêmement grave. La rime rigide plate accentue la pesanteur du sujet. Elle suggère aussi la morale finale d'"Un Tiens vaut, ce dit-on, mieux que deux Tu l'auras," tout en évoquant le ton sérieux de l'attitude réaliste du pêcheur. La rime plate régulière contrebalance le langage familier pour ajouter à l'aspect héroïcomique de l'ouvrage. La fable Le Meunier, son fils et l'âne suit entièrement le mouvement rigide de la rime plate. Celle-ci ajoute à l'effet esthétique et à l'intérêt psychologique de l'alexandrin qui annonce le mouvement systématique du meunier :

Il met sur pieds sa bête et la fait détaler.
 L'âne, qui goûtait fort l'autre façon d'aller
 Se plaint en son patois

....
 L'enfant met pied à terre, et puis le vieillard monte
 Quand trois filles passant, l'une dit "C'est grand'honte"

.....Ils descendent tous deux
 L'âne se prélassait marche seul devant eux.

(III - 1)

Bref, la rime plate accentue l'effet rythmique de l'alexandrin.

La rime croisée ou alternée, généralement, exprime le ton lyrique.

On la trouve dans Les Deux pigeons :

A ces mots, en pleurant, ils se dirent adieu. M
 Le voyageur s'éloigne; et voilà qu'un nuage F
 L'oblige de chercher retraite en quelque lieu. M

Un seul arbre s'offrit, tel encor que l'orage F
 Maltraita le Pigeon en dépit du feuillage.

Le moment de la séparation est venu. Puis, d'un trait rapide que prête la rime croisée le poète présente le malheur du pauvre pigeon. La rime alternée, comme suggère le nom, permet au poète de passer d'une idée à l'autre dans deux vers pour ajouter à la concision et à l'unité de l'oeuvre. On retrouve cette rime dans La Laitière et le pot au lait. Pour évoquer la "flatteuse erreur" du rêve, La Fontaine utilise la rime qui cache le plus son artifice : la rime croisée :

Chacun songe en veillant; il n'est rien de plus doux :	M.
Une flatteuse erreur emporte alors nos âmes;	F
Tout le bien du monde est à nous,	M.
Tous les honneurs, toutes les femmes.	F

(VII - 10)

L'effet plastique de la rime croisée recrée l'illusion du songe.

La rime embrassée (MFFM) accentue un son ou une parole finale.

Dans La Fontaine, elle évoque souvent un ton héroïcomique:

"Va-t-en, chétif insecte, excrément de la terre!"	F
C'est en ces mots que le Lion	M
Parlait un jour, au Moucheron.	M
L'autre lui déclara la guerre.	F

(II - 9)

Grâce au contraste que permet la rime embrassée, le mot "lion" et le mot "moucheron" s'opposent. La rime embrassée confère au combat une allure graphique. Le mouvement de bataille s'annonce. L'accent héroïcomique est mis sur l'incongruité entre les deux personnages et les mots grandiloquents et militaires qui décrivent une situation triviale. Dans Le Songe d'un habitant du Mogol, la rime embrassée annonce le rythme satirique en présentant le paradoxe du songe :

Le cas parut étrange, et contre l'ordinaire;	F
Minos en ces deux morts semblait s'être mépris.	M
Le dormeur s'éveilla, tant il en fut surpris.	M
Dans ce songe pourtant soupçonnant le mystère,	F
Il se fit expliquer l'affaire.	F

(XI - 4)

La rime, faite pour l'oreille surtout, introduit Minos, un des trois juges mythologiques des enfers pour douer d'un ton héroï-comique le paradoxe du songe. La rime embrassée qui oppose les antithèses "l'ordinaire" et "mystère", et qui accentue l'action rapide de deux verbes "mépris" et "surpris" ajoute au rythme paradoxal du songe. Comme la rime croisée, la rime embrassée présente un ton lyrique avec son rythme berceur de chant :

J'inspirais ici l'amour de la retraite :	F
Elle offre à ses amants des biens sans embarras,	M
Bien purs, présents du Ciel, qui naissent sous les pas.	M
Solitude, où je trouve une douceur secrète,	F

(XI - 4)

Ainsi, la rime embrassée accentue un ton antithétique aussi bien que lyrique.

La variété des rimes irrégulières est surprenante. On observe souvent des rimes redoublées qui ajoutent au mouvement saccadé des Fables en répétant l'une des rimes aux moins deux fois :

Reprit l'agneau, je tette encor ma mère.	F
...Si ce n'est toi, c'est donc ton frère.	F
---Je n'en ai point. --- C'est donc quelqu'un des tiens;	M
Car vous ne m'épargnez guère,	F
Vous, vos bergers et vos chiens.	M

(Le Loup et l'agneau)

(I - 10)

Les rimes intérieures provoquent un brusque arrêt du rythme alexandrin en faisant croire à deux hexasyllabes :

Transi, gelé, perclus, [M] immobile rendu [M]
 (Le Villageois et le serpent)
 (VI - 13)

La rime triplée n'a pas simplement une valeur évocatrice mais aussi un mouvement léger :

Qui causera dans la saison M
 Votre mort ou votre prison : M
 Gare la cage ou le chaudron! M
 (L'Hirondelle et les petits oiseaux)
 (I - 8)

La rime triplée traduit parfaitement l'ampleur du mouvement et du danger qu'éprouve l'hirondelle. Parfois même, on trouve des monorimes dans des vers tout à fait fantaisistes :

"Vous êtes le phénix des hôtes de ces bois." M
 À ces mots le Corbeau ne se sent pas de joie; M
 Et, pour montrer sa belle voix, M
 Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie. M

Ici, la monorime faite pour l'oreille par la répétition de la rime masculine, accentue les phonèmes [w] [a] qui suggèrent le chant rude et âpre du corbeau.

Pour récapituler, l'ordre et le schéma des rimes quoique irréguliers sont toujours nets. Le caprice, encore une fois, n'est qu'apparent; la rime chez La Fontaine est résultat d'une longue réflexion.

Du point de vue de qualité ou de valeur, on distingue cinq genres de rimes. Les rimes très riches, doubles ou léonines comprennent plusieurs éléments identiques de son et d'articulation. Dans les Fables, cette rime est très rare car elle est superflue. Le seul exemple que nous pouvons rapporter après de longues recherches se trouve dans Le Vieillard et les trois jeunes hommes :

^{1 2 3 4}
 Le troisième tomba d'un arbre
 Que lui même il voulut entrer;
 Et pleurés du Vieillard, il grava sur leur marbre ^{1 2 3 4}
 (XI - 8)

La rime lénine crée un ton moqueur en faisant un contraste entre l'octosyllabe léger du premier vers et l'alexandrin symétrique du troisième vers. La rime riche qui exige l'identité de la voyelle et des deux sons qui l'entourent, est fréquente dans les Fables. Dans Le Lièvre et la tortue, par exemple :

^{1 2 3}
 Il s'éloigne des chiens, les renvoie aux calendes
^{1 2 3}
 Et leur fait arpenter les landes.
 (VI - 10)

Ici, la qualité sonore de la rime prolonge le rythme que suggère "calendes" par définition, et contribue à la caractérisation de la présomption et de la hardiesse du lièvre. Bref, les rimes lénines et riches font ressortir le ton riche et léger.

La rime la plus habituelle dans les Fables, la rime suffisante, offre l'identité de la voyelle et de l'élément sonore qui la suit ou la précède :

Un vieillard sur son âne aperçut en passant
 Un pré plein d'herbe et fleurissant.
 (Le Vieillard et l'âne)
 (VI - 8)

Le vieillard "en passant," inopinément, aperçoit le pré "fleurissant." L'intensité évocatrice de la rime suffisante, qui ajoute au rythme fortuit, répond à l'imprévoyance du vieillard. La rime suffisante peint le mouvement d'une situation.

La Fontaine crée des effets saisissants par l'emploi de rimes pauvres

et défectueuses. La rime faible survient lorsque la voyelle seule est identique :

Au fond d'un antre sauvage
 Un satyre et ses enfants
 Allaient manger leur potage,
 Et prendre l'écuelle aux dents
 (Le Satyre et le passant)
 (V - 7)

Les rimes pauvres des phonèmes [ɑ] [i] [y] [ɛ] qui parcourent la fable du Satyre et le passant accentuent le rythme boiteux de l'heptasyllabe. "Lorsque l'on fait rimer ensemble un mot simple et son composé (faire, défaire) ... ou deux mots où la voyelle n'a pas la même prononciation (grâce, place)...²⁴ une rime défectueuse en résulte. La Fontaine confère continuellement aux vers l'effet de négligence qui provient de cette rime :

Savoir quoi, ce n'est pas l'affaire,
 Ni de quel juge l'on convint.
 Notre Lièvre n'avait que quatre pas à faire
 (Le Lièvre et la tortue)
 (VI - 10)

ou dans :

Hommes, dieux, animaux, tout y fait quelques rôle :
 Jupiter comme un autre. Introduisons celui
 Qui porte de sa part aux belles la parole :
 (Le Bûcheron et mercure)
 (V - 1)

La rime défectueuse comme la succession irrégulière des rimes ne nuit pas à l'élégance de l'ouvrage mais simplement l'abaisse à la cadence du langage parlé.

L'art des Fables provient également des structures strophiques. Une étude de la construction des Fables est indispensable à la compréhension de la versification. Tout élément architectural d'irrégularité trouve son contrepoids dans un élément de régularité. Le poète observe à fond cette lois d'équilibre poétique. Odette de Mourgues maintient, à juste raison, que l'essentiel c'est précisément cet équilibre entre la régularité et l'irrégularité : "la structure du poème, parfois assez compliquée montre un souci d'imposer un ordre logique aux réactions chaotiques des sentiments."²⁵ Asymétrie, répétitions et symétrie sont les éléments fondamentaux de la structure poétique. Cette architecture comporte trois plans principaux clairement définis : les compositions strophiques, les transitions et l'art de la formule.

Malgré que l'on puisse distinguer un peu partout dans les Fables, des distiques ou des quatrains, l'impression générale des poèmes est celle d'un court poème en prose, interrompu fréquemment par des passages en vers. La forme parfaite des Animaux malades de la peste provient du fait que les arrangements strophiques ne sont qu'une "invisible présence."²⁶ Le récit se déroule comme un drame, avec l'exposition, des incidents et le dénouement. Cinq alexandrins entremêlés avec huit octosyllabes dans les quatorze premiers vers servent d'introduction. Ce sont les ravages de la peste. À part les vers traditionnels, l'octosyllabe et l'alexandrin, on n'y trouve nul élément de régularité. L'exposition terminée, viennent ensuite les péripéties. Le conseil est tenu et la proportion d'alexandrins par rapport aux octosyllabes est doublée. On compte trente alexandrins, seize octosyllabes et un trisyllabe du vers quinze au vers soixante-deux.

Le rythme grave qui caractérise les discours, accentue la parodie des confessions. La morale séparée des incidents est d'une vigueur unique par la brutalité de son message pascalien -- la force fait la justice :

Selon que vous serez puissant ou misérable,
Les jugements de cour vous rendront blanc ou noir.

(VII - 1)

L'architecture souple et riche coule selon Lanson, "sans aucune contrainte technique sur la pensée."²⁷

Étudions la structure subtile de L'Homme et la couleuvre. La discussion entre le protagoniste et l'antagoniste est faite d'arguments symétriques pour et contre. Treize vers ont pour but d'exposer le point de vue de l'homme; treize, le point de vue du serpent. La structure nous rappelle des dialogues dramatiques des tragédies cornéliennes dans lesquelles l'effet de parallélisme souligne l'opposition d'idées. La progression rythmique continue, aidée par la structure. On fait parler la vache en style direct pendant quinze vers, tandis que les opinions du boeuf et de l'arbre qui remplissent environ quinze vers aussi, sont exprimés en style indirect. La symétrie du nombre égal de vers trouve son contrepoids asymétrique dans le changement de style direct au style indirect. L'énigme de symétrie et d'asymétrie mène à l'impression générale d'élégance dans la familiarité.

Le second point d'analyse dans l'étude de l'architecture des Fables est la transition. Comment La Fontaine arrive-t-il à maintenir l'unité rythmique? Dans son étude profonde sur la stylistique Léo Spitzer découvre le secret. La Fontaine souligne les structures qui soutiennent la poésie. Les transitions se font du général au particulier.²⁸ On s'aperçoit des

étapes de cette progression en concevant la fable comme un drame où

l'exposition offre les traits généraux d'où découle la morale particulière :

Du palais d'un jeune Lapin
 Dame Belette, un beau matin,
 S'empara : c'est une rusée

Ceci ressemble fort aux débats qu'ont parfois
 Les petits souverains se rapportant aux rois
 (Le Chat, la belette et le petit lapen)
 (VII - 16)

L'introduction d'un pronom indéfini produit souvent la transition de la narration au dialogue :

C'était un beau sujet de guerre
 (VII - 16)

Ce sont dit-il leurs lois qui m'ont de ce logis
 Rendu maître et seigneur
 (VII - 16)

Pour emprunter les mots de Leo Spitzer, "la transition est si habilement ménagée qu'on ne distingue plus si le fabuliste parle encore ou s'il a cédé la parole à son personnage."²⁹ L'effet de parallélisme et de répétition offre un autre moyen de transition :

Le Pasteur était à côté,
 Et récitait, à l'ordinaire,
 Maintes dévotes oraisons,
 Et des psaumes et des leçons,
 Et des versets et des répons :
 "Monsieur le Mort, laissez nous faire,
 (Le Curé et le Mort)
 (VII - 11)

Le parallélisme et l'énumération mènent à l'allongement du rythme d'où résulte un brusque arrêt pour accentuer le manque de piété du pasteur. Enfin, la transition aide à l'unité de toutes les fables.

La Fontaine déclare que :

Loin d'épuiser une matière,
On n'en doit prendre que la fleur.³⁰

C'est pour cette raison que la fable devient un 'emblème' au sens d'une formule. Couton étudie cet art laconique avec précision.³¹ Il note que dans L'Astrologue qui se laisse tomber dans un puits, La Fontaine fait en quatre vers un vaste tableau par une simple formule. Le poète dépasse la brièveté d'Esopé en créant une fable complète en quatre vers :

Un Astrologue un jour se laissa choir
Au fond d'un puits. On lui dit : "Pauvre bête,
Tandis qu'à peine à tes pieds tu peux voir,
Penses-tu lire au dessus de ta tête?"
(II - 13)

L'expression devient un genre de formule, un proverbe, sans rien garder de la sécheresse ésoopique. Blavier-Paquot analyse la manière dont La Fontaine dégage la fable du Laboureur et ses enfants, des propos qui l'alourdissent :

"cette fable montre que le travail est un trésor" ...
En deux coups de plume, le poète donne à la maxime
force et netteté : "Le travail est un trésor"³²

L'Artiste supprime tous les détails inutiles et modifie l'architecture de la fable pour mieux en dégager la leçon.

Il est intéressant d'étudier le rôle structural de la morale dans la symétrie générale de la fable :

Travaillez, prenez de la peine :
C'est le fonds qui manque le moins.
(Le Laboureur et ses enfants)
(V - 9)

La raison du plus fort est toujours la meilleure.
(Le Loup et l'agneau)
(I - 10)

Dans Le Laboureur et ses enfants et Le Loup et l'agneau la morale s'énonce

à l'avance. De cette façon elle s'identifie de plus près à "une forme un peu bizarre et surannée de la poésie didactique," décrite par Adam.³³ L'accent se pose sur l'enseignement. La courte narration qui suit s'écoule de la morale sans aucun effet de suspense. Nous savons déjà la leçon du laboureur : le travail est le trésor. Nous savons déjà que le loup dévorera l'agneau. Dans Le Renard et le bouc ou Les Animaux malades de la peste, la morale suit logiquement le développement du récit et se place à la fin de la fable. Ce genre de construction rend la morale presque superflue. C'est la narration qui présente le point didactique, tandis que la morale ne sert que de résumé. Cette méthode de présenter la leçon est beaucoup plus expressive puisque c'est le rythme heurté du récit au lieu du rythme grave de la morale qui s'accentue. Une méthode est inductive; l'autre, déductive. La plupart du temps, la morale se trouve insérée dans le récit même et ainsi, ajoute au rythme du langage parlé :

.... "il vous devait suffire
 Que votre premier roi fût débonnaire et doux :
 De celui-ci contentez-vous,
 De peur d'en rencontrer un pire "
 (Les Grenouilles qui demandent un roi)
 (III - 4)

De même, d'un air moqueur le renard enseigne au corbeau :

.... "Mon bon Monsieur,
 Apprenez que tout flatteur
 Vit aux dépens de celui qui l'écoute.
 Cette leçon vaut bien un fromage, sans doute."
 (Le Corbeau et le renard)
 (I - 2)

Les "grâces lacédémoniennes,"³⁴ c'est à dire la brièveté, rendent transparentes

les structures formelles solides et rigoureusement calculées, au point que, pour adopter les paroles de M^{lle} de Mourgues : "la transparente présence des formes est en fait le résultat d'une double absence."³⁵

L'étude de la versification : mètre, rime et structure nous montre que chaque ton familier ou bas entre dans la totalité complexe du vers. Le résultat de cette irrégularité est de rendre le vers aussi souple que la prose. Les inflexions imprévues, les coupes, les rejets, les enjambements qui font la magie du rythme ne détruisent en rien la limpidité du vers. Le vers, épousant les intentions du poète, émet des résonances à la fois familières et nobles. Le souple talent poétique de La Fontaine poursuit l'élégance à tout prix sans cacher un mouvement disloqué ou scandé. Aux mots de Taine : "si la fable n'eût employé qu'un seul mètre, elle eût perdu la moitié de sa vérité et son agrément."³⁶ C'est la variété et la complexité du mètre, de la rime et de la composition strophique qui cache tout l'artifice de la construction. De longues phrases sinueuses, la facilité et le naturel du vers cachent la plus longue patience et le travail le plus minutieux. Les variations équilibrées des motifs prosodiques composent pour l'oeil et l'oreille un parfait dessein, tandis que les transitions lient en parfaite harmonie le système formaliste. Comme l'explique M^{lle} de Mourgues : "c'est une révélation d'un monde des formes où règnent la symétrie et l'ordonnance des progressions arithmétiques."³⁷ C'est un équilibre de régularité et d'irrégularité qui contribue à la perfection exquise de l'art des Fables. Pour terminer, reprenons les mots lyriques de Faguet : "Ce sont ces vers de La Fontaine qui restent dans

toutes les mémoires, et qui sont des fleurs de poésie et de musique. »³⁸

NOTES DE REFERENCE

Chapitre I

1. Sainte-Beuve, Critiques..., p. 111.
2. La Fontaine, Fables choisies, vol. II, p. 126.
3. Loc. cit.
4. La Bruyère, Oeuvres complètes, Discours prononcé dans L'Académie Française, Paris, ed. de la Pléiade, 1962, p. 496.
5. La Fontaine, Fables choisies, p. 126.
6. La Fenestre, La Fontaine, Paris, 1910, p. 197.
7. Lanson, Histoire, p. 562.
8. La Fenestre, La Fontaine, p. 197.
9. Les chiffres romains indiquent le numéro du livre tandis que les chiffres arabes indiquent le numéro de la fable.
10. La Fontaine, Fables choisies, vol. I, p. 67.
11. Ibid., p. 31.
12. Vossler, K., La Fontaine und sein Fabelwerk, Heidelberg, 1919.
13. Weimann, Heinrich, Impressionismus Sprachgebrauch, La Fontaine, Münster, 1932.
14. introduction de Claude Dreyfus dans Fables choisies, vol. I, p. 18.
15. Ariosto, Orlando Furioso, dans L. Russo, I Classici italiani, vol. II, partie II^{ème}, Florence, Sansoni, 1964, Chant I, strophe 33, p. 296.
16. Fubini, Mario, Metrica e poesia, Milan, 1962, p. 27.
17. passage de la fable d'Esopé, cité dans Fables choisies, vol. I, p. 136.
18. Robert, Paul, Dictionnaire, Petit Robert, Paris, 1967, p. 762.
"Vieilli -- Promesse réciproque de payer le gage convenu si on perd un pari."
19. La Fenestre, La Fontaine, p. 194.

20. Loc. cit.
21. Le Petit Robert, p. 1565.
22. Boileau, Oeuvres complètes, Art poétique, Chant I., Paris, ed. Gallimard, 1966, p. 157.
23. Adam, Histoire de la littérature française au dix-septième siècle, Paris, vol. IV, 1956, p. 47.
24. Larousse du XX^{ème} Siècle, Paris, 1932, p. 1094.
25. Mourgues, O Muse ..., p. 60.
26. Ibid., p. 121.
27. Lanson, Histoire ..., p. 562.
28. explication du livre de Leo Spitzer, faite par Biard, p. 154.
29. Loc. cit.
30. La Fontaine, Fables choisies, vol. I, épilogue, p. 147.
31. Couton, La Poétique ..., p. 17.
32. Blavier-Paquot, La Fontaine..., p. 144.
33. Adam, Histoire ..., vol. IV, p. 37.
34. La Fontaine, Fables choisies, préface, vol. I, p. 24.
35. Mourgues, O Muse ..., p. 123.
36. Taine, La Fontaine, p. 301.
37. Mourgues, O Muse ..., p. 121.
38. Faguet, Emile, La Fontaine, Paris, 1913, p. 322.

CHAPITRE II

LES EFFETS SONORES

La facilité et le naturel de la versification des Fables correspondent aux effets sonores. Comme La Fontaine représente des idées par des variations de rythme, ainsi, il joue sur les changements de ton. Aux effets du vers s'allie étroitement l'effet sonore. L'étude de l'intonation est essentielle car Les Fables sont faites pour être entendues. C'est à l'oreille que leur charme se révèle. Bailly trouve que le système sonore chez La Fontaine est "une science de la musique des mots."¹

Cette 'science' nous frappe non seulement par la sobriété et la justesse des sensations auditives mais par la rareté de ces sensations. Boillot nous montre que dans Le Chêne et le roseau il n'y a aucune onomatopée pour évoquer le fracas de l'ouragan malgré le fait qu'une telle note renforcerait l'impression de violence de la tempête.²

Mais lorsque le poète évoque les sensations visuelles, il écarte les sensations auditives. La poésie de La Fontaine, génie classique, n'est donc jamais encombrée. Le poète maîtrise la forme pour subordonner les sensations à la pensée. Sans négliger la mélodie ronsardienne pour imposer la rhétorique formelle d'un Malherbe La Fontaine maintient un parfait équilibre entre le dessein musical et le dessein rythmique des Fables.

C'est un jeu d'alternance entre régularité et irrégularité. En employant toutes les ressources 'musicales - verbales' de son art, il crée des vers d'une extraordinaire fluidité. L'harmonie de l'oeuvre nous restitue l'incroyable unité que permet l'esthétique des sons au poète. Comme l'explique Melle de Mourgues :

...le spectacle des choses, l'atmosphère où elles baignent les moindres mouvements de l'âme nous sont rendus sensibles moins par la valeur abstraite des mots que par la force évocatrice de leurs sonorités, par le rythme de la phrase vivante, par l'ampleur ou la rapidité du débit, les pauses de la respiration, les nuances de la voix.3

Quel charme La Fontaine a-t-il su tirer de ces ressources auditives? Comment le plaisir de l'oreille s'éveille-t-il? Le but de ce chapitre est de faire une étude de cette fuyante mélodie et des moyens dont dispose La Fontaine pour provoquer des sensations auditives. On emploiera un classement de deux catégories : 1) une étude des procédés mécaniques de description, 2) une étude des procédés abstraits d'animation.

La Fontaine manie la sensibilité du lecteur par un procédé matériel et concret. Il joue sur le système consonantique pour évoquer une situation. Dans Le Lion et le moucheron, c'est le choix et la position des consonnes qui évoquent l'attaque foudroyante du moucheron :

[v][R][t] [d] [m] [j] [s] [l] [l] [R][s][l]
Un avorton de mouche en cent lieux le harcèle,

[t] [t] [p][k] [l] [s][n] [t] [t] [l] [m] [z]
Tantôt pique l'échine, et tantôt le museau,

[t] [t] [t][R] [f] [d] [n] [z]
Tantôt entre au fond du naseau.

[l] [R][z] [l] [R] [s] [t][R] [v] [s] [f] [t] [m] [t]
La rage alors se trouve à son faite montée.

[l] [v] [z] [b] [l] [n] [m] [t] [R] [p] [R] [d] [v] [R]
L'invisible ennemi triomphe, et rit de voir

[k] [l] [n] [g] [R] [p] [n] [d] [l] [b] [t] [R] [R] [t]
Qu'il n'est griffe ni dent en la bête irritée

[k] [d] [l] [m] [t] [k] [s] [n] [p] [s] [s] [d] [v] [R]
Qui de la mettre en sang ne fasse son devoir.
(II - 9)

De cette analyse on pourrait relever quelques généralisations dans un tableau schématique :

OCCLUSIVES	CONSTRUCTIVES	NASALES	LIQUIDES
[p] [t] [k] [b] [d] [g]	[v] [f] [s] [ʃ] [z] [ʒ]	[m] [n]	[l] [R]
36	16	11	23
[p] = 1	[v] = 5	[m] = 5	[R] = 12 *
[t] = 15 *	[ʃ] = 2	[n] = 6	[l] = 11 *
[d] = 6	[s] = 7 *		
[k] = 3	[z] = 3		
[b] = 2	[f] = 5		
[g] = 1	[ʒ] = 1		

On observe que les occlusives dentales [t], [d] reviennent vingt et une fois. Les constructives sifflantes [s], [z] et labio-dentales [f] [v] reviennent dix fois; les liquides [l] et [R] vingt-trois fois. Tandis que les chuintantes [ʃ], [ʒ], les nasales [m], [n] apparaissent moins fréquemment. L'excès d'air et de tension, la courte détente et l'explosion violente nécessaire pour l'articulation des occlusives

suggèrent l'attaque explosive du moucheron. Le sifflement que créent les vibrations des constrictives et le mouvement vif, léger et rapide du bruit produit par le frottement dans l'articulation des liquides ajoutent au fracas. Les fricatives et les sibilantes sont combinées de façon à représenter le vol instable du moucheron. Puis, la répétition des dentales fait l'impression d'un écho qui élargit l'ambiance héroïcomique de la fable.

Tantôt pique l'échine, et tantôt le museau,
Tantôt entre au fond du naseau.

La rage alors se trouve à son faite montée.

Ces trois vers acquièrent une qualité expressive exceptionnelle par la répétition du son dental [t] qui évoque l'action agaçante de la mouche.

Le procédé de juxtaposition contribue aussi au style haché. Les sons qui seraient neutres acquièrent par ce procédé un éclat expressif. La juxtaposition d'une consonne chuintante et d'une sifflante : "de mouche en cent," et celle d'une liquide et d'une occlusive "trouve," "mètre," nous rappelle les brusques élans du langage ordinaire. Une suite discontinue de consonnes cocasses engendre le rythme saccadé de bataille. On s'émerveille de la puissance avec laquelle les sonorités nous présentent le caractère irritant et tatillon du moucheron qui fait l'empressé. Le tintamarre de l'épisode, le rugissement du lion, les vers tourmentés sont des effets tirés par le choix et la disposition des consonnes dures. Ces cacophonies volontaires confirment à l'avis de M^{me} Kohn : "qu'il faut être un bien grand musicien pour manier harmonieusement la dissonance."⁴

La Fontaine fait aussi partie de la tradition de musicalité, de

grâce et de souplesse ronsardienne. La marque de ce goût de mélodie fluide dans les Fables, c'est la profusion des voyelles claires.

Analysons le passage lyrique de La Laitière et le pot au lait :

[ã] [ə] [y] [œ] [ə] [ɛ] [o] [ɣ] [a] [ã] [e] [i]
 Quand je suis seul, je fais au plus brave un défi;

[ə] [e] [a] [a] [ɛ] [e] [o] [e] [a] [ɔ] [i]
 Je m'écarte, je vais détrôner le Sophi;

[ɔ̃] [e] [i] [wa] [ɔ] [œ] [ɛ]
 On m'élit roi, mon peuple m'aime;

[e] [ja] [ɛ] [ɔ̃] [ɣ] [a] [ɛ] [ø] [ã]
 Les diadèmes vont sur ma tête pleuvant :
 (VII - 10)

La qualité fluide, limpide du passage provient du fait que La Fontaine utilise le plus souvent des voyelles orales antérieures et moins fréquemment les voyelles nasales ou postérieures. Tandis que le timbre des voyelles reste clair et net, la durée courte et rapide, l'intensité est forte et vive. Nous constatons une succession de voyelles sans aucune coupure brusque dans l'enchaînement souple. L'harmonie qui en résulte, possède le même rythme délicat de chanson qui fait le charme de la poésie de Desportes. Et cette harmonie caressante, onduleuse s'adapte à merveille au thème du rêve. Elle se prête à la triste mélodie de nostalgie, de langueur et exprime la sympathie du poète pour les rêveurs.

La Fontaine contrebalance ce rythme berceur des voyelles antérieures en tirant des effets retentissants des voyelles postérieures [a][o][ɔ][ã] [ɔ̃][ø] ou antérieures mais fermées, par exemple [ɣ]. Le poète emploie ces voyelles éclatantes pour suggérer des bruits explosifs :

[ɔ] [e] [ø] [ã][wa] [ɣ] [ɣ]
 Le Monarque des Dieux leur envoie une grue.
 (III - 4)

[ɔ̃] [e] [y] [i] [ã] [y] [e]
 Dont ses rugissements ne le purent défaire
 (Le Lion et le rat)
 (II - 11)

Vers riches et sonores, ils marquent les cris de l'arrière-plan. Le grondement des voyelles donne une image frappante de la rage. Le hiatus "envoie une" arrête le souffle et contribue ainsi au mouvement interrompu. Un meilleur exemple se trouve dans la fable aux beautés intarissables :
Les Animaux malades de la peste :

A ces mots on cria haro sur le Baudet.
 (VII - 1)

Tout le brouhaha créé par les ravages de la peste, de la terreur, de la fureur des animaux, se résume en deux syllabes. Ce don de manier le système vocalique d'abstraction avec tant de doigté afin de donner à l'ambiance plus de vie concrète forme une des énigmes paradoxales de l'art de La Fontaine.

Sensible aux accords de consonnes et de voyelles, le poète en combine les effets. C'est d'ailleurs l'idée de Boillot : "ces effets combinés concourent au même but et se renforcent mutuellement."⁵ Dans le mot "croissant" (VIII - 6) l'explosion de [k] est affermie par le frottement de la fricative [ʁ] et par l'irrégularité de la semi-voyelle [w] et l'ouverture éclatante du [a]. Tandis que dans "zéphir," la voyelle écartée [e], le soufflement du fricatif [f] et la consonne allongante [ze fi : ʁ] accentuent la douceur de la consonne sifflante [z]. Les combinaisons des sons et le sens du mot se trouvent parallèlement répétés l'un faisant écho à l'autre.

Jean-Jacques Rousseau avait bien remarqué la valeur des effets tirés

du mélange de consonnes et de voyelles dans Le Corbeau et le renard :

"Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie." Je vois
un grand vilain bec ouvert; J'entends tomber le fromage
à travers les branches."⁶

La première hémistiche nous montre un corbeau qui ouvre lentement un large bec. La voyelle arrondie [u] suivie d'une consonne allongante [vʀ], la consonne liquide [l] suivie d'une voyelle ouverte [a], puis une autre voyelle ouverte [ɛ] - tous les sons font un portrait visuel du geste du corbeau. La seconde hémistiche, à partir de "tomber sa proie," se déroule, par contraste, avec une rapidité extraordinaire. Aucun son allongeant, trois consonnes explosives [t], [b], [p], une suite de voyelles fermées [ɔ], [e], [w] nous font justement entendre le fromage tomber. La répétition des [s], "laisse tomber sa proie," peint le bruissement léger du feuillage au moment où le fromage le frôle en tombant. La césure qui forme les deux hémistiches nous permet de distinguer entre le rythme syllabique et le rythme tonique. "Il ouvre un large bec," la voix monte; "laisse tomber sa proie," la voix descend. Ainsi les pauses de respirations, les nuances de la voix, le changement de ton contribuent à la peinture de la représentation. Ce contraste de rythme témoigne de l'élasticité de la fable. Gaillard de Champris présente La Fontaine comme un musicien qui déchaîne "les éléments à la manière d'un chef d'orchestre qui donne l'ouragan des cuivres."⁷ Dans cette symphonie nulle fausse note, nulle discordance ne brise la perfection de la représentation musicale.

Les moyens d'animation et d'évocation qu'emploie le poète sont beaucoup plus subtils à analyser. Les onomatopées abondent. Ce sont des mots formés par l'harmonie imitative où l'écho des voix vivantes se fait entendre. L'onomatopée est le véhicule principal pour faire vivre les animaux dans les Fables. C'est le moyen le plus savant d'enregistrer et d'accompagner le mouvement de l'action ou de l'idée. La sensation auditive est toujours alliée au sens des vocables comme par exemple dans :

"rugissement," "clameurs," "croque." Certaines onomatopées créent toute la musique charmante de la fable. Rappelons seulement Le Pot de terre et le pot de fer :

Mes gens s'en vont à trois pieds,
Clopin-clopant comme ils peuvent,
 L'un contre l'autre jetés
 Au moindre hoquet qu'ils treuvent.

(VI- 3)

L'onomatopée a le pouvoir de susciter deux ustensiles inanimés. On croirait entendre la démarche claudicante du pot de fer et du pot de terre. L'onomatopée rend ces deux objets vivants au point que notre imagination devient complètement entraînée. Les deux pots ne sont plus des objets mais deux protagonistes de tragédie. Ce pouvoir de l'onomatopée de ressusciter un objet se retrouve dans des descriptions des actions exceptionnellement vivantes d'un animal, par exemple : bêler, rugir, miauler, radoter, bourdonner ou ramager. Lorsqu'il s'agit de décrire une bataille, l'onomatopée est la ressource inévitable. Etudions-en l'effet dans Le Coche et la mouche :

Une mouche survient, et des chevaux s'approche,
 Prétend les animer par son bourdonnement,
 Pique l'un, pique l'autre, et pense à tout moment

Qu'elle fait aller la machine,
 S'assied sur le timon sur le nez du cocher.
 Aussitôt que le char chemine...
 (VII - 9)

C'est une heureuse image qui suggère l'attaque et le bourdonnement agressifs de la mouche à l'assaut. La longueur même du mot "bourdonnement" suggère le caractère irritant de l'empressée. Puis la composition du mot : l'occlusive [b] suivie d'une voyelle arrondie [u] , le son ouvert [ɔ] , deux consonnes nasales appuyées d'une voyelle nasale ouverte finale évoquent le bruit sourd et continu du bourdonnement.

L'allitération : "char chemine," qui forme la répétition de la constrictive [ʃ] joue son rôle constitutif dans cette peinture vivante. La friction nécessaire pour l'articulation de la constrictive suggère la tension de l'attelage dans la chaleur épouvantable. L'allitération accentue le mouvement régulier et lent du coche qui "chemine" et ainsi renforce le contraste de l'assaut mouvementé de la mouche et la chaleur, la fatigue de l'attelage. L'effet sonore répétitif de l'allitération sert à évoquer puissamment la scène.

Même l'onomatologie possède une valeur évocatrice sonore. Grippeminaud, nom emprunté à Rabelais, représente le chat fin et hypocrite qui grippe le rat et la belette (VII - 16). Les sons gutturaux [g], [R], suivis d'une voyelle fermée [i] , appuyée du soufflement rapide de l'occlusive évoque l'action maligne du chat. Ratapolis est la ville des rats -- on entend presque le brouhaha du conseil tenu par les rats (VII - 3). La terminaison sonore [ys] de Rodilardus, évoque l'autorité, la tyrannie

immense de "L'Alexandre des chats." Enfin, toute l'action ou l'attitude d'un personnage se trouve synthétisée dans un effet sonore.

L'autre procédé d'évocation auditive est encore plus abstrait.

La Fontaine choisit des mots vagues qui sonorisent la fable. Un seul vocable exprime le cri d'un animal. C'est une vraie économie des moyens d'expression qui a le double rôle de maintenir une concision parfaite de la narration, tout en évoquant le subtil chiaroscuro de la description. Boillot mentionne l'emploi du mot vague "bruit."⁸ Etudions-en l'effet dans Les Grenouilles qui demandent un roi :

Ce Roi fit toutefois un tel bruit en tombant...
(III - 4)

On croit entendre le roi des grenouilles tomber, on croit sentir la frayeur et les criaileries spontanées des grenouilles. Mais on ne peut rationaliser leurs plaintes car la sensation auditive suggérée est si imprécise et fuyante qu'on ne la saisit qu'à peine. La dissonance, l'incongruité sont là, mais non pas le chaos. L'ambiguïté du terme renforce la peinture "fort sotté et fort peureuse" des grenouilles qui n'osent regarder leur roi au visage. C'est un roi doux et débonnaire mais à première vue, elles le prennent pour un tyran sans réfléchir. D'autres termes comme "sons" (VII - 18), "voix," "alarmés," (VIII - 2), "langues des Dieux" (IX - 1) sont doués du même effet sonore de suggestion : le concret se mêle dans l'abstrait pour montrer la maîtrise minutieuse des relations des sonorités. Cet emploi du terme abstrait, général est une caractéristique essentielle de la littérature classique.

L'intensité évocatrice des termes musicaux pour nous communiquer

une sensation auditive est indispensable chez La Fontaine. Les termes techniques de musique épousent le rythme du passage. Dans L'Épître à Huet, on trouve une des plus belles images musicales :

Malherbe avec Racan, parmi les choeurs des anges
 Là-haut de l'Éternel célébrant les louanges,
 Ont emporté leur lyre; et j'espère qu'un jour,
 J'entendrai leur concert au céleste séjour.

Image presque dantesque, musicale et céleste elle ajoute à la facilité et à l'élégance du mouvement tout en évoquant la qualité limpide et claire des vers de Malherbe. Le son divin et la parfaite unité qu'évoquent une lyre, un chœur, un concert suggèrent, d'une façon très abstraite, des sensations auditives. Le chant de musique fluide qui découle dans les Fables, s'allie aux termes vagues de musique. Depuis le strident grésillonnement de la cigale, les fausses notes du corbeau, le chant gai du savetier, le bourdonnement de la mouche jusqu'aux psaumes dévots du curé, un air de chansons parcourt dans les Fables, les égayés et les rapproche des contes d'enfants.

On peut attribuer le mouvement aisé des Fables aux effets sonores comme à la versification. L'harmonie est essentielle chez La Fontaine puisque : "c'est à elle que nous devons ces vers ailés qu'il faut dire à mi-voix de peur d'en briser le charme quasi-racinien".⁹ Toutes les ressources phonétiques du système consonantique et vocalique témoignent de la maîtrise du poète. Il choisit des mots colorés qui évoquent une voix, un écho, un chant pour créer une harmonie pure et fluide. Des références constantes à la musique augmentent cette puissance d'évocation. L'oreille perçoit la valeur expressive des vers ensorcelants qui aiguillonnent

les impressions auditives, les transformant presque en impressions visuelles. "Qu'on supprime cette unité musicale, en laissant l'unité grammaticale et l'unité logique, on verra ce que la première fournit aux autres," nous suggère Taine.¹⁰ Bref, les grâces musicales des Fables nous révèlent la clarté classique, et la subtilité évocatrice de ce sommet de la poésie française.

NOTES DE REFERENCES

Chapitre II

1. Bailly, Auguste, La Fontaine, Paris, 1937, p. 228.
2. Boillot, Félix, Les Impressions sensorielles chez La Fontaine, Paris, 1926, p. 239.
3. Mourgues, O Muse, p. 150.
4. Kohn, Renée, Le Goût de La Fontaine, Paris, 1962, p. 164.
5. Boillot, Les Impressions, p. 260.
6. citée dans De Mourgues, O Muse, p. 150.
7. Champris, Henri-Gaillard (de), Les Ecrivains classiques, (série J. Calvet) Paris, 1960, p. 168.
8. Boillot, Les Impressions, p. 244.
9. introduction de Claude Dreyfus, dans Fables choisies, vol. I, p. 19.
10. Taine, La Fontaine, p. 317.

CHAPITRE III

LE LANGAGE

Comme La Fontaine joue sur les variations de ton, il mélange des vocabulaires divers et introduit toutes les audaces de syntaxe pour évoquer le rythme du langage parlé. Son désir fervent de donner au poème une qualité familière et une apparence naturelle est évident. Ce sont les tournures du langage de tous les jours qui créent cette illusion, cet air facile et sans apprêt qui dissimule le souci de la clarté et de l'élégance. Le but de ce chapitre consiste précisément d'étudier les problèmes qu'énumère Marouzeau:

...le rôle du concret ou de l'abstrait, recherche de l'intensité ou de l'atténuation, emploi de la notation directe ou de l'expression détournée, artifices de construction et procédés d'ordre des mots, rythme et mouvement de la phrase, usage et choix des formes et des mots, procédés phoniques, harmonie et euphonie, emploi des parties du discours, usage des groupes et clichés, purisme et contamination, imitations et influences, économie et abondance, mélanges de tons, emprunts aux langues spéciales, techniques, étrangères, archaïsme et néologisme, langue écrite et langue parlée, style prosaïque et procédés poétiques... 1

Pour simplifier la tâche d'une telle analyse, nous étudierons d'abord les effets esthétiques que produisent le vocabulaire et ensuite la syntaxe.

Tandis qu' au dix-septième siècle, les précieux évitent le terme

concret et adoptent un vocabulaire général de l'expression abstraite, pour La Fontaine, au contraire, le vocabulaire devient un instrument pour rapprocher l'oeuvre poétique de la réalité. Il emploie un vocabulaire fluctuant et une syntaxe irrégulière pour tenter d'imiter les mouvements d'un langage vivant. Le mot et la structure retiennent aussi une liaison étroite avec le contenu. Le fabuliste, comme ses contemporains est à la recherche d'un langage nouveau, mais lui le trouve non pas dans l'abstraction et le symbolisme mais dans la matérialité. Pour trouver le mot concret, il fait une réconciliation entre deux styles : le style noble du vers et le style familier de la prose. Ce moyen lui permet de créer le laconisme. Sans rien ajouter à la brièveté d'Esopé, il substitue simplement des vocables plus significatifs et en fait une structure plus expressive. Cette concision dans sa merveilleuse intensité provoque chez le lecteur un plaisir d'ordre esthétique et intellectuel. La subtilité, la souplesse, la rapidité de cette concision lui prêtent la caractéristique de 'prosaïsme poétique'. Mais c'est surtout le rejet rigoureux des mots superflus qui ajoute à la précision de l'oeuvre.

Pour emprunter les mots de Lugli : "Le favole non sono scritte ma piuttosto dette."² La force de l'expression, ici, passe avant le plaisir de l'oreille. Le lieu commun devient la Muse pourvu qu'il inspire au poète le langage parlé poétique. La Fontaine, lui-même, annonce son goût pour la simplicité :

Et j'aimerais mille fois mieux
Un glaive aux mains d'un furieux
Que l'étude en certains génies.³

La Fontaine alterne entre une syntaxe composée de mots bas et brutaux et une structure faite de vocabulaire conventionnel et aristocratique. Il se permet des audaces de syntaxe mais les calcule avec minutie. Pour reprendre la conclusion de M^{lle} de Mourgues : "il crée dans les Fables un langage à la fois familier et divinement aristocratique."⁴ Les implications riches et les imprécisions subtiles de ses mots ajoutent au ton de familiarité tout en retenant l'élégance unificatrice de l'oeuvre. L'accord parfait entre vocabulaire et syntaxe fait preuve de la délicatesse caractéristique de ce virtuose de la langue.

L'art de choisir le vocabulaire exact témoigne du talent inégalable de La Fontaine. Le mot propre convenable et naturel forme la base de son expression unique. Le poète doue les objets de leur vrai nom, du terme particulier que l'objet désigne. Ce mot particulier surgit, inattendu, des vocables qui l'entourent. Conforme aux sujets traités et aux personnages représentés, le mot mène à la pensée. L'essence tangible des paroles évoque la palpabilité et la sensibilité des animaux. Infiniment nuancées, les paroles se déroulent avec toutes les inflexions. Tantôt elles acquièrent la qualité familière d'une conversation; tantôt la grâce élevée de la littérature grecque. L'utilisation habile que fait l'auteur de toutes les ressources linguistiques procure un effet esthétique préconçu. La fusion du terme bas et du terme élégant encercle l'expression d'un vague intellectuel.

Comment La Fontaine manipule-t-il cette dualité dans le vocabulaire?

Nous passons sans aucune incongruité du juron populaire au style raffiné grâce au mélange spontané des deux langages. Le poète puise dans toutes les sources. Il emprunte des mots et des prénoms de Rabelais et les fusionne avec la langue de ses contemporains. Il fait siens des termes techniques de la loi, de l'Eglise, du jardinage pour enrichir le vocabulaire de l'académie et des salons. Loin de s'enfermer dans le langage mondain, il retrouve des ressources pittoresques et puissantes dans l'archaïsme. Des mots savoureux et colorés s'entremêlent avec des mots majestueux et nobles. Le vocabulaire cynégétique, artistique, militaire, les expressions les plus vertes qui s'amalgament dans le style quasi-précieux deviennent nécessaires à la narration. Quasi-précieux, puisque, quelque' étonnant que cela puisse paraître, La Fontaine est un poète précieux qui cherche constamment la nouveauté. Les néologismes sont présents mais la nouveauté du poète consiste surtout d'avoir ressuscité une impression d'ancienneté. Il intègre dans la poésie classique des expressions vieilles et des mots vigoureux et bas. Sans aucun effort, le terme dépaycé, courant, accentue le mouvement de la parole vivante. Contre l'intellectualisme précieux, La Fontaine demeure précieux en accentuant un sens que l'habitude enlève à la langue.

Le mot archaïque savoureux et évocateur appartient au style familier. Caillères écrit : "Les mots qui ont vieilli ne sont pas propres à être employés dans les discours ordinaires et sérieux; mais on peut s'en servir par forme de raillerie dans les conversations libres et enjouées."⁵

L'aspect pittoresque et comique des archaïsmes de La Fontaine n'a rien

de fastidieux ni de ridicule. C'est son goût de l'expression vigoureuse et énergique qui le mène à utiliser les archaïsmes :

J'ai regret que ce mot soit trop vieux aujourd'hui;
 Il m'a toujours semblé d'une énergie extrême.
 (La Grenouille et le rat)
 (IV - 11)

Le poète choisit chaque archaïsme consciemment et intentionnellement pour sa valeur expressive et l'incorpore dans le contexte de la situation. La plupart des termes archaïques viennent du seizième siècle, d'autres du Moyen Age. A cause de l'épuration de la langue entreprise au dix-septième siècle les contemporains les avaient éliminés du 'bon usage'.

Dans L'Huître et les plaideurs, La Fontaine utilise un terme vieilli pour adoucir le son que le terme contemporain aurait créé :

L'un se baissait déjà pour amasser la proie 6
 (IX - 9)

Le terme contemporain ramasser accentuerait le phonème guttural [ʀ] et romprait l'élan souple de l'alexandrin. Un autre exemple de la valeur évocatrice de l'archaïsme se trouve dans Le Loup, la chèvre et le chevreau. Le mot "biquet" qui veut dire : "machine pour soulever des fardeaux, sorte de pied de chèvre || trébuchet || balancé",⁷ ajoute au pittoresque, à la vigueur du vers :

Le Biquet soupçonneux par la fente regarde :
 "Montrez-moi patte blanche ou je n'ouvrirai point,"
 ...
 Où serait le Biquet s'il eût ajouté foi
 Au mot du guet que de fortune,
 Notre loup avait entendu?
 (IV - 15)

Nous voyons le chevreau soupçonneux qui hésite, qui chancèle avant de

prendre sa décision. Le récit gagne en vivacité et en représentation graphique tout en retenant la qualité naïve d'un vieux conte.

Dans Le Rat et l'huitre, l'archaïsme contribue au comique et au rythme heurté :

"Que le monde, dit-il, est grand et spacieux!
Voilà les Apennins et voici le Caucase"
La moindre taupinée était mont à ses yeux.
(VIII - 9)

Le terme archaïque est vraiment "taupinier"⁸ qui veut dire "taupinière."
Pourquoi La Fontaine choisit-il de modifier la prononciation? Le "ée" en suggérant un diminutif augmente l'incongruité de la minuscule taupinière conçue comme les Apennins.

Les termes vieilliss évoquent rapidement et de façon vivante le portrait d'un personnage :

La voilà, pour conclusion,
Grasse, maflue, et rebondie.
(La Belette entrée dans un grenier)
(III - 17)

"Mafler" se définit comme : "manger beaucoup, se gonfler les joues."⁹
Une juxtaposition de synonymes contemporains serait monotone. La Fontaine préfère y assimiler un archaïsme imagé qui ajoute à la concision prosodique. Puis l'archaïsme possède souvent une valeur onomatopéique :

Mes gens s'en vont à trois pieds,
Clopin - clopant comme ils peuvent.
(Le Pot de terre et le pot de fer.)
(V - 2)

Le mot "clopin" qui veut dire "boiter"¹⁰ offre une succession de sons qui peignent visuellement et auditivement la démarche bancal des deux ustensiles. Ainsi, la valeur évocatrice de l'archaïsme devient indispensable

à l'expression.

Dans Le Cheval et le loup, le poète préfère le terme de 1534 "arboriste"¹¹ au mot plus récent "herboriste." L'effet de contraste justifie ce choix subtil :

"Tu veux faire ici l'arboriste
Et ne fus jamais que boucher"
(V - 9)

Bienqu' "arboriste" soit une dérivation d'"herboriste" : "Personne qui vend des plantes médicinales",¹² l'étymologie visuelle du mot suggère "arboris," le latin pour arbre. L'arboriste, un botaniste ne s'occuperait point du travail sanglant du boucher - donc l'ironie de l'exclamation du loup, un assassin qui cherche à faire le botaniste. Biard note aussi l'emploi de l'archaïsme pour éviter la répétition de mot.¹³ La Fontaine, par exemple, emploie "aragne" et "araignée" dans la même fable. Bref, l'archaïsme fait ressortir un effet esthétique de contraste.

Les termes archaïques confèrent aux portraits un caractère rustique. La soeur de la grenouille qui veut se faire aussi grosse que le boeuf répond :

Nenni -- M'y voici donc? -- Point du tout - M'y voilà?
(La Grenouille qui veut se faire...)
(I - 3)

La négation archaïque venue d'une grenouille, qui symbolise la bourgeoisie ajoute au portrait vivant du personnage. On se rappelle M. Jourdain qui lui aussi veut "bâtir comme les grands seigneurs."

L'emploi de l'archaïsme se retrouve souvent dans des expressions proverbiales. La Fontaine reproduit des dictions: picards et se fait

l'écho d'une voix universelle :

Parbieu! dit le Meunier, est bien fou de cerveau
Qui prétend contenter tout le monde et son père.

(Le Meunier, son fils et l'âne)
(III - 1)

Ce proverbe¹⁴ si résolu qui sort de la bouche du meunier si irrésolu reçoit de ce fait une chaleur comique délicieuse, surtout lorsque suit le perpétuel : "Essayons toutefois." La décision finale du meunier est prévisible, car on le voit de plus en plus déconcerté par les plaisanteries qu'on lui adresse. Dans La Grenouille et le rat, la morale, un proverbe ancien presque disparu¹⁵ gagne en force distinctive.

"Tel, comme dit Merlin, cuide engeigner autrui,
Qui souvent s'engeigne soi-même."

(IV - 11)

Le proverbe qui se répète dans plusieurs oeuvres devient un fil unificateur qui augmente la concision :

L'exemple est un dangereux leurre :
Tous les mangeurs de gens ne sont pas grands seigneurs,
Où la guêpe a passé, le moucheron demeure.

(Le Corbeau voulant imiter l'aigle)
(II - 16)

On retrouve cette maxime¹⁶ non seulement dans Le Corbeau voulant imiter l'aigle, mais plus tard dans Le Poisson et le cormorau et dans le conte de La Courtisane amoureuse.¹⁷ Les proverbes, donc, ajoutent une force de sagesse populaire à la morale des Fables.

Enfin, l'emploi de l'archaïsme dans les Fables se justifie par la valeur expressive dont il est doué. La Fontaine écrit en artiste qui crée sa langue. Il va chercher les mots chez les conteurs du seizième siècle, et déplore, comme Furetière, les appauvrissements qu'a subis sa

langue contemporaine. L'archaïsme chez La Fontaine fait presque partie des figures de style. Le poète rajeunit les vieilles expressions qui ont des nuances plus fines et les fusionne avec des termes élégants. C'est un travail de soudure par lequel le terme vieilli se trouve rehaussé jusqu'au niveau prosodique.

Lié étroitement à l'emploi des archaïsmes, l'emploi de mots familiers ou des expressions populaires fait aussi partie du style de La Fontaine. Grâce aux mots familiers, La Fontaine évoque dans ses vers une vie animée et hétérogène. Champris trouve que "l'emploi du mot familier est le moyen le plus efficace de peindre la réalité."¹⁸ Le pouvoir expressif et comique de ces mots les rend indispensables à l'atmosphère des Fables. L'art de vivre des pauvres gens devient l'inspiration constante du poète. Leurs plus simples paroles suggèrent des nuances particulières et captent le rythme fluctuant de la causerie. Ce qui frappe aussi, c'est la spontanéité avec laquelle ces mots s'énoncent. Clarac, d'ailleurs, l'a bien exprimé : le poète "donne l'impression que les mots s'offrent à son esprit au moment où il les prononce."¹⁹ Il accueille des mots de toute source. Tantôt il en trouve chez le peuple, dans les dialectes provinciaux; tantôt il utilise l'accent de terroir pour relever certains idiotismes.

Dès le début du Renard et la cicogne, l'emploi du mot familier annonce l'atmosphère burlesque et ironique :

Compère le Renard se mit un jour en frais
Et retint à dîner commère la cicogne.

(I - 18)

Les appellations populaires "compère" et "commère" s'utilisaient "entre des gens qui se connaissaient familièrement."²⁰ Le contraste de position entre "compère" et "commère" suggère la construction parallèle du récit. Comme le renard qui veut abuser la cicogne lui sert le repas sur une assiette, la cicogne lui rend même service en lui servant le sien dans un vase à embouchure étroite. Ce jeu machiavélique de la 'commère' rusée devient encore plus comique de nos jours puisque "compère" reçoit le sens "de celui qui, sans qu'on le sache est de connivence avec quelqu'un pour abuser le public ou faire une supercherie."²¹ Tandis que "commère" reçoit le sens d'une "femme qui sait et colporte toutes les nouvelles."²² La Fontaine, selon Bray "écoute parler le peuple et ne craint pas l'expression triviale."²³ Le provincialisme savoureux est toujours assimilé dans le récit.

Odette de Mourgues perçoit une note élégante dans les mots familiers. C'est une erreur, déclare-t-elle, de dire que ce sont des mots de toute condition. "Aucun mot n'est manant dans la langue des Fables." Tous les mots font partie "d'une même substance précieuse et homogène". Ce sont des mots que se permettrait un homme dans la conversation courante sans risquer de paraître grossier.²⁴ Melle de Mourgues oublie ici sa connaissance d'italien aussi bien que la grande influence de Boccace sur La Fontaine. On est obligé plutôt d'être du même avis qu'exprime Rousseau dans Emile concernant l'immoralité des Fables, au moins du point de vue linguistique. Dans La Chauve - souris et les deux belettes, on trouve un des exemples les plus osés des Fables :

Plusieurs se sont trouvés qui, d'écharpes changeants,
Aux dangers, ainsi qu'elle, ont souvent fait la figue.

Le sage dit selon les gens :

Vive le Roi! vive la ligue!

(II - 5)

Citons du Français classique de Gaston Cayrou :

On dit prov. faire la figue pour dire : Mépriser quelqu'un, le braver, le défier, se moquer de lui. N.B. Ce geste, dont le sens est analogue au pied de nez, consiste par moquerie à montrer le bout du pouce entre l'index et le doigt du milieu.²⁵

Expression familière de nuance vulgaire, qui présente visuellement un geste obscène, faire la figue, remonte à un sens étymologique clairement grossier.²⁵ "Substance précieuse"? La naïveté par laquelle La Fontaine exprime ces mots impudiques ou indécents dément l'accusation d'immoralité intellectuelle que fait Rousseau. Le poète ne les prononce pas pour choquer intentionnellement le public mais parce que nul mot à puissance évocatrice ne l'effraie. La chauve - souris brave les deux belettes. Mais bien que rusée, elle est aussi vulgaire. Elle se moque des deux belettes avec un geste obscène de provocation. Et voici en trois mots : "fait la figue," le portrait de l'astuce et de la vulgarité. La chauve - souris ne nous rappelle-t-elle pas de certains avocats d'aujourd'hui même? Ce ne serait pas trop exagérer de montrer que l'allitération de la constrictive [f] qu'offre l'expression ajoute à l'air de chanson, au rythme léger de la fable.

Le style familier ne tombe jamais au niveau du prosaïsme puisqu'il est toujours contrebalancé par le style noble et précieux. Pour souligner une idée importante : La Fontaine, poète précieux, cherche à tout prix la

nouveauté :

Il me faut du nouveau, n'en fût-il point au monde.

....
C'est un bétail servile et sot, à mon avis,
Que les imitateurs;²⁶

Or, Anatole France se trompe en déclarant :

La Fontaine, qui employa tant de mots n'en inventa guère; il est à remarquer que les bons écrivains sont généralement fort sobres de néologismes. Le fonds commun du langage leur suffit. C'est un fonds que ceux qui écrivent ne remuent pas aussi bien les uns que les autres. Faute de travail ou de génie, beaucoup n'y trouvent pas ce qu'il leur faut. La Fontaine en tira des trésors.²⁷

Il est absolument vrai que La Fontaine tire des trésors de sa langue contemporaine, mais nier l'existence des néologismes, c'est soustraire la moitié de l'art du fabuliste. Les critiques modernes, au contraire, les ont fait ressortir. Dreyfus, par exemple, classe "trotte - menu" comme une "création de La Fontaine" ;²⁸

La gent trotte - menu s'en vient chercher sa perte.
(Le Chat et le vieux rat)
(III - 18)

La valeur évocatrice du nouveau mot composé capte le rythme trottant de la démarche presque militaire des rats. Le même critique explique qu' "émoucheur" dans L'Ours et l'amateur des jardins "ne se trouve pas dans d'autres textes en ce sens."²⁹ Le mot nouveau gagne de sa valeur pittoresque. On croit voir l'ours qui chasse les mouches éperdument. Tandis que Biard note les néologismes "épongier," "machineur," "hevineuse,"³⁰ Champris classifie "daubeur," "volereau," "pondeur,"³¹ comme termes nouveaux. Cet élément d'invention fait partie du mouvement de la préciosité, une recherche perpétuelle d'une nouvelle et élégante manière d'expression.

Pour atteindre cette qualité d'élégance, La Fontaine s'exprime aussi par de mots nobles chargés de résonances aristocratiques. Ce sont des termes qu'on retrouve dans les tragédies classiques :

Croit qu'il y va de son honneur
(Le Lièvre et la tortue)
(VI - 10)

"Tu mourras!" A ces mots, plein d'un juste courroux
(Le Villageois et le serpent)
(VI - 13)

On fait de pareils dévouements
(Les Animaux malades de la peste)
(VII - 1)

Je ne songerai plus que rencontre funeste,
(Les Deux pigeons)
(IX - 2)

Faut-il que tant d'objets si doux et si charmants
(Ibid.)

De tels mots qui abondent dans les tragédies classiques de Corneille et de Racine appuient non seulement la vigueur dramatique mais aussi l'illusion d'élégance des Fables. Illusion, car ces vocables du style élevé, prononcés par des bêtes gagnent de l'effet de parodie que nous étudierons plus profondément dans les chapitres qui suivent. Bref, archaïsmes, termes familiers, néologismes ou mots nobles, La Fontaine les modifie, les brouille, les marie, les entremêle incessamment comme tout artiste qui façonne la matière la plus dure : le vocabulaire.

Comme l'irrégularité de la lexique, les audaces de la syntaxe contribuent au rythme heurté des Fables. Sans se borner dans des archaïsmes du vocabulaire, La Fontaine adopte aussi des constructions grammaticales

vieillies. La syntaxe permet au poète d'incorporer des mots de toute condition sans que ces mots marquent la vulgarité de leurs origines. Il fusionne les mots de telle façon qu'on ne différencie plus le terme réaliste du terme élégant. L'alexandrin morcellé reçoit une qualité dynamique. Les clichés de conversations, les épithètes vives, les tournures irrégulières des phrases foisonnent. La souplesse des éléments syntactiques du parler de tous les jours accentue l'harmonie du vocabulaire. L'élégance de la prosodie provient justement du naturel, de la facilité, de la simplicité dus en partie aux effets des ellipses, de la position des vocables et des parties du discours. Une analyse de ces trois éléments nous servira de plan pour l'étude de la syntaxe.

Les formes elliptiques de la prose abondent dans les Fables. L'ellipse de l'article, pour prendre tout de suite un exemple, est un jeu constant. Foulet établit que ce procédé fait partie de la syntaxe de l'ancien français:

....dans la période qui nous occupe, l'article partitif n'apparaît guère qu'à l'état d'exception. Dans tous les cas où nous mettrions aujourd'hui le partitif, et qu'il s'agisse du singulier ou du pluriel, la règle générale, en vieux français, c'est de ne mettre aucun article.³²

L'ellipse de l'article se trouve dans l'énumération des vers suivants du Meunier, son fils et l'âne :

Prenez femme, abbaye, emploi, gouvernement
Les gens en parleront, n'en douter point.
(III - 1)

Ajoutant à la concision, l'ellipse projette une allure rapide et donne à la morale l'aspect authentique d'un proverbe. Puis, c'est une tendance normale que d'omettre l'article en doublant les noms dans une énumération. L'ellipse de l'article donne aux substantifs une emphase admirable :

Quand _____ reginglettes et _____ réseaux
 Attraperont _____ petits oiseaux;
 (L'Hirondelle et les petits oiseaux)
 (I - 8)

Le poète accentue la valeur pittoresque des archaïsmes "reginglettes" et "réseaux" en les généralisant. L'ellipse de l'article qui précède "petits oiseaux" confère au passage le ton maternel de l'hirondelle qui simplifie son langage pour se faire comprendre des petits oiseaux. La concision et le pittoresque des Fables sont dus en partie à de tels effets elliptiques.

L'anacoluthie, genre d'ellipse amené par une rupture ou une discontinuité dans la construction d'une phrase se trouve souvent dans le changement d'un membre verbal. L'anacoluthie devient une autre ressource syntaxique indispensable au mouvement saccadé des Fables :

Et pleurés du vieillard, il grava sur leur marbre,
 Ce que je viens de raconter.
 (Le Vieillard et les trois jeunes hommes)
 (XI - 8)

Ici, l'anacoluthie se forme du fait que le participe ne se rapporte pas au sujet du verbe. Le lecteur se trouve obligé de s'arrêter à la fin de la première hémistiche, puis de reprendre le récit en changeant de point de vue. L'anacoluthie est un parfait exemple de la négligence calculée que le fabuliste confère à son langage.

Alliée à l'anacoluthie, l'ellipse du sujet fait ressortir de pareils

effets. L'expression : "Qu'il soit fait ainsi" devient : "Soit fait"
(X - 1) -- une ellipse habituelle du langage familier qui est nécessaire
à la concision des Fables.

La synecdoque, "figure de rhétorique qui consiste à prendre le plus
pour le moins, la matière pour l'objet, l'espèce pour le genre, la partie
pour le tout, le singulier pour le pluriel ou inversement,"³³ peut être
conçue comme une ellipse abstraite qui appartient au langage précieux.
Le serpent de L'Homme et la couleuvre devient "le reptile," ou "la bête."
La couleuvre représente alors toute une espèce, toute une catégorie
distincte. La synecdoque souligne l'ironie de l'argumentation de
l'homme dans le rejet inoubliable qui se trouve au point culminant de la
morale :

...On en use ainsi chez les grands :
La raison les offense; ils se mettent en tête
Que tout est né pour eux, quadrupèdes et gens
Et serpents.

Passons maintenant à la métonymie. Dumarsais explique la différence
essentielle entre cette figure et la synecdoque : "Dans la métonymie je
prends un nom pour un autre, au lieu que dans la synecdoque je prends
le plus pour le moins ou le moins pour le plus."³⁴ La métonymie dans
les Fables ajoute parfois au ton léger :

"Je vous paierai, lui dit-elle,
Avant l'oût, foi d'animal,
Intérêt et principal."
(La Cigale et la fourmi)
(I - 1)

Lorsque la cigale utilise le monosyllabique "oût," défini comme "moisson,"³⁵
elle peint une image poétique et vigoureuse. Le mot "oût," d'usage

fréquent au seizième siècle ajoute au caractère intentionnellement vieillot du style des Fables. Bref, le procédé de l'ellipse et de ses variations donnent de l'énergie et de la rapidité à l'expression tout en ajoutant à la concision.

Sans nuire au ton familier, le choix des parties du discours rehausse le ton d'élégance. Dans cet essai, nous nous en tiendrons aux seules parties du discours qui produisent le plus d'effet : le verbe et l'adjectif.

L'élément fondamental des Fables, l'énergie, provient inévitablement de l'emploi du verbe. Des verbes expressifs soulignent une action, une attitude, une émotion :

Cela dit, maître Loup s'enfuit, et court encor.
(Le Loup et le chien)
(I - 5)

Tandis que la rapidité sifflante nous donne l'impression de la fuite du loup, le frémissement de la peur des grenouilles se peint aussi de la puissance verbale :

Elle approcha, mais en tremblant.
(Les Grenouilles qui demandent un roi)
(III - 4)

Tout le portrait de l'innocence et de la tendresse de l'agneau se présente par un seul verbe :

Un Agneau se désaltérait
(Le Loup et l'agneau)
(I - 10)

Les verbes abondent dans les Fables. Virolle, par exemple, compte trente - six verbes pour cinq adjectifs dans la fable Les Deux amis.³⁶ Bref,

l'excès de verbes contribue à la peinture rapide de l'arrière plan et à la présentation vivante des personnages.

La Fontaine produit beaucoup des effets en jouant sur le temps des verbes. Le participe présent offre une peinture graphique d'une action tout en suggérant le suspense qui mène au point culminant dramatique :

La Bique allant remplir sa traînante mamelle,
 (Le Loup, la chèvre et le chevreau)
 (IV - 15)

La situation présentée, le récit continue tranquillement au passé :

Ferma sa porte au loquet.

Deuxième étape terminée, la dialogue s'argumente au présent :

"Gardez-vous, sur votre vie,

"Comme elle disait ces mots," l'imparfait adoucit l'expression pour suggérer le ton maternel de la chèvre. Par contraste, l'action brusque du loup se fait au temps présent :

Le Loup, de fortune, passe, ...

Pour diversifier et pour nous ramener à la simplicité de la bique, le poète interrompt l'action du loup par le plus - que - parfait :

La Bique, comme on peut croire
 N'avait pas vu le glouton.

Ainsi le changement de temps peint la succession rapide et automatique de plusieurs actions à la fois. L'exactitude du temps des verbes qui rend les adverbes superflus, mène à la concision du style élevé et à la rapidité du style familier. Le poète maintient la simplicité de l'expression en ne relevant que les traits les plus significatifs.

La rareté des adjectifs dans les Fables, offre de riches impressions.

Loin de devenir pure ornementation, les adjectifs demeurent indispensables à l'expression colorée. La fable : L'Ours et l'amateur des jardins offre un des seuls exemples qui contiennent une accumulation d'adjectifs :

Certain Ours montagnard, Ours à demi-léché,
 Confiné par le Sort dans un bois solitaire,
 Nouveau Bellérophon vivait seul et caché
 (VIII - 10)

"Demi-léché" et "caché" ne sont que des qualificatifs de dérivation verbale, des participes passés adjectivés. Les adjectifs mêmes : "montagnard," "solitaire," "nouveau," "seul," forment une homothétie. Ainsi l'arrière - plan de solitude est non seulement peint mais intensifié pour s'accorder au conte même. Des diminutifs tels que : "Biquet," "chevrette," "Guillot," "oisillons," abondent principalement dans le premier recueil et rapprochent la narration du style familier. La discrétion du poète dans son emploi d'adjectifs est équilibrée par la puissance de leurs effets. La multiplicité des verbes et la rareté des adjectifs sont des caractéristiques saillantes du style de La Fontaine.

La position de certains vocables permet des résonances prosaïques. L'inversion dans une phrase prolonge le suspense et atteint un effet dramatique :

Comme il voit que dans leurs tanières
 Les Souris étaient prisonnières
 (Le Chat et le vieux rat)
 (III - 18)

L'ordre logique : "comme il voit que les souris étaient prisonnières dans leurs tanières," est prose pure. La petite inversion, sans nuire au rythme coulant de la prose ajoute une certaine souplesse au passage poétique.

Parfois de brusques épithètes précipitent le mouvement. Dans Le Chat et le vieux rat, la succession d'épithètes exprime l'autorité et la rage du chat avec vigueur :

Qu'un second Rodilard, l'Alexandre des chats,
L'Attila, le fléau des rats,
 Rendait ces derniers misérables.

(III - 18)

Tandis que les parenthèses retiennent la simplicité, le naturel d'une remarque fortuite, accidentelle :

S'étant, dis-je, sauvé sans queue, et tout honteux
 Pour avoir des pareils (comme il était habile)
 (Le Renard ayant la queue coupée)
 (V - 5)

l'effet d'énumération contribue à la vivacité des Fables. Le conseil du laboureur à ses enfants offre un exemple inoubliable de clarté et de force :

Creusez, fouillez, bêchez, ne laissez nulle place
 Où la main ne passe et repasse.
 (Le Laboureur et ses enfants)
 (V - 9)

La langue de La Fontaine dans son imitation représente quelque chose d'absolument neuf. La variété et le naturel du vocabulaire et de la syntaxe sont les produits d'un travail minutieux. L'infinie variété et, paradoxalement, la précision du vocabulaire captent la vie et la saveur de la langue du fabuliste. Taine résume ce double talent de La Fontaine dans une formule : "Il est aussi peintre que le peintre et plus court que l'abréviateur."³⁷ Des jargons de métier, des mots nobles, des néologismes, des noms tirés de Rabelais, des termes de terroir et d'Eglise se succèdent et se marient incessamment. La Fontaine entremêle deux

langues dans un jeu qui mène au mot exact. Une sensation rapide se communique lorsque le mot bas se perd spontanément, laissant simplement sa saveur évocatrice. Les juxtapositions, les inversions, les répétitions, les ellipses, les temps verbaux, les parenthèses font ressortir l'éclat et l'intensité des mots. Le charme de la langue de La Fontaine provient justement de toutes les audaces bannies le plus souvent par les classiques.

NOTES DE REFERENCES

Chapitre III

1. Marouzeau, Précis de stylistique française, Paris, 1965, p. 16.
2. citée dans Biard, The Style, p. 92.
3. La Fontaine, Oeuvres, "Lettre à Racine," 6 juin 1686, vol. II, p. 657.
4. Mourgues, O Muse, p. 126.
5. citée dans Biard, The Style, p. 49.
6. Godefroy, F., Lexique de l'ancien français, Paris, 1964, p. 19.
"amasser, v.a., réunir (des personnes.) v. réfl. et n., se rassembler, être réuni."
7. Ibid., p. 55.
8. Ibid., p. 503.
9. D'Hauterive, G., Dictionnaire d'ancien français, Paris, 1947, p. 389.
10. Godefroy, Lexique, p. 88.
11. Bloch, O., et Wartburg, W. J., Dictionnaire étymologique de la langue française, Paris, 1964, p. 319.
12. Petit Robert, p. 835.
13. Biard, The Style, p. 52.
14. Larousse, Fables choisies, vol. I, p. 69, note explicative # 3.
15. Ibid., p. 96, note explicative #3.
16. Maloux, M., Dictionnaire des proverbes, sentences et maximes, Paris, 1960, p. 174.
17. La Fontaine, Oeuvres, ed. de la Pléiade, p. 683, vol. II.
18. Champris, Les Ecrivains, p. 174.

19. Clarac, La Fontaine, p. 169.
20. Petit Robert, p. 313.
21. Loc. cit.
22. Ibid., p. 309.
23. Bray, René. Les Fables de La Fontaine, Paris, 1946, p. 101.
24. Mourgues, O Muse, p. 127.
25. Cayrou, G., Le Français classique, Paris, 1948, p. 396.
Bloch et Wartburg, Dictionnaire étymologique, p. 262: "Faire la
figue à quelqu'un, attesté dès le treizième siècle est empr.
de l'it. far la fica, le fiche, relevé à la même date, qui
désigne propr. un geste de dérision, d'intention obscène, fica
ayant pris en it. le sens de 'vulve de la femme'".
26. La Fontaine, Oeuvres, Clymène, p. 21, p. 34, vol. II.
27. France Anatole, Génie Latin, Paris, 1913, citée dans Jugements,
Fables choisies, vol. I, p. 150.
28. commentaire de Dreyfus, Ibid., p. 87.
29. Ibid., p. 58.
30. Biard, The Style, p. 44.
31. Champris, Les Ecrivains, p. 174.
32. Foulet, L., Petite syntaxe de l'ancien français, Paris, 1965, p. 61.
33. Petit Robert, p. 1732.
34. Robert, Paul, Dictionnaire, vol. IV, p. 153.
35. La Fontaine, Fables choisies, vol. I, p. 31, note 1.
36. notée dans Biard, The Style, p. 132.
37. Taine, La Fontaine, p. 255.

DEUXIEME PARTIE : L'IMAGINATION POETIQUE

INTRODUCTION

"Il n'y a point de bonne poésie sans harmonie mais il n'y en a point non plus sans fiction."¹ Ce qui constitue l'harmonie : la rime, les effets sonores, le mètre, le vocabulaire, se lie étroitement avec la puissance imaginative du poète pour produire la fiction. Cette imagination poétique de La Fontaine se découvre principalement dans l'étude du style imagé et de l'ironie. Tout en présentant tous les éléments poétiques en parfait accord, la fantaisie du poète, cette force d'enchantement, forme la base de l'unique perfection personnelle des Fables. Le récit, ainsi, acquiert les mêmes qualités de sérénité, de grâce et de nonchalance.

La Fontaine, libre de toute convention, profite de tous les droits que permet l'art. Sa fable devient tantôt un drame, ou une élogie, tantôt un conte ou une anecdote ou selon Sainte-Beuve : "un mélange d'aveux charmants, de douce philosophie et de plainte rêveuse."² Tous les tons d'une conversation : narratif, satirique, tragique, philosophique, lyrique, font preuve de la variété exceptionnelle de l'art du poète. La Fontaine passe d'un ton à l'autre avec une élégance, une souplesse qui séduisent. Avec naturel, il glisse du ton noble au ton familier pour décrire avec exactitude les mouvements les plus variés et les plus spontanés de la vie humaine. Plutôt que de négliger la profusion de

détails et d'imagination, il devient psychologue et peintre tandis que son prédécesseur, Esope, demeure simple illustrateur de morale. Dans cet élargissement du genre, l'affabulation de La Fontaine s'approche justement de la tragédie et du conte. La succession rapide et changeante que permettent des impressions, des situations ironiques, lyriques ou tragiques ressemblent aux effets insaisissables d'un kaléidoscope.

CHAPITRE IV

LES FIGURES DE STYLE

Désormais, nous voyons La Fontaine sous un aspect moins scolaire de poète imaginaire qui charme par un style coloré, à la fois concret et transparent. Dans les Fables la rareté des figures de style ajoute à leur valeur significative. Elles accentuent la solidité majestueuse du style imagé conventionnel mais ajoutent, tout de même, au ton badin des Fables. Les figures de style permettent ainsi une fusion du ton galant, philosophique et héroï-comique pour que le poète puisse passer sans aucune dissonance du niveau satirique au niveau descriptif. Ce mélange de tons mêle, sans fard et sans apprêt, le mouvement de la causerie au plus doux lyrisme. Le poète se perd dans tous les délices du domaine de la rêverie de la nature, puis analyse des thèmes philosophiques, satiriques dans un style très proche de la parole vivante. Enfin, l'homogénéité d'atmosphère est maintenue par tous les procédés de stylisation.

Et pourtant, la sensibilité du poète est discrète. Les comparaisons ne sont jamais d'inutiles décorations -- leur variété ne fait qu'enrichir le récit. La Fontaine l'explique bien lui-même :

Même beauté, tant soit exquise,
Rassasie et soûle à la fin.
Il me faut d'un et d'autre pain :
Diversité c'est ma devise. 3

On voit, à travers ces formes hétérogènes et transparentes, la pensée,

le ton, et l'attitude du poète. Son individualité se découvre avec discrétion. Les Fables deviennent un chef - d'oeuvre d'impressions poétiques et imaginatives par lesquelles des descriptions simples et élémentaires se métamorphosent en analyses élégantes et subtiles. Une seule image riche de nuances offre l'abrégé d'une philosophie du dix-septième siècle ou une peinture psychologique d'un personnage. Or, les figures de style qu' utilise La Fontaine pour atteindre cet effet énigmatique de matérialité et d'abstraction sont principalement de trois ordres : figures d'analogie, figures d'exagération et figures d'opposition.

Les figures d'analogie comprennent, entre autres, la métaphore, la comparaison et la personnification. Le mot 'métaphore' qui dérive du grec 'metaphora' veut dire, justement, transmettre ou transporter. C'est la figure de rhétorique par laquelle on transporte le sens d'un mot à un autre sens qui ne lui correspond que par le pouvoir d'une comparaison suggérée. C'est un procédé d'extension par lequel l'expression concrète et particulière ajoute de la force au passage.

La Fontaine métaphorise souvent la morale pour appuyer un point satirique :

Selon que vous serez puissant ou misérable
 Les jugements de la cour vous rendront blanc ou noir.
 (Les Animaux malades de la peste)
 (VII - 1)

D'un trait fin et rapide : "blanc ou noir," la force et la misère sont notées sobrement. On reçoit une impression d'injustice, une impression de brutalité plutôt qu' une idée sèche d'une situation concrète. La morale

devient presque une gravure. Puis les qualités abstraites que représentent les couleurs accentuent la valeur expressive de la métaphore. La comparaison nuancée qui pourrait être longuement et profondément développée, possède l'apparence d'une précision fortuite. Loin de demeurer externe à la rhétorique poétique, elle lui est absolument nécessaire. L'expression métaphorique dans la morale illustre et résume en même temps. Elle ajoute à la clarté et à l'emphase de l'expression et devient un procédé essentiel dans la peinture des Fables.

Brooks et Warren nous montrent que la métaphore par sa valeur pittoresque devient "an indispensable instrument for interpreting experience."⁴

Celle - ci l'hirondelle prévoyait jusqu'aux moindres orages
Et devant qu'ils fussent éclos,
Les annonçait aux matelots.

(L'Hirondelle et les petits oiseaux)
(I - 8)

C'est un oiseau qui subit l'expérience d'un orage et donc tout le passage se métaphorise par le monde d'oiseaux. Au lieu de dire que les orages éclatent avec violence ou utiliser un tel synonyme, l'hirondelle parle d' "éclore" qui littéralement veut dire sortir de l'oeuf ou "couver."⁵ L'emploi métaphorique qui permet la comparaison de l'orage à l'incubation puis l'éclosion d'une couvée recrée le monde d'oiseaux. 'Transporté' métaphoriquement, par association, dans le monde "d'oiselet," on éprouve la fureur de la tempête à travers l'expérience d'un oiseau. L'expression vive de la frayeur acquiert, de plus, une fraîcheur unique puisque le pittoresque se mêle à la poésie du sujet.

La poésie de la nature du Chêne et le roseau gagne en valeur lyrique par l'effet métaphorique :

Mais vous naissez le plus souvent
Sur les humides bords des royaumes du vent.

(I - 22)

Les bords des eaux où croissent les roseaux deviennent des états gouvernés par l'influence souveraine du vent. Tout le paysage s'enveloppe d'un souffle odorant. Puis "les royaumes du vent" suggèrent ou la majesté du royaume des cieux ou bien la profondeur des royaumes des morts que La Fontaine rappelle aux derniers vers de la fable. Le poète emploie cette idée fantaisiste comme point de départ vers la création mouvementée de la nature qui déracine :

Celui de qui la tête au ciel était voisine
Et dont les pieds touchaient à l'empire des morts.

Le souvenir de l'Enéide de Virgile ou de La Divine Comédie de Dante ajoute au dynamisme de la nature que La Fontaine dépeint. Selon Kohn, "tout est changement, mouvement, vie, métamorphose naturelle."⁶ C'est la beauté mobile et multiforme de la nature, les qualités changeantes des paysages qui font des Fables de petits tableaux de vie intense et frémissante. Comme l'a bien senti M^{lle} de Mourgues, on a "l'impression d'être en plein air."⁷

Les métaphores concises mais fort nuancées suggèrent comme une symphonie de coloris riches et infinis. Dans Phébus et Borée, la présentation d'une image conventionnelle de l'arc-en-ciel : "l'écharpe d'Iris," libère, paradoxalement, la peinture traditionnelle de la nature de ses lourdeurs et la représente dans une simplicité nue. La métaphore "écharpe

d'Iris" ne séduit plus par son pittoresque seul mais par sa puissance connotative. La beauté de la couleur est si concentrée et évocatrice, qu'on croirait apercevoir les teintes de l'arc-en-ciel à travers un prisme. Mais l'impression est fuyante dans ce pointillisme. La Fontaine est, justement, un pointilliste qui, comme Seurat, peint toutes les teintes de la nature avec une justesse calculée. Le résultat raffiné est intellectuel et subtil. Selon la maxime de Goya : il n'y a pas de lignes dans la nature. La Fontaine, aussi ne dessine pas des demi-cercles géométriques de l'arc-en-ciel, mais les peint librement par l'analogie métaphorique d'une écharpe. Le paysage reste concret dans son abstraction.

La comparaison explicite introduite par "comme" est une spécialisation du principe métaphorique. La rareté de ce procédé dans les Fables se comprend logiquement. Tout l'univers fablier est si analogique et concis que ce serait monotone aussi bien que superflu d'y ajouter des "comme" et des "ainsi." Puis, on est captivé à tel point dans l'illusion qu'on ne se rend plus compte de son existence. Plutôt que d'accentuer l'illusion, les conjonctions la rompraient.

On retrouve la comparaison dans La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le boeuf :

Elle qui n'était pas grosse en tout comme un oeuf,
 Envieuse, s'étend, et s'enfle et se travaille,
 (I - 3)

La comparaison introduite par "comme" gagne en sonorité aussi bien qu'en pittoresque. La phrase coule dans le rythme du langage vivant, liée par l'enchaînement vocalique "comme un oeuf." La liaison non seulement

suggère la rapidité avec laquelle la grenouille travaille pour atteindre la taille d'un boeuf, mais aussi ajoute, avec sa souplesse, à l'élégance classique de l'alexandrin. Le ton héroï-comique de la fable s'accroît -- il ne s'agit que d'une grenouille! Du point de vue pittoresque l'analogie est extrêmement illustrative et gagne par l'effet de contraste. La taille, un trait abstrait se précise : on s'imagine une grenouille de la grandeur d'un oeuf, voulant, atteindre les proportions d'un boeuf. L'opposition amusante ajoute à la mordante satire sociale de la morale :

Tout petit prince a des ambassadeurs,
 Tout marquis veut avoir des pages.

Bref, la comparaison ajoute au ton léger des Fables.

La personnification est la figure de rhétorique par laquelle un objet, une qualité, ou une idée, est représenté comme une personne. La Fontaine attribue perpétuellement à une chose inanimée, la figure, les sentiments, le langage d'une personne.

La personnification est fréquemment une image traditionnelle qui donne au vers un accent majestueux pour souligner le ton héroï-comique des Fables. Chez La Fontaine, la personnification présente souvent des charmes lyriques. Figure noble, la personnification est un motif unificateur qui se retrouve de poème en poème. Retenant une couleur classique elle ajoute au ton léger et comique. La personnification fait donc partie intégrante du style énigmatique, à la fois familier et élégant, des Fables.

La présentation du vent personnifié dans Le Chêne et le roseau évoque un ton épique qui convient au thème de la morale :

...Le plus terrible des enfants
 Que le Nord eût portés jusque - là dans ses flancs
 (I - 22)

Il s'agit d'une tragédie dans laquelle le vent joue le rôle de la fatalité. Quelque soit la grandeur de l'homme, il mourra. Le vent n'est plus une vision concrète mais une idée qui suggère un ton philosophique. La personnification s'adaptant aux allusions virgiliennes qui la suivent, élève le ton de la fable à celui de l'épopée.

Certaines personnifications servent, au contraire, à présenter une peinture concrète d'un mouvement vague :

Le moindre vent qui d'aventure
 Fait rider la face de l'eau.
 (I - 22)

L'exactitude de cette analogie est graphique. Nous voyons le rythme du vent qui produit des petit sillons sur la surface de l'eau. L'eau même n'a plus une surface mais une face, une figure sur laquelle se forme des plis. Une telle image lyrique ajoute à l'élégance du style.

Parfois la personnification appartient presque exclusivement au domaine poétique. Toute l'analogie des deux pots qui deviennent deux voyageurs se base sur le ton burlesque :

Pour vous, dit-il, dont la peau
 Est plus dure que la mienne,
 Je ne vois rien qui vous tienne.
 (Le Pot de terre et le pot de fer)
 (V - 2)

Les deux pots font, non seulement, un voyage mais ils tiennent aussi une conversation toute humaine. Ils ne se tutoient même pas encore puisqu'ils ne sont pas égaux!

La mythologie est aussi une source de personnification. La Fontaine est réceptif à la finesse qui avait charmé les Grecs. L'univers mythologique se présente comme une convention littéraire :

Du rapport d'un troupeau, dont il vivait sans soins,
Se contenta longtemps un cousin d'Amphitrite;

(Le Berger et la mer)
(IV - 2)

La mer devient Amphitrite. La personnification sert à peindre une atmosphère pastorale pleine de fraîcheur et de grâce qui devient l'arrière-plan sur lequel La Fontaine développe deux conceptions du bonheur. Rien n'est plus conventionnel que la personnification du lever du soleil :

Dès que Téthys chassait Phébus aux crins dorés
Tourets entraient en jeux, fuseaux étaient tirés

(La Vieille et les deux servantes)
(V - 6)

et encore :

Dès que l'Aurore, dis-je, en son char remontait,
Un misérable Coq à point nommé chantait;

(Ibid.)

Le soleil Phébus sort de la mer, Téthys, et l'Aurore se lève. Les deux personnifications de l'Aurore divisent et développent la description du lever matinal en deux mouvements parallèles : le travail incessant des deux servantes, le chant continu du coq. L'union de la personnification épique et du réalisme terre-à terre, souligne le burlesque de l'épisode. Ce jeu de contraster une personnification noble avec la description d'une scène rustique est une source essentielle du comique des Fables. Bref, les figures d'analogie ajoutent à la satire, au pittoresque et à l'élégance des Fables.

L'aspect le plus imaginatif des Fables, associé à la personnification qui rabaisse le ton classique tout en ajoutant à l'amertume de la satire, provient de la technique du 'symbolisme' animal. Le symbole animal représente l'homme en vertu d'une correspondance analogique et non pas une "image ayant une valeur évocatrice, magique et mystique,"⁸ au sens moderne du mot. Les animaux de La Fontaine représente, dans leur irréalité, une extension du monde livresque d'Esopé ou de Phèdre. Dérivant d'une source populaire, le symbole animal se trouve déjà chargé de sens. L'animal ne symbolise pas les idées abstraites mais les traits concrets et vivants de l'homme. Collins l'a d'ailleurs bien expliqué : "the actors in La Fontaine's stories are not merely the regular stage representatives of the several virtues and vices but have a distinct personality of their own."⁹ Les animaux de La Fontaine possèdent une physionomie et un caractère humains. Ils ne sont pas des allégories de vice ou de vertu mais comme l'ont relevé plusieurs critiques, des sortes de signes algébriques à l'usage d'un moraliste.

Du point de vue esthétique, le symbolisme animal prend la forme d'une comédie humaine vue en raccourci. Les personnages suggèrent le caractère, les démarches, les attitudes de l'homme. "L'apparence en est puérile, je le confesse; mais ces puérités servent d'enveloppe à des vérités importantes,"¹⁰ nous explique La Fontaine. Il s'amuse à noter les mouvements particuliers des bêtes en leur attribuant un certain caractère humain. D'un trait rapide il dessine une silhouette humaine :

La Belette avait mis le nez à la fenêtre
 (Le Chat, la belette et le petit lapin)
 (VII - 16)

Un jour sur ses longs pièds, allait je ne sais où,
Le Héron au long bec emmanché d'un long cou.

(Le Héron)
(VII - 4)

Et les petits en même temps
Voletants et culebutants.

(L'Alouette et ses petits avec le maître d'un champ)
(IV - 22)

Chaque personnage est caractérisé dramatiquement par sa ressemblance à l'homme. Le génie descriptif du poète lui permet, ainsi, de donner plus de relief pittoresque aux Fables.

La Fontaine possède l'art de choisir le détail expressif et poétique pour évoquer la physionomie de l'animal. La justesse du trait mène à la brièveté de l'expression. Le monde animal permet au poète de présenter un abrégé d'une société avec une psychologie universelle et nuancée. L'exactitude des gestes de l'animal est présentée avec une clarté qui évoque la précision des silhouettes. De plus, les évocations sommaires suggèrent plus qu'elles ne décrivent. Ainsi, la valeur symbolique de l'animal possède une valeur laconique.

"On ne considère en France que ce qu'il plaft : c'est la grande règle et pour ainsi dire la seule."¹¹ Pour créer la grâce précieuse que ses contemporains exigeaient, La Fontaine choisit une langue fleurie, pleine de figures nobles. Il dépend inévitablement des figures d'exagération : la périphrase et l'hyperbole. Avec les figures d'exagération le poète peut créer des impressions très variées, ajouter aux effets d'emphase et relever le ton familier.

Le procédé de périphrase permet au poète d'exprimer en plusieurs mots ce qu'il aurait pu dire en un seul. Une forme plus longue qui marque toutes les nuances de la pensée remplace la forme simple :

L'air devenu serein, il part tout morfondu,
Sèche du mieux qu'il peut son corps chargé de pluie.

(Les Deux pigeons)

(IX - 2)

Le pouvoir de suggestion de la périphrase "chargé de pluie" est énorme. La Fontaine aurait pu utiliser "mouiller" ou "humecter" mais il emploie plutôt trois mots. La périphrase sert aussi de pléonasme puisqu'elle répète l'idée que suggère le mot "morfondu." La forme périphrastique est employée aussi pour créer l'euphonie. Le mot "mouiller" qui dérive du latin populaire aurait une connotation peut-être basse au dix-septième siècle. De plus, la périphrase fortifie l'image qu'offre l'archaïsme "morfondu." L'expression est fortement pittoresque -- on voit un torrent couler du corps du pigeon. La périphrase soulignant le mot archaïque "morfondu" ajoute au comique de la peinture. De plus la périphrase se trouve dans l'alexandrin et ainsi rehausse le ton déjà élevé du mètre.

La Fontaine emploie la périphrase à des fins parodiques. Dans Les Femmes et le secret, La Fontaine ridiculise avec malice non seulement la naïveté des femmes mais aussi leur hypocrisie. Pour marquer une psychologie subtile et caractéristique tout en se moquant de cette même psychologie le poète utilise la périphrase :

[la femme] Crut la chose, et promit ses grands dieux de
se taire

Mais ce serment s'évanouit
Avec les ombres de la nuit.

(VIII - 6)

L'obscurité ou simplement la nuit aurait suffi mais "les ombres de la nuit" évoque une ambiance mystérieuse. C'est justement l'atmosphère de péché dans laquelle Eve trompe Adam. Mais la rime plate et l'octosyllabe rabaissent le ton, augmentent la rapidité de l'action de la femme et soulignent la malice satirique de l'auteur.

Souvent La Fontaine a recours à la périphrase pour accentuer un ton lyrique :

Chacun songe en veillant, il n'y a rien de plus doux :
 Une flatteuse erreur emporte alors nos âmes;
 (La Laitière et le pot au lait)
 (VII - 10)

Le rêve ou l'illusion devient une "flatteuse erreur" et souligne l'accent de tendresse avec lequel le poète chante la joie de la rêverie, l'idéal pétrarquiste. Le poète fait l'éloge de la retraite, la solitude intérieure, tout en célébrant le charme des flâneries. La périphrase ajoute aussi à l'ambiguïté que suggère un rêve.

Les meilleurs effets que puisse offrir une périphrase se découvrent dans l'inoubliable forme des Animaux malades de la peste :

Un mal qui répand la terreur,
 Mal que le Ciel en sa fureur
 Inventa pour punir les crimes de la terre,
 La Peste;
 (VII - 1)

Au lieu de nommer directement la peste, La Fontaine préfère l'évoquer par une longue périphrase. Ce procédé dépeint l'atmosphère de l'arrière-plan où se déroule l'action dramatique du procès. La répétition du terme général "mal" et du fricatif guttural [R], le ton épique surnaturel qui

évoque une loi implacable - tout renforce la puissance évocatrice de la forme périphrastique. En trois vers La Fontaine nous fait un tableau riche, concis et vraisemblable de la peur collective aussi bien que de l'importance sociale que l'on accordait aux fléaux. Suivent logiquement les ravages de la peste, puis le conseil. La Fontaine procède du général et suit une progression logique pour arriver à la peinture psychologique particulière. De plus, la périphrase mène à un point culminant dramatique puisque suit la personnification : "La Peste."

Pour récapituler, la périphrase féconde dans les Fables, n'est pas un simple jeu d'esprit, ni une répugnance pour le mot propre, caractéristique des 'précieuses ridicules' que Molière met en scène. La Fontaine l'utilise soit comme métaphore pittoresque pour faire ressortir toutes les nuances d'une expression, soit pour éveiller en nous un sentiment lyrique, soit par simple euphonie.

Juvénal élevé dans les cris de l'Ecole

1. Poussa jusqu'à l'excez sa mordante hyperbole.
Ses ouvrages tous pleins d'affreuses vérités
2. Etincèlent pourtant de sublimes beautés. 12

Boileau dans ce passage souligne deux caractéristiques de l'hyperbole.

"Figure de rhétorique qui consiste à 1. exagérer l'expression ... pour 2. produire sur l'esprit une forte impression."¹³ La forte impression de

l'hyperbole dans les Fables est une impression comique :

L'époux d'une jeune beauté
Partait pour l'autre monde. A ces côtés sa femme
Lui criait : "Attends-moi, je te suis; et mon âme,
Aussi bien que la tienne, et prête à s'envoler."

Le mari fit seul le voyage.
 La belle avait un père, homme prudent et sage;
 Il laissa le torrent couler.

(La Jeune veuve)
 (VI - 21)

Les larmes de la jeune veuve, après la mort de son mari deviennent "un torrent." L'hyperbole accentue la profondeur de son désespoir - la voici impuissante à supporter sa douleur, éperdue, toute seule dans un monde cruel. Mais l'hyperbole rabaisse le ton aussi vite qu'elle le hausse. Le procédé marque avec badinage et amusement une fine psychologie - la jeune veuve se fait illusion sur ses vrais sentiments. Elle agit plus par amour - propre que par amour. L'hyperbole permet au poète de marier un ton léger à un sujet grave sans tomber dans le macabre. Pour reprendre l'aphorisme de La Bruyère : "L'hyperbole exprime au delà de la vérité pour ramener l'esprit à la mieux connaître."¹⁴

L'effet le plus saillant de l'hyperbole provient de sa valeur héroï-comique :

Quand sur l'eau se penchant une Fourmis y tombe,
 Et dans cet océan l'on eût vu la Fourmis
 S'efforcer, mais en vain, de regagner la rive.

(La Colombe et la fourmi)
 (II - 12)

Pour la fourmi le clair ruisseau est comparable à un océan. L'hyperbole accentue la petitesse de la fourmi et sa situation tragique. C'est un jeu de contraste qui accentue le péril de la fourmi. Tandis que le pittoresque de l'évocation figurative précise le drame, l'hyperbole, avec rapidité, nous fait imaginer plus qu'on ne voit. Exemple de mariage unique des deux mouvements des Fables, l'hyperbole mêle l'incongruité

ridicule à la concision expressive.

Le poète emploie l'hyperbole pour peindre le caractère d'un personnage. Le financier qui place avant tout la valeur de l'argent se sert de l'hyperbole :

Le Financier riant de sa naïveté,
Lui dit : "Je veux vous mettre aujourd'hui sur le trône.
Prenez ces cent écus;

(Le Savetier et le financier)
(VIII - 2)

Le financier exagère le pouvoir de la richesse au point d'en faire un royaume. Il base sa conception du bonheur sur des choses matérielles et ainsi, il sert de contraste avec le naïf savetier qui possède une joie spirituelle. L'hyperbole qu'utilise le financier pour s'exprimer dans le style direct accentue ce contraste entre les portraits des deux personnages. Le ridicule de l'exagération souligne l'idée sans cesse renaissante de la sagesse de La Fontaine : l'argent n'est pas un trésor. De la périphrase à l'hyperbole, La Fontaine manie les figures d'exagération pour forcer l'attention, pour faire un portrait psychologique, ou pour créer de l'humour.

La Fontaine rend plus frappant le contraste d'idées contradictoires par des tours antithétiques : les figures d'opposition. Les figures d'opposition ajoutent à la souple dignité du vers et à l'habileté de la narration. Le poète les emploie fréquemment pour exprimer des idées philosophiques telles que l'injustice sociale, l'énigme de la condition humaine, l'inconstance du sort, la fuite du temps. En quelques mots une

(1) antithèse nous présente rationnellement, comme un dicton, une idée générale et universelle que les philosophes du dix-septième siècle développent à fond. Les figures d'opposition de La Fontaine possèdent un élément paradoxal : leur complexité naît de leur simplicité. Le poète adopte le ton grave de Maynard sous un accent tout personnel. Les effets lyriques qu'inspirent les figures d'analogie sont contrebalancés par les effets dramatiques des figures d'opposition. Des apologues incolores, La Fontaine sort un conte riche en vérité humaine. Il suggère beaucoup plus qu'il ne dit en combinant la satire et le contraste dans l'antithèse et l'oxymoron.

L'antithèse est la figure par laquelle "dans la même période, on oppose deux pensées, deux mots tout à fait contraire."¹⁵ On retrouve ce procédé dans Le Lion malade et le renard :

Je vois bien comme l'on entre,
Et ne vois pas comme on en sort.
(VI - 14)

La simple et rapide opposition "entre x sort" contribue au ton malicieux pour faire ressortir des idées philosophiques. L'opposition des deux verbes simples "entrer" et "sortir" est frappante. Le verbe "sortir" suggère la vie, la naissance, la liberté; tandis que "entrer," la mort, la prison. Le tour antithétique souligné par le fait que les deux verbes opposés se trouvent à la fin des vers, rend le contraste intellectuel plus sensible. La Fontaine lance la satire contre les courtisans de Louis XIV qui, aveugles, ne prévoient plus les périls qui les attendent à la cour et ainsi ne peuvent les éviter. Pour lui, l'homme, son sens

instinctif perdu, est réduit à jouer le rôle d'une simple marionnette. Venant du renard machiavélique, l'antithèse reçoit plus de force dramatique.

Selon Marmontel, "la plupart des grandes pensées prennent le tour de l'antithèse soit pour marquer plus vivement les rapports de différence et d'opinion, soit pour rapprocher les extrêmes."¹⁶ La Fontaine utilise l'antithèse pour marquer le paradoxe de la condition humaine :

La Mort ravit tout sans pudeur;

....

Il n'est rien de moins ignoré;

Et puisqu'il faut que je le die,

Rien où l'on soit moins préparé.

(La Mort et le mourant)

(VIII - 1)

L'opposition de deux attitudes contradictoires : de connaître la réalité sans l'accepter prête une allure dramatique à l'anecdote qui suit.

L'éloquence de l'antithèse exprime les idées solennelles de La Fontaine sur la mort. S'adressant avec lucidité au pouvoir de la raison, il veut que l'homme ait un certain stoïcisme qui le rende capable d'accepter avec résignation l'inévitable : "La Mort ne surprend point le sage." Mais l'homme commun hait la vérité et veut vivre dans une illusion perpétuelle. C'est d'ailleurs ce que Pascal explique par "le principe d'erreur ... qui détourne l'esprit de considérer les qualités de celle qu'elle n'aime pas voir."¹⁷ L'antithèse sert aussi de conclusion à l'apologue et d'introduction au récit. Pour citer encore une fois La Bruyère : "l'antithèse est une opposition de deux vérités qui se donnent du jour l'une à l'autre."¹⁸

L'oxymoron est une énergique figure d'opposition par laquelle deux mots en apparence contradictoires s'enrichissent l'un l'autre. L'alliance

de deux mots opposés exprime de fines nuances de pensée psychologique.

Dans la morale des Obsèques de la lionne, l'oxymoron masque la satire :

Amusez les Rois par de songes,
 Flattez-les, payez-les d'agréables mensonges :
 Quelque indignation dont leur coeur soit rempli,
 Ils goberont l'appât; vous serez leur ami.
 (VIII - 14)

La Fontaine fait avec exactitude une peinture cruelle des moeurs de la cour. Les gens indifférents à tout sont prêts à tout. Ce sont des "caméléons" des "singes," enfin des parasites qui suivent continuellement l'ordre du maître. Ils s'entreflattent et se trompent pour atteindre la faveur royale. Si le courtisan ne peut devenir une simple marionnette, il faut qu'il crée au moins illusion de l'être. Le "mensonge," une déclaration contraire à la vérité, faite dans l'intention de tromper, souligne le mirage dans lequel on vivait dans la cour pour flatter l'amour propre des autres. En alliant le mot "agréable" à "mensonge" La Fontaine, souligne hardiment l'amertume de la satire.

Dans L'Ours et l'amateur des jardins, La Fontaine se sert de l'oxymoron pour présenter un aphorisme :

Rien n'est plus dangereux qu'un ignorant ami;
 Mieux vaudrait un sage ennemi.
 (VIII - 10)

Le compliment d'intelligence est donné de façon inattendue à l'ennemi, tandis que l'insulte d'ignorance est faite à l'ami. Les deux oxymorons sont unis en parallèle puis sont opposés par le jeu sur le mot "dangereux." Le paradoxe qu'un ennemi sensé soit moins dangereux qu'un ami fait ressortir l'éloge de la solitude par une ironie mordante. La retraite semble être

essentielle à La Fontaine et il lui consacre un accent tout à lui.

L'emploi des figures de style permet à La Fontaine de figer des pensées philosophiques dans un univers lyrique et poétique. Loin de négliger son style expressif et souple, il choisit avec calcul des figures pittoresques qui décrivent la plénitude de la nature. Le style imagé de l'art du poète prend tous les tons : narratif, descriptif et philosophique. L'univers créé est tout en mouvement, en vie et en couleur. Tandis que les figures d'analogie ajoutent à l'image réaliste ou lyrique; les figures d'exagération, au comique et à la vigueur du style; les figures d'opposition retiennent le ton d'élégance par leur raffinement philosophique. Poète, philosophe, dramaturge, satirique, La Fontaine est un auteur inimitable dans la richesse de son art.

NOTES DE REFERENCE

Deuxième Partie

1. La Fontaine, Fables choisies, préface p. 25.
2. Sainte-Beuve, Critiques..., p. 102.
3. La Fontaine, Oeuvres complètes, Nouveaux contes, "Pâté d'anguilles," conte XI, p. 594.
4. Brooks and Warren, Modern Rhetoric, New York, 1961, p. 284.
5. Bloch et Wartburg, Dictionnaire..., p. 217.
6. Kohn, Renée, Le Goût de La Fontaine, p. 170.
7. Mourgues, O Muse, p. 30.
8. Petit Robert, Dictionnaire, p. 1723.
9. Collins, La Fontaine and Other French Fabulists, Edinburgh, 1882, p. 81
10. La Fontaine, Oeuvres, "A Monseigneur Le Dauphin," p. 5.
11. Loc. cit.
12. Boileau, Oeuvres, Art poétique, Chant II, p. 166.
13. Larousse du XX^{ème} siècle, p. 1111.
14. La Bruyère, Oeuvres, Les Caractères de Théophraste, "Des ouvrages de l'esprit" 55, Paris, ed. de la Pléiade, 1951, p. 86.
15. Larousse du XX^{ème} siècle, p. 266.
16. citée dans Paul Robert, Dictionnaire, p. 172.
17. Pascal, Les Pensées, Lagarde et Michard, XVII^{ème} siècle, p. 147.
18. citée dans Larousse du XX^{ème} siècle, p. 266.

CHAPITRE V

L'IRONIE

Malgré la grande importance de l'ironie dans les Fables, on s'étonne qu'une analyse qui explore les effets esthétiques de ce procédé, n'existe pas encore. Même les critiques modernes négligent le rôle de l'ironie dans les Fables. Tandis que Biard étudie les éléments de l'humour du fabuliste, il n'entre pas assez profondément dans l'étude de l'ironie même. Melle de Mourgues, non plus, ne parle de "l'ironie poétique" qu'en termes plutôt généraux. Enfin, les critiques ne se rendent pas compte que l'ironie pour La Fontaine est une arme indispensable à intimider.

Ce manque d'étude complète sur l'ironie se comprend facilement. Un problème énorme se pose lorsqu'on essaie de définir les domaines de l'ironie. Les autorités, n'étant pas d'accord, ne peuvent offrir qu'une définition partielle du procédé. Le Larousse du XX^{ème} siècle, par exemple, définit l'ironie comme : "une figure de rhétorique qui consiste à dire le contraire de ce qu'on pense de telle manière que le lecteur ou l'auditeur comprenne le sens caché de cette raillerie..."¹ et ainsi se limite simplement à la définition de l'ironie verbale. Pour nous, l'ironie comprend un domaine beaucoup plus vaste.

Le procédé ironique fait partie du fil unificateur des Fables : négligence calculée, puisque sa caractéristique fondamentale est de

présenter une opposition. L'ironie est une antiphrase qui consiste en une opposition, un contraste qui forme une moquerie fine et profonde. Mais elle ne met pas seulement en contradiction certaines paroles, elle oppose aussi des situations et des personnages. Le procédé ironique peut donc être conçu comme une 'figure d'opposition,' mais au sens très vaste du mot : opposition de paroles, de situations et de personnages. Nous nous proposons comme but dans ce chapitre d'étudier l'ironie sous ces trois aspects. Quelle est la qualité de cette ironie? Et quels sont les éléments ironiques des situations, des personnages et des paroles qui font la merveille des Fables?

Etudions d'abord le procédé de l'ironie de situation. La Fontaine l'utilise dans Les Animaux malades de la peste pour accentuer la base satirique de sa critique. C'est le pauvre, "baudet," naïf, tendre et innocent, coupable simplement d'avoir mangé l'herbe d'autrui, que l'on dévoue; tandis que l'on pardonne l'offense du féroce "roi des animaux" qui a même quelquefois mangé des bergers. Ce sont la force et l'autorité qui forment la base de la justice réelle et non pas l'innocence ou la raison. D'ailleurs, La Fontaine répète, avec plus d'amertume, "la raison du plus fort est toujours la meilleure" du Loup et de l'agneau. L'intention satirique ici, dépasse certainement l'expression narrative. Et cette satire corrosive est due à l'ironie de situation qui découvre le cynisme du poète.

Dans Le Cheval et l'âne, l'ironie de situation fait ressortir le ton moqueur du poète. C'est le contraste entre un robuste personnage, le cheval, et son égoïste refus de soulager le faible âne, qui ajoute au ton

railleur du poète. Ayant refusé de secourir l'âne, le cheval se trouve obligé de porter non seulement le fardeau mais aussi le cadavre de son prochain. L'ironie encore légère exprime, néanmoins, une morale profonde il faut s'entraider sinon par amour de son prochain, du moins pour son propre intérêt.

Les oppositions héroï-comiques du Songe d'un habitant du Mogol font à la fois la satire de la cour et l'éloge de la retraite. Dans le songe, le Mogol assiste aux plaisirs innocents d'un Vizir aux Champs Elysées, puis, au supplice d'un Ermite cruel, entouré de damnés, plongé dans les flammes de l'Enfer. Paradoxalement, c'est l'Ermite qui est châtié tandis que le Vizir trouve la béatitude. La situation lui paraît étrange :

Minos en ces deux morts semblait s'être mépris.

(XI - 4)

Première ironie de situation présentée, elle est redoublée par l'interprète :

Ce vizir quelquefois cherchait la solitude;
Cet Ermite aux Vizirs allait faire sa cour.

L'éloge des douceurs de la solitude est soulignée par la double emphase ironique. L'allégorie musulmane permet une ironie piquante qui illustre le mépris du poète pour la cour. La nature contradictoire de l'ironie de situation ajoute à l'effet esthétique que suggère la présentation d'un songe.

Une ironie de situation plus aigüe qui renforce la sage philosophie de La Fontaine, se retrouve dans Le Rat de ville et le rat des champs et se répète dans Le Savetier et le financier. Le rat de ville et le financier, possesseurs de toutes choses matérielles ne trouvent aucun repos personnel dans leurs châteaux luxueux. Le rat de ville vit dans la psychose perpétuelle

d'une vie tourmentée par la menace de la mort. Le financier souffre tant de l'insomnie qu'il voudrait changer la fatalité du sort pour pouvoir acheter le sommeil. Leur orgueil de parvenus les empêche de trouver le bonheur d'une vie simple. Opposés à ces matérialistes sont les rustiques, le rat des champs et le savetier qui parviennent à obtenir la conception idéale du bonheur. S'abstenant des festins de roi, le rat des champs se contente de manger peu, mais à loisir, sans aucune crainte d'interruption. De même le savetier, sans le sou, éprouve tout de même, une joie immense et naturelle -- il peut dormir et chanter. Ainsi l'ironie de la situation ajoute non seulement à la compréhension de la nature humaine mais aussi à l'expression esthétique. C'est l'effet de contraste et de parallèle dans la situation du financier et du savetier puis du rat de ville et du rat des champs qui ajoute à l'allure dramatique et à la densité de la fable.

La fable : Le Rat qui s'est retiré du monde offre un exemple fin du doigté de l'ironiste. C'est le rat, symbole d'un dévot qui renonce à tous les problèmes de la terre pour faire sa retraite dans un fromage de Hollande. La fantaisie pure de La Fontaine exprime l'égoïsme du faux dévot. Le poète à l'aide de l'ironie de situation fait ressortir une amère satire anticléricale. Un autre Tartuffe, le rat refusant de risquer sa vie pour protéger son peuple, il ne lui offre que des prières. La malice et l'amertume du poète s'expriment dans la pointe finale :

Qui désigné-je, à votre avis,
Par ce Rat si peu secourable?
Un moine? Non mais un dervis:
Je suppose qu'un moine est toujours charitable.

Cet effet de contraste devient plus subtil par l'effet d'ironie verbale

dont nous verrons d'autres exemples plus tard. Sous le déguisement turc, le dervis, un moine mahométan, représente le clergé français. Selon Dreyfus, l'auteur fait allusion dans cette fable à une épisode historique particulière de mai 1675 :

La même année, le clergé régulier avait vivement protesté contre la contribution de 300,000 livres que voulait lui imposer l'Assemblée du Clergé, à titre de participation au "don gratuit" destiné à couvrir les dépenses de la guerre de Hollande.²

A travers l'ironie de situation La Fontaine dénonce le manque de participation du clergé aux problèmes quotidiens du peuple.

La Fontaine utilise l'ironie de situation non seulement comme procédé de satire sociale mais aussi comme véhicule principal qui accuse l'absurdité du sort humain. L'ironie du sort devient un thème obsédant chez le philosophe foncièrement pessimiste qu'est La Fontaine. Il étudie à fond l'énigme de la nature humaine et le paradoxe du destin.

La mort est commune à tous les âges, affirme Sénèque. La Fontaine fait ressentir plus vivement la profondeur de cette réalité en l'illustrant d'une situation ironique dans Le Vieillard et les trois jeunes hommes. C'est l'octogénaire qui survit à pleurer la mort des trois "jouvenceaux" qui tantôt lui annonçaient la proximité de sa fin à lui. Le sort est inexplicablement ironique surtout envers le troisième jeune homme qui tombe du même arbre qu'il voulait greffer. Peu de temps auparavant il se moquait du vieillard qui plantait des arbres dont il ne verrait pas les fruits :

Quel fruit de ce labeur pouvez-vous recueillir?

C'est l'ironie du sort qui traite bizarrement la vie humaine, et l'ironie de situation est la meilleure ressource pour montrer la profondeur de cette vérité. En émouvant le lecteur, la coïncidence qu'offre l'ironie de situation intensifie l'effet dramatique.

Dans Le Gland et la citrouille, La Fontaine se moque du même optimisme facile que ridiculise Voltaire dans Candide :

Tous les éléments sont enchaînés dans le meilleur des mondes possibles;³

Grâce à l'ironie de situation le poète fait ressortir à merveille une fine ironie du sort. Dieu place le gland, un fruit minuscule, sur le chêne tandis qu'il fait maintenir l'énorme courge d'une tige menue. La Fontaine paraît s'associer à la philosophie qu'on attribue souvent à Leibniz, au début de la fable :

Dieu fait bien ce qu'il fait,
ensuite, il procède à en faire sortir l'absurdité. L'exemple ironique absolument cocasse que choisit La Fontaine sous l'apparence d'appuyer cette pensée leibnizienne tourne, au contraire, cette philosophie en ridicule. Puis, une philosophie sentie et expliquée par Garo, un protagoniste de farce du Pédant joué de Cyrano de Bergerac, bourré de prétentions stupides, ne reçoit certainement aucun éloge de la part de La Fontaine. La philosophie optimiste tombe tout à fait au burlesque :

En louant Dieu de toute chose,
Garo retourne à la maison.
(IX - 4)

Ainsi, malgré l'avis de certains critiques qui ont pris au sérieux l'optimisme de La Fontaine, nous trouvons, au contraire, que la fable

fait partie intégrante du pessimisme général de toute l'oeuvre du poète. La Fontaine n'exprime pas l'optimisme leibnizien, mais le ridiculise pour y opposer, le pessimisme du 17^{ème} siècle classique. Et la double ironie de situation exprime clairement ce pessimisme. C'est que le poète présente ironiquement le procès de la conception leibnizienne.

Bref, l'ironie de situation est un procédé d'opposition qui s'exprime dans la satire sociale et dans l'ironie du sort. Ce procédé accentue le ton général de familiarité et d'élégance puisqu'il fait ressortir non seulement le comique mais aussi la philosophie des Fables.

Le second élément à étudier suivant notre méthode, c'est l'ironie de caractère. La Fontaine se sert de ce procédé pour railler un certain trait psychologique d'un personnage. Voilée mais précise, l'ironie de caractère chez La Fontaine se retrouve dans une nuance de ton, dans une lueur du regard d'un personnage. L'expression ironique, subtile et délicate fait ressentir vivement et intensément une folie ou un défaut de caractère.

La Fontaine attaque ironiquement l'amour - propre de l'homme qui atteint dans La Besace un point culminant. Le singe, conventionnellement symbole de laideur, proclame : "Mon portrait jusqu'ici ne m'a rien reproché." Tandis qu'il loue sa beauté il critique les défauts de l'ours. Mais l'ours, pareillement, exalte sa forme et censure celle de l'éléphant; l'éléphant celle de la baleine; la fourmi celle du ciron. L'énumération ironique mène au point culminant avec "suspense" -- c'est dans l'homme que

l'amour - propre brille le plus :

Lynx envers nos pareils et taupes envers nous,
 Nous nous pardonnons tout, et rien aux autres hommes :
 On se voit d'un autre oeil qu'on ne voit son prochain.

(I - 7)

Voilà le paradoxe de notre nature : aveuglés de nos propres défauts nous les apercevons trop clairement chez les autres. Le pire, c'est que nous possédons tous les défauts d'autrui mais nous nous refusons à les avouer. Ainsi l'ironie de caractère fait ressortir subtilement le contraste de la morale -- l'homme veut vivre dans l'illusion, il hait la réalité. Cependant chez La Fontaine on ne trouve rien de l'amertume de Pascal. Tandis que toute la fable coule comme une plaisanterie, le sarcasme devient presque imperceptible. Expression d'un jugement concis, l'ironie de caractère permet aussi, d'évoquer en quelques lignes toute une vérité humaine fort nuancée. Grâce à l'ironie de caractère le poète trouve l'instrument avec lequel explorer la réalité psychologique et faire pénétrer le lecteur dans le fond intérieur des personnages.

L'ironie de caractère glisse dans le portrait de l'âne qui porte des reliques et souligne la bêtise et la vanité des magistrats que la bête représente. L'âne portant des reliques, croyant avoir obtenu l'adoration du monde, marche d'un pas fier et orgueilleux. Parallèlement, les magistrats et les hommes de justice, ignorant que c'est leur titre qu'on révère, cherchent tout respect et toute vénération. Ils ne se rendent pas compte que ce sont les vains instruments qui frappent l'imagination de l'homme et qui dominent la raison. L'ironie de caractère fait ressortir la bêtise de cet aveuglement et cette vanité par l'effet de contraste. Exemple

vivant et concret, l'ironie dans L'Ane portant des reliques illustre admirablement la thèse du poète. C'est l'art du tour de l'expression qui condense l'idée et pique l'esprit :

D'un magistrat ignorant
C'est la robe qu'on salue.
(V - 14)

Le procédé permet au poète de pénétrer dans une observation satirique des grands philosophes et de mettre l'idée principale en relief. D'ailleurs Pascal a bien développé l'idée de cette tyrannie de l'imagination :

Que le prédicateur vienne à paraître, que la nature lui ait donné une voix enrouée et un tour de visage bizarre, que son barbier l'ait mal rasé, si le hasard l'a encore barbouillé de surcroît, quelques grandes vérités qu'il annonce je parie la perte de la gravité de notre sénateur.⁴

Avec quel laconisme La Fontaine exprime toute cette idée de Pascal qui est d'ailleurs déjà d'une brièveté exquise!

L'ingratitude est un autre des caractères ironiques de l'homme que La Fontaine vise avec malice. Dans Le Loup et la cicogne, la cicogne qui sauve la vie au loup exige un témoignage de gratitude. Ironiquement, le loup ne ressent aucune reconnaissance envers la cicogne dont il est l'obligé, et de plus il lui menace la vie :

Allez, vous êtes une ingrate
Ne tombez jamais sous ma patte.
(III - 9)

Tout à fait le contraire de ce à quoi on s'attendait, l'ironie devient pénétrante et perspicace. Le mot "ingrate" venant du loup, le véritable ingrat, souligne l'ironie de son caractère. C'est ici qu'on remarque l'art du poète. Un mot du dialogue décoche le trait ridicule avec facilité et naturel puis accentue la malice du dénouement. La Fontaine voit la

mesquinerie, la bassesse de nos passions tout en créant un comique discret.

Dès le premier mot du Lion et le chasseur, l'ironie de caractère se présente :

Un fanfaron, amateur de la chasse
(VI - 2)

Le mot "fanfaron" qui dérive de l'arabe 'farfar', bavarder, suggère que le chasseur se vante avec exagération d'un courage supposé. La Fontaine raille avec une ironie délicate cette rodomontade. A peine le lion sort-il de son antre que le chasseur qui le cherchait avec insistance et obstination, se trouvant à demi-mort de peur, fait une évocation divine qui souligne le ridicule de son caractère :

O Jupiter, montre-moi quelque asile,
S'écria-t-il, qui me puisse sauver.
(VI - 2)

L'ironie de caractère provient du rapide changement inattendu de l'attitude du chasseur et du contraste singulier de ces attitudes. Le procédé mène à un ton moqueur qui fait ressortir un défaut contradictoire du caractère humain. Ainsi, l'ironie de caractère, procédé de rhétorique aussi bien qu'élément comique, soulève le ridicule d'un personnage par une expression dense et convaincante.

Les deux ironies générales de caractère et de situation peuvent s'exprimer d'une façon précise. C'est le langage indirect de badinage : l'ironie verbale. C'est le jeu qu'emploie La Fontaine pour plaisanter de tout en gardant un air d'élégance. Comme l'affirme lui-même d'ailleurs :

"Il faut du piquant et de l'agréable, si l'on veut toucher."⁵ Grâce au charme délicat de l'absurdité, il réussit à faire un commentaire ironique. Ayant déjà étudié le rôle de la métrique, des figures de style et du vocabulaire dans l'évocation du ton léger des Fables, faisons donc une analyse de l'essence littéraire et imaginative de l'ironie verbale qui procède surtout des conventions classiques et des structures grammaticales.

Les personnages allégoriques sont utilisés pour effet de parodie. La Fontaine confère des majuscules aux substantifs communs et les place ainsi au niveau des divinités pour en faire un contraste étrange :

Quant à vous, suivez Mars, ou l'Amour ou le Prince.
(Le Meunier, son fils et l'âne)
(III - 1)

Il entend la bergère adressant ces paroles
Au doux Zéphir, et le priant...
(Contre ceux qui ont le goût difficile)
(II - 1)

Le plus terrible des enfants
Que le Nord eût portés jusque-là dans ses flancs
(Le Chêne et le roseau)
(I - 22)

Mêmes certains parties du discours dans des proverbes reçoivent des majuscules qui leur prêtent une certaine animation et énergie :

Un Tiens vaut, ce dit-on, mieux que deux Tu l'auras :
(Le Petit poisson et le pêcheur)
(V - 3)

L'ironie provient du fait que le style épique non seulement s'unit au style familier mais s'associe à un tel point à ce style que la fusion reste imperceptible. Phaéton tire une voiture à foin et se perd dans un

canton de la Basse Bretagne; Attila devient un chat; un bouillon est si chaud qu'il est propre à Lucifer; le lion est parent de Caligula. Les dieux mythologiques : Minerve, Calliope, Apollon règnent et surveillent de près les incidents minuscules du monde microcosmique. Tout prend le caractère d'une épopée triviale.

Les épithètes homériques et les allusions virgiliennes introduisent aussi un ton burlesque à la fable. Qu'il s'agisse de coqs ou de mouches, de Vénus ou de Bacchus, de plantes ou d'animaux, le ton reste toujours le même. La Fontaine mêle le mondain au divin, le réel à l'imaginaire. Le monde animal se transforme en un monde épique à l'aide des évocations mythologiques et classiques. Les transpositions acquièrent une valeur dramatique. Dans Le Fermier, le chien et le renard, La Fontaine décrit longuement l'attaque du Renard sur le mode de Sophocle, Virgile ou Ovide :

Tel, et d'un spectacle pareil,
 Apollon irrité contre le fier Atride
 Joncha son camp de morts! on vit presque détruit
 L'ost des Grecs; et ce fut l'ouvrage d'une nuit.
 Tel encore autour de sa tente
 Ajax, à l'âme impatiente,
 De moutons et de boucs fit un vaste débris,
 Croyant tuer en eux son concurrent Ulysse.

(XI - 3)

Les divers éléments épiques sont utilisés dans une intention burlesque. L'événement est agrandi par une image violente. La volaille devient "l'ost des Grecs" et le renard, tour à tour, "Apollon" et "Ajax." Cette allusion de moquerie relève le ridicule du fermier qui se sert de son chien comme bouc - émissaire et jette tout le blâme sur l'animal plutôt que sur lui-même. Le microcosme se transforme en macrocosme. Le renard

éprouve les émotions des grands héros mythologiques. La rapidité avec laquelle cette métamorphose s'épanouit ajoute au naturel des Fables. Le passage, un amalgame d'extravagances homériques pour évoquer le combat du renard fait partie du style enjoué de La Fontaine.

Pour réduire au silence les critiques qui reprochent à La Fontaine "d'écrire en un si haut style" (II - 1), le poète baisse le ton et se protège ironiquement dans la convention pastorale :

... La jalouse Amarylle
 Songeait à son Alcippe et croyait de ses soins
 N'avoir que des moutons et son chien pour témoins.
 (Contre ceux qui ont le goût difficile)
 (II - 1)

Les bergers de l'églogue virgilienne tels Cythère, Tircis, promènent leurs brebis et leur troupeau parmi les renards et les loups. Les animaux possèdent même parfois une ressemblance avec les personnages de la poésie pastorale :

Il [le loup] s'habille en berger, endosse un hoqueton,
 Fait sa houlette d'un bâton
 Sans oublier la cornemuse.
 (Le Loup devenu berger)
 (III - 3)

La fantaisie pure du poète accentue la parodie du texte pastoral et du style idyllique.

L'ironie verbale provient principalement des mots et des structures. Les noms propres tirés de Rabelais ou des traditions picaresques abondent : "Martin - bâton," "Garo," "Jean Chouart," "Rodilardus." Mêmes les noms propres diminutifs qu'introduit La Fontaine : "Guillot," "Pierrot," "Margot," relèvent le ton rustique et moqueur des Fables. Biard note

aussi "the grotesque figures which recall the characters of medieval morality plays,"⁶ comme par exemple : "Triste-oiseau le hibou."

La Fontaine fait un jeu ironique subtil des titres de noblesse ou d'office. Tandis que le titre de "Maître" s'accorde habituellement aux avocats, La Fontaine le consacre au corbeau dans les Fables, pour montrer le mépris qu'il éprouve pour l'avocasserie. Loin de détenir l'astuce d'un avocat, le corbeau perd le fromage au vrai maître, le renard. Vaniteux, il ne comprend absolument pas l'ironie de l'éloge que fait Maître Renard. Le titre "Monsieur le Doyen" ajoute ou sarcasme des Fables puisqu'il est accordé ironiquement au rat qui tient un conseil pour exécuter une affaire importante mais ne fait au contraire que délibérer. Deux mots antithétiques, "Maître Baudet," accentuent la vanité de l'âne qui porte des reliques. La belette, "la dame au nez pointu", considère que la terre du lapin lui appartient à elle. Et le pédant maître d'école devient habilement le "magister!" L'emploi fantaisiste des titres chez La Fontaine n'est jamais artificiel, mais s'harmonise au contexte du récit et à la personnalité du caractère.

La profusion de termes de tendresse fait ressortir une fine ironie verbale. Dans L'Enfant et le maître d'école, La Fontaine utilise ironiquement un terme d'amitié pour ridiculiser le caractère babillard et censeur de certaines personnes :

Hé! mon ami, tire-moi de danger;
Tu feras, après, la harangue.

(I - 19)

Le renard qui essaie d'abuser le coq lui parle fraternellement :

Frère, dit un Renard, adoucissant sa voix.
 (Le Coq et le renard)
 (II - 15)

La valeur ironique du terme de fraternité dans le passage se trouve fortifiée par le sens expressif du mot "adoucissant." Pareillement, une double ironie ressort de l'expression du loup :

--Mon fils, dit le docteur,
 (Le Cheval et le loup)
 (V - 8)

Le loup, plus faible que le cheval, s'adresse à lui paternellement pour essayer de le duper. Bref, les termes d'amitié soulignent le sarcasme amer du fabuliste.

Un autre procédé ironique vient du fait que le lecteur et le poète interviennent et sont liés au monde légendaire des Fables. Dans Le Cheval et le loup, par exemple, on a l'impression que le conteur communique explicitement avec le lecteur :

L'autre qui s'en doutait, lui lâche une ruade
 Qui vous lui met en marmelade.
 (V - 8)

Puis le paysan qui essaie de surprendre la colombe devient ironiquement :

"mon villageois" :

Tandis qu'à le tuer mon villageois s'apprête,
 La Fourmi le pique au talon.
 (La Colombe et la fourmi)
 (II - 12)

La Fontaine le nargue au sujet du revers qu'il va subir en lui montrant de sympathie. Le poète proclame au lecteur :

Vraiment, me diront nos critiques

Vous parlez magnifiquement.

(Contre ceux qui ont le goût difficile)
(II - 1)

L'ironie est subtile puisque La Fontaine fait semblant de croire que le lecteur est dans son camp tandis qu'il sait bien que le lecteur lui-même est le critique.

L'alliance des mots renforce souvent l'ironie. Les double-ententes, les paronomases et les chutes sont des procédés que La Fontaine utilise incessamment. Ce sont des jeux de mots fondés sur une similitude de sons recouvrant une différence de sens. Figures de rhétorique qui se retrouvent souvent dans des farces italiennes, elles forment une homonymie qui appartient au style comique bas.

Dans La Fille, La Fontaine, pour se moquer du dédain des précieuses, se sert d'une double-entente :

Certaine fille un peu trop fière
Prétendait trouver un mari
Jeune, bien fait, et beau, d'agréable manière,
Point froid et point jaloux : notez ces deux points-ci.
(IV - 5)

Le mot "point" acquiert à la fois le sens de la négation, et le sens d'"élément," de "trait." L'interjection accidentelle de la double-entente ajoute au comique de la situation.

La paronomase : "figure qui consiste à rapprocher dans une phrase des mots de sonorités voisines,"⁷ ajoute à l'impression de nonchalance des Fables. Dans les Fables les paronomases se retrouvent souvent dans une opposition d'un nom commun et d'un nom propre rustique :

Du meilleur vin des environs;
Certaine nièce assez proprette

Et sa chambrière Pâquette
 Devaient avoir des cotillons.
 (Le Curé et le mort)
 (VII - 11)

La légèreté de la similitude de sons porte l'emphase sur l'imagination moqueuse et malicieuse de La Fontaine qui place ce fait insignifiant dans le presbytère du curé. Dans Les Deux coqs, la paronomase qui permet la répétition du son diminutif "et" ajoute au ton héroïcomique :

Son rival autour de la poule
 S'en vient faire le coquet :
 Je laisse à penser quel caquet,
 Car il eut des femmes en foule.
 (VII - 13)

Puis les mots familiers constitutifs de cette paronomase, liés par une rime embrassée, accentuent le burlesque du passage.

Nous classerons les chutes sous la division d'ironie verbale puisqu'elles offrent très souvent des oppositions intellectuelles dans lesquelles des mots semblent se contredire. Sorte d'antithèse précieuse, la chute est une pensée noble et ingénieuse qui termine un poème. Elle ajoute au rythme d'une phrase musicale puisqu'elle forme la partie finale sur laquelle tombe la voix. D'une finesse extrême et recherchée, la chute est un trait d'esprit piquant par lequel le jeu, l'opposition de mots donne un tour vif à l'expression. Tandis que ces expressions recherchées et brillantes doivent beaucoup à Pétrarque dans le Canzoniere, elles sont liées au nom du poète secondaire de L'Arcadia, Marino.

Sorte de concettis raffinés et affectés, la chute maintient l'élégance artificielle des Fables.

Dans Le Coq et le renard, La Fontaine veut montrer subtilement que

l'astuce du coq est plus futée que celle du renard qui est déjà assez fine :

Car c'est double plaisir de tromper le trompeur.
(II - 15)

Il s'agit du plaisir hautain et moqueur que l'on ressent après une bataille contre une forte concurrence, jeté le défi à l'autre. La Fontaine a bien marqué ce trait psychologique par la fine chute qui copie graphiquement l'association d'idées.

L'opposition ironique que permet la chute accentue une idée philosophique :

De loin, c'est quelque chose; et de près ce n'est rien.
(Le Chameau et les bâtons flottants)
(IV - 10)

C'est que le mérite personnel de l'individu est basé sur une illusion. La réputation n'est bâtie que sur des titres qui cachent notre vérité humaine misérable. La chute ainsi dépeint, par son effet de contraste, l'énigme de la condition humaine.

L'ironie verbale ressort fréquemment des allusions aux chansons populaires. Le "Quidam" raille le meunier en faisant mention d'une chanson du temps tout à fait ridicule :

Je conseille à ces gens de le faire enchâsser.
Ils usent leurs souliers et conservent leur âne!
Nicolas au rebours; car il va voir Jeanne,
Il monte sur sa bête; et la chanson le dit.
(Le Meunier, son fils et l'âne)
(III - 1)

L'ironie logique qu'utilise le "quidam" soulève déjà le ridicule du meunier mais, soutenue et justifiée par une citation d'une chanson du temps, redouble le ridicule. Puis l'ironie venant d'un "quidam," une personne

anonyme, généralise et universalise le ridicule de la situation. L'ironie verbale fait partie du don unique de La Fontaine de présenter des épisodes symétriques et parallèles en les variant techniquement afin de rompre toute monotonie possible.

La litote, jeu d'ironie de la fausse naïveté du poète, qui consiste à dire moins pour faire entendre plus, offre une source de comique verbal dans les Fables. Dans L'Homme et la couleuvre la litote produit une ironie malicieuse dans une parenthèse de l'auteur :

A ces mots, l'animal pervers
 (C'est le Serpent que je veux dire ...
 (X - 1)

Une autre litote qui exprime la même idée se trouve dans le Discours à Madame de Sablière :

Non loin du Nord, il est un monde
 Où l'on sait que les habitants
 Vivent, ainsi qu'aux premiers temps,
 Dans une ignorance profonde :
Je parle des humains.
 (IX - 21)

Dans les deux fables la litote permet au poète de faire un abrégé malicieux de tout le récit sur l'infériorité de l'homme et de l'intelligence animale. Le laconisme caractéristique du style de La Fontaine s'exprime principalement par la litote. En quatre ou cinq mots le procédé nous fait une image cruelle de l'homme tout en exprimant l'opinion pessimiste du poète. Dans les deux fables la litote sert à introduire, grâce à une concision exquise, le récit qui suit. Elle aide aussi à créer le ton familier de la parole vivante puisqu'elle permet une intervention de l'auteur et rompt le rythme

narratif classique.

L'euphémisme, sorte de litote qui adoucit l'expression, ajoute au style évocateur des Fables. Pour se moquer du fier héron qui ne profite pas de la carpe et du brochet qu'il voit clairement dans l'eau transparente, La Fontaine explique :

Il vivait de régime et mangeait à ses heures.

(Le Héron)
(VII - 4)

L'euphémisme explique le dédain de l'oiseau avec une ironie moqueuse et augmente le portrait concis et caricatural du héron des deux premiers vers :

Un jour sur ses longs pieds, allait je ne sais où,
Le Héron au long bec emmanché d'un long cou.

(Ibid.)

Enfin, le procédé de litote et d'euphémisme ajoutent à la vigueur et à l'énergie laconique de la fable. La Fontaine manie l'ironie verbale tantôt avec une énergie mordante, tantôt avec une grâce légère pour conférer à son style cette merveilleuse négligence calculée.

Les Fables sont des tableaux malicieux où perce une ironie amère. Ce comique vif et piquant provient du choc imprévu que le lecteur éprouve des situations, des personnages ou des mots bizarres, paradoxaux et inattendus. L'ironie est la meilleure façon d'exprimer le ridicule en provoquant le rire. Nous ne sommes pas loin de la célèbre "gaîté" que La Fontaine définit lui-même : "Je n'appelle pas gaîté ce qui excite le rire, mais un certain charme, un air agréable qu'on peut donner à toutes

sortes de sujets, même les plus sérieux."⁸ En effet, l'ironie, comique élevé, permet au poète de traiter des sujets sociaux, philosophiques, psychologiques sans tomber dans une gravité excessive. Le procédé fait preuve de l'imagination débridée et de la pensée perspicace du poète. L'allure nonchalante avec laquelle se détale l'ironie, dissimule le grand souci d'élégance du poète, souci que nous avons remarqué maintes fois au cours de cette étude de la structure de l'expression ironique. La grâce et la subtilité qui caractérisent le style enjoué joignent avec naturel le ton ironique burlesque au ton précieux. Ainsi, les satires impressionnantes des Fables atteignent leur élégance subtile de la nonchalance feinte avec laquelle La Fontaine décoche les traits ironiques.

NOTES DE REFERENCE

Chapitre V

1. Larousse du XX^{ième} siècle, p. 109.
2. Dreyfus, G., Fables choisies, vol. II, note 3, p. 24.
3. Voltaire, Oeuvres complètes, Romans et contes, Candide, Paris, 1954, p. 237.
4. Pascal, Pensées, Lagarde et Michard, XVII^{ième} siècle, p. 149.
5. La Fontaine, Oeuvres complètes, Contes, préface de la deuxième partie, vol. I, p. 385.
6. Biard, The Style of La Fontaine's Fables, p. 102.
7. Robert, Paul, Dictionnaire, vol. IV, p. 138.
8. La Fontaine, Fables choisies, vol. I, préface des Fables, p. 26.

CONCLUSION

Les Fables, le seul chef d'oeuvre de poésie qui nous reste du classicisme, présente un style insaisissable : l'unique rapport entre la prosodie technique et le domaine imaginaire. Empruntées de la concision épigrammatique d'Esopé, de la spontanéité de Théophile et de la mélodie d'Arioste, les Fables sont des petits chefs-d'oeuvre de l'art de conter. La poésie spontanée, souple, naturelle, fuyante exprimée dans les Fables de La Fontaine nous charme par sa fraîcheur. Une fusion de l'éloquence antique et de l'harmonie de la langue française met les Fables dans l'ordre purement esthétique de subtilité et d'élégance. L'aisance du style et l'harmonie parfaite de la technique grâce auxquelles La Fontaine surmonte les obstacles que rencontre tout poète de la seconde moitié du dix-septième siècle représentent la mesure exacte du classicisme français. Cet art exquis, riche et vigoureux constitue la valeur universelle des Fables. "De tout les Français, c'est lui qui a été le plus véritablement poète..." déclare Taine.¹ "Il a inventé sa manière d'écrire, et cette invention n'est pas devenue commune. Elle lui est restée toute entière. Il en a trouvé le secret et il l'a gardé. Il n'a jamais été ni imitateur, ni imité."²

Nous avons étudié les principes généraux de cette 'manière d'écrire' sous l'aspect prosodique et poétique. L'art de La Fontaine réside dans la fusion de la forme avec l'imagination. La construction technique a

une fonction capitale dans la structure de la pensée puisque le domaine littéraire stimule le domaine imaginaire. Comme l'affirme Valéry : "Les belles oeuvres sont filles de leurs formes."³ La composition c'est l'oeuvre. La versification, les sonorités, le langage, les figures de style, forment la base, le fondement de l'oeuvre. Les formes sont fécondes en signification. A juste raison, Rousset explique une oeuvre d'art comme "l'épanouissement simultané d'une structure et d'une pensée, l'amalgame d'une forme et d'une expérience dont la genèse et la croissance sont solidaires."⁴

Lorsqu'on étudie à la fois l'imagination et la morphologie des Fables de La Fontaine on saisit le trait dominant, paradoxal, obsédant du style : la négligence calculée. Les éléments classiques de la poésie élevée se mêlent avec une spontanéité étonnante à l'humour rabelaisien. La Fontaine garde la forme primitive et naïve de l'apologue mais en multiplie la beauté. Il accepte toutes les conventions de la fable et accentue les éléments primitifs : "Leur principal ornement est de n'en avoir aucun."⁵ L'air facile, les comparaisons accidentelles, les contrastes dissonants, les vers irréguliers, le mélange des tons et des genres ne sont pas des négligences mais des libertés volontaires. A l'intérieur de cette liberté se discernent les calculs les plus minutieux de l'artiste. Plus la technique est sobre, plus les effets sont riches; plus la technique est variée, plus les effets sont naturels. "Un auteur gâte tout quand il veut trop bien faire,"⁶ nous explique La Fontaine. Taine ajoute que le poète trouve le milieu exacte entre "la sécheresse et l'abondance, entre la rareté et l'entassement

des détails.⁷ La Fontaine crée un certain mouvement qui contribue à cacher l'artifice de la technique. Le 'naturel' qui se produit non d'une négligence mais d'une négligence calculée sert à harmoniser le ton bas avec le ton noble.

Du point de vue prosodique, le rythme spontané et saccadé des Fables tire des effets de la versification, de la sonorité, et du langage.

Après l'étude de la versification : mètre, rime et structure, nous nous rendons compte que le ton familier fait partie de l'élégance du vers. L'irrégularité rend le vers aussi souple que la prose. Les inflexions imprévues, les coupes, les enjambements, les rejets créent le rythme heurté du langage parlé sans embrouiller la limpidité du vers. La Fontaine poursuit l'élégance à tout prix mais ne craint pas un mouvement disloqué ou scandé. Le tempo saccadé de l'enchevêtrement du mètre, de la rime et de la composition strophique cache l'artifice de la construction classique et ainsi en augmente la grâce et l'élégance. Cette balance de symétrie et d'asymétrie contribue à la perfection prosodique exquise des Fables.

Le mouvement spontané qui prend toutes les allures vient de la versification et des effets sonores. La Fontaine maîtrise toutes les ressources phonétiques des systèmes consonantique et vocalique. Choisisant des mots nuancés qui évoquent des sons, des voix, des échos, le poète crée une fluidité pure et harmonique dans ses vers. Des références constantes à la musique accentuent la puissance évocatrice des Fables. Bref, les grâces musicales soulignent la clarté et la subtilité de la poésie classique.

Le jeu des variations de tons est appuyé par le mélange du vocabulaire et les audaces du syntaxe. L'air facile de la qualité familière et de l'apparence naturelle du langage de tous les jours dissimule le souci de clarté et d'élégance. Le naturel du vocabulaire et de la syntaxe sont les fruits d'un travail minutieux. La variété et la précision du langage du fabuliste créent les descriptions vivantes et savoureuses des Fables. Jargons de métiers, néologismes, termes de terroir se mêlent et se marient sans aucune incongruité ni dissonance, tandis que les inversions, les ellipses, les juxtapositions et les temps verbaux intensifient le pouvoir des vocables. L'énigme du style provient du fait que l'élégance procède de l'accord parfait entre vocabulaire bas et syntaxe familière.

Du point de vue poétique, l'imagination de La Fontaine s'exprime à travers les figures de style et l'humour afin d'augmenter la dualité entre style bas et style noble.

Les figures de style permettent une fusion du ton galant au ton héroï-comique. Tandis que les figures d'analogie contribuent à l'image lyrique de rêverie; les figures d'exagération au pittoresque et au comique; les figures d'opposition retiennent le raffinement d'élégance des idées philosophiques. Les impressions poétiques et imaginatives des descriptions élémentaires suggèrent de longues et subtiles analyses. C'est l'art insaisissable de dire peu et beaucoup à la fois. Et les figures de style sont les instruments indispensables pour la création de l'effet énigmatique de matérialité et d'abstraction.

L'ironie imaginative de La Fontaine, sujet très peu étudié dans

l'histoire de la critique, forme l'essence paradoxale du style des Fables : la nonchalance calculée. L'ironie ressort des situations, des personnages et des mots bizarres, paradoxaux et inattendus. La Fontaine emploie le procédé ironique pour exprimer le ridicule en provoquant le rire. Il lie, ainsi le sérieux au léger. L'effet héroïcomique ajoute à l'allure nonchalante avec laquelle se soutient l'ironie. Les structures ironiques sont d'essence subtile et raffinée mais elles projettent un ton burlesque. C'est ce mariage de préciosité et de burlesque qui rend le procédé indispensable au style à la fois familier et noble des Fables.

Grâce aux procédés techniques et à l'imagination du style nous avons pu observer le secret paradoxal qui explique la perfection de la composition des Fables. Ainsi, ce n'est que maintenant, au terme de notre essai, que nous pouvons apprécier la pleine signification des paroles de La Fontaine qui nous ont servies de point de départ :

Contons, mais contons bien, c'est le point principal.⁸

NOTES DE REFERENCE

Conclusion

1. Taine, La Fontaine ..., p. 154.
2. expression de La Harpe, citée dans Biard, The Style..., p. x.
3. citée dans Rousset, Forme..., p. v.
4. Ibid., p. x.
5. Dreyfus, Fables..., introduction, vol. 1, p. 24.
6. Ibid., p. 107, (v - 1)
7. Taine, La Fontaine, p. 248.
8. La Fontaine, Oeuvres, Contes et nouvelles, III^{ème} partie, conte 1 ,
p. 477.

BIBLIOGRAPHIE

A. Editions de l'oeuvre:

La Fontaine, J., Oeuvres complètes,
Paris, ed. de la Pléiade, Tomes I-II, 1954, 1958 (2).

La Fontaine, J., Fables choisies,
Paris, Nouveaux Classiques Larousse, 1965.

La Fontaine, J., Fables,
Paris, Collection Nationale des Grands Auteurs, 1958.

La Fontaine, J., Fables,
Paris, ed. Bossard, 1927.

B. Oeuvres critiques:

Adam, Antoine, Histoire de la littérature française au dix-septième siècle, Paris, Domat, tome IV, 1954.

Ariosto, L., Orlando Furioso, dans Russo, I Classici italiani, vol. II, partie I, Florence, ed. Sansoni, 1964.

Arnauld, A., et Lancelot, C., Grammaire générale et raisonnée contenant les fondements de l'art de parler expliqués d'une manière claire et naturelle, Paris, 1960.

Bachelard, G., La Poétique de la rêverie, Paris, 1961.

Bailly, Auguste, La Fontaine, Paris, Fayard, 1937.

Battisti, C., et Alessio, G., Dizionario etimologico italiano, Florence, 1952.

Bellingen, Fleury de, Etymologie des proverbes français, La Haye, 1656.

Biard, Jean-Dominique, The Style of La Fontaine's Fables, Oxford, Basil Blackwell, 1966.

- Blavier-Paquot, Simone, La Fontaine: vues sur l'art de l'artiste dans les fables de 1668, Paris, Société de l'édition "Les Belles Lettres", 1961.
- Bloch, Oscar et Wartburg, W. Von, Dictionnaire étymologique de la langue française, Paris, 1964.
- Boileau, Oeuvres complètes, Paris, ed. Gallimard, 1966.
- Boillot, Félix, Les Impressions sensorielles chez La Fontaine, Paris, 1926.
- Bouhours, Dominique, La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit, Paris, 1687.
- Bray, René, Les Fables de La Fontaine, Paris, 1946.
- Brooks et Warren, Modern Rhetoric, New York, 1961.
- Cayrou, Gaston, Le Français classique, Paris, 1948.
- Clarac, Pierre, La Fontaine, l'homme et l'oeuvre, Paris, Boivin-Hatier, 1947.
- Clarac, Pierre, La Fontaine, par lui-même, Bourges, 1961.
- Collins, La Fontaine and Other French Fabulists, Edinburgh, 1882.
- Cotronei, Bruno, La Fontaine et l'Arioste, Catania, 1890.
- Couton, Georges, La Poétique de La Fontaine, Paris, 1957.
- Croce, Benedetto, Poesia e non poesia, Bari, 1964.
- De Champris, Gaillard, Henry, Les Ecrivains classiques, (série J. Calvet), Paris, 1960.
- Dubois, Julien, La Fontaine et l'Arioste, Aube, 1909.
- Dubois, J., et Lagane, R., Dictionnaire de la langue française classique, Paris, 1960.
- Elwert, T. W., Traité de versification française, Paris, 1965.
- Esnault, G., Dictionnaire des argots, Paris, 1965.
- Faguet, Emile, La Fontaine, Paris, 1913.

- France, Anatole, Le Génie latin, Paris, 1912.
- Foulet, L., Petite Syntaxe de l'ancien français, Paris, 1965.
- Fubini, Mario, Metrica e Poesia, Milan, 1962.
- Grevisse, M., Le Bon usage, Belgique, Gembloux, 1964.
- Giraudoux, Jean, Les Cinq tentations de La Fontaine, Grasset, 1938.
- Godefroy, F., Lexique de l'ancien français, Paris, 1964.
- Gohin, Ferdinand, L'Art de La Fontaine dans ses Fables, Paris, 1929.
- Grammont, Petit traité de versification française, Paris, 1966.
- Grubbs, H. H. et Kneller, Introduction à la poésie française, New York, 1965.
- Guiton, Margaret, La Fontaine: Poet and Counterpart, New Jersey, 1961.
- Hauterive, Grandsaignes de, Dictionnaire d'ancien français, Paris, 1947.
- Kohn, Renée, Le Goût de La Fontaine, Paris, 1962.
- La Bruyère, Oeuvres complètes, Paris, ed. de la Pléiade, 1951.
- La Fenestre, George, La Fontaine, Paris, 1910.
- La Harpe, Oeuvres, vol. IV, Paris, 1820.
- Lagarde et Michard, XVII^{ème} Siècle, Paris, 1962.
- Lanson, Gustave, Histoire de la littérature française, Paris, 1909.
- Lugli, Vittorio, Il Prodigio di La Fontaine, Milan, 1939.
- Maloux, Maurice, Dictionnaire des proverbes, sentences et maximes, Paris, 1960.
- Marmontel, Oeuvres, Paris, 1825.
- Marouzeau, Précis de stylistique française, Paris, 1965.
- Michaut, G., La Fontaine, Paris, 1913.

- Molière, Le Misanthrope, Paris, Classiques Larousse, 1933.
- Moreau, P., Thèmes et variations dans le premier recueil des Fables de La Fontaine, Paris, 1964.
- Mourgues, Odette de, La Fontaine : Fables, Londres, 1960.
- Mourgues, Odette de, O Muse, fuyante proie ... Paris, 1962.
- Peyrollaz, M., et Detovar, B., Manuel de phonétique et de diction française, Paris, 1954.
- Robert, Paul, Le Petit Robert, Dictionnaire, Paris, 1967.
- Robert, Paul, Dictionnaire, Paris, 1963.
- Rousseau, Emile, Paris, Garnier, 1964.
- Rousset, Jean, "Psyché ou le plaisir des larmes", NFR 14, (juin 1966) p. 1058-66.
- Rousset, Jean, Forme et signification, Paris, 1964.
- Sainte-Beuve, C. A., Critiques et portraits littéraires, Paris, 1841.
- Siegfried, André, La Fontaine, Machiavel Français, Paris, 1955.
- Spitzer, Leo, Critica stilistica e storia del linguaggio, Bari, 1954.
- Sutherland, Monica, La Fontaine, Londres, 1953.
- Taine, H., La Fontaine et ses Fables, Paris, 1922.
- Valéry, Paul, Oeuvres, Variétés, Paris, ed. de la Pléiade, 1960.
- Voltaire, Romans et contes, Paris, 1954.
- Vossler, K., La Fontaine und sein Fabelwerk, Heidelberg, 1919.
- Wiemann, Heinrich, Impressionismus Sprachgebrauch La Fontaines, (thèse), Münster, 1934.