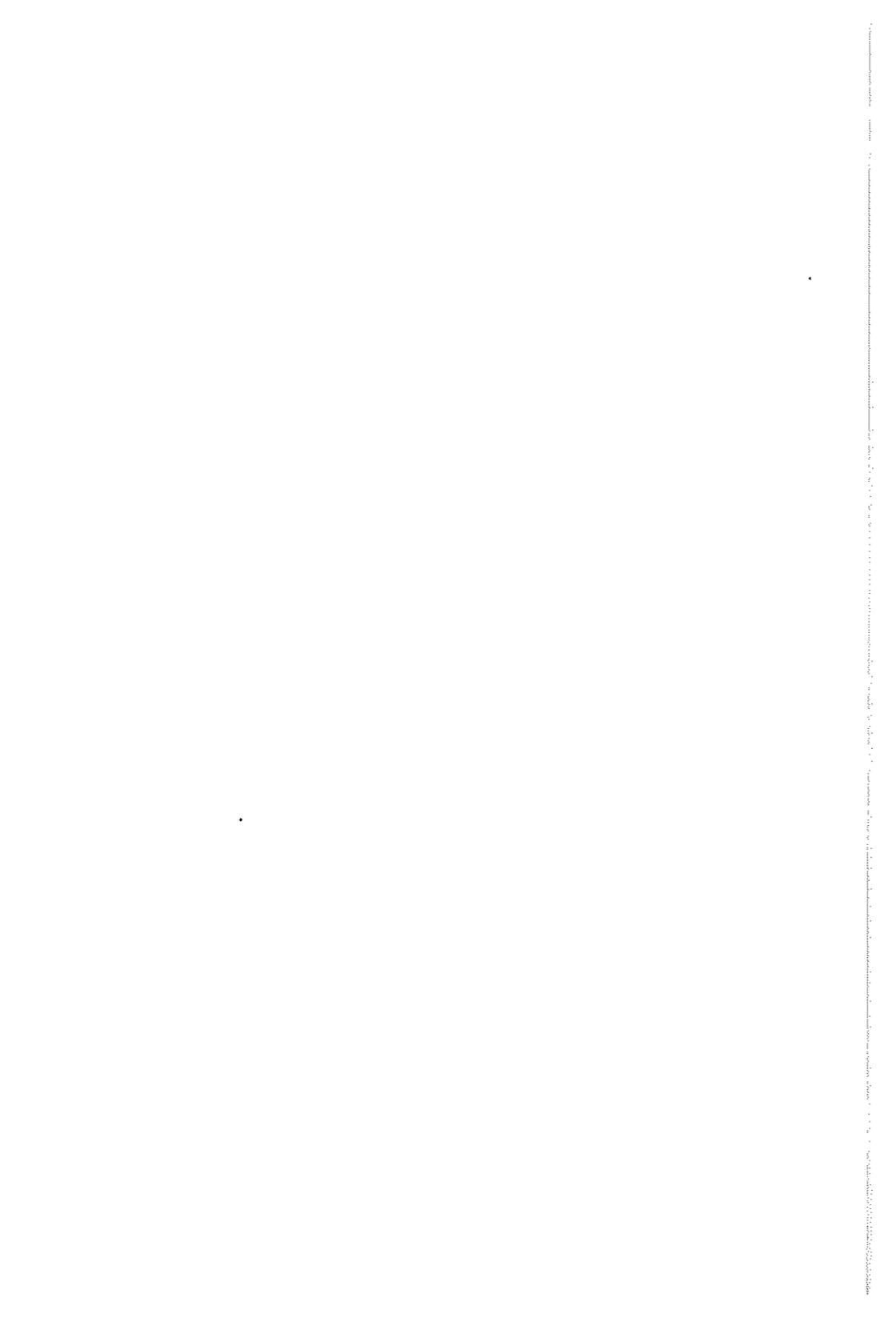


ALFINGE
Revista de Filología

**L'OPPOSITION À LA TRADITION
ESTHÉTICO-LITTÉRAIRE:
LES *CONTES ET NOUVELLES* DE
LA FONTAINE
ET L'INVENTION D'UNE FORME
PROPRE DANS LE RÉCIT COURT (I)**

Miguel Ángel García Peinado



L'OPPOSITION À LA TRADITION ESTHÉTIQUE-LITTÉRAIRE: LES *CONTES ET NOUVELLES* DE LA FONTAINE ET L'INVENTION D'UNE FORME PROPRE DANS LE RÉCIT COURT (I)

0. Introduction

Si tout le monde est d'accord pour souligner l'importance des *Fables* dans l'histoire de la littérature française, il est grand temps de revendiquer une juste reconnaissance de la valeur des *Contes et Nouvelles en vers*, étant donné qu'avec eux La Fontaine invente une forme propre dans le récit court. Comme l'avait déjà remarqué Auguste Bailly en 1937, dans son livre *La Fontaine, l'homme et son oeuvre*:

C'était la révélation d'une expression nouvelle, d'une poésie personnelle qui, sans que l'on y prît garde, s'opposait à tout ce qu'on nommait alors les règles de l'art.

Nonobstant, quand on parle de ce remarquable écrivain du XVII^{ème} siècle, il faudrait laisser de côté l'image que les manuels ont toujours transmise d'homme ingénu, négligeant, distrait et surtout naïf.

Disons que le célèbre vers de Mathurin Régnier: "Ses nonchalances sont ses plus grands artifices", paraît avoir été écrit tout en pensant à la Fontaine.

1. Précédents littéraires

La plupart des *Contes* de La Fontaine sont thématiquement basés sur le *Décameron* de Boccace, oeuvre qui, de par son importance, mérite et exige que l'on s'y étende plus longuement.

Lorsque l'auteur florentin publia son *Décameron*, écrire une nouvelle était bien moins considéré et estimé que le fait de faire de la belle poésie;

c'est ainsi qu'il faut reconnaître que le premier grand mérite de cet écrivain italien a été de composer le premier chef-d'oeuvre de la prose moderne européenne.

Dans le récit médiéval dont les thèmes remontaient, généralement à un passé lointain, le conteur s'efforçait de démontrer que tout ce qu'il racontait avait réellement existé. Dans le fabliau, on observe un certain changement d'attitude: en effet, le narrateur fait allusion à des faits qui se produisent dans son entourage, dans son milieu et à son époque; l'événement est donc actuel et offre une critique sociale plus prononcée et plus immédiate. *Le Décaméron* marque donc le triomphe de cette nouvelle attitude narrative et même si plusieurs de ses récits se déroulent dans des pays lointains et se situent à des époques passées, la sensation de proximité temporelle et géographique y domine vraiment puisqu'il y est question de la Peste Noire qui ravagea l'Europe en 1348.

Déjà dans le Prologue ou Avant-Propos (Proème) l'auteur nous fait part de son intention de (je cite de la traduction castillane):

Relatar cien narraciones o fábulas, o parábolas, o historias (...). En esas narraciones se verán lances de amor rígueros y placenteros, con otros fortuitos acaecimientos, tanto de los tiempos modernos como de los antiguos. Y las mujeres, que estos casos lean podrán sacar contento de las cosas de solaz, que aquí se señalan, y a la vez útiles consejos para conocer lo que deben rehuir y lo que deben imitar.

La quatrième journée débute par une autodéfense de Boccace devant les accusations dont étaient l'objet ses récits précédents taxés d'indécents; on lui reprochait de ne pas respecter la réalité des faits et de trop se soucier de plaire aux femmes par des récits pleins de vanité et de frivolité; l'auteur conclut son autodéfense par ces paroles:

Callen, pues, los detractores y, si no pueden calentarse, vivan yertos de frío; y quedándose con sus deleites, o más bien corruptos apetitos, déjenme a mí con el mío en esta breve vida que nos toca.

En conclusion et comme justification finale, Boccace nous fait part de son intention de fuir la mélancolie et la tristesse dans des moments marqués par la misère et la mort:

Si los sermones de los frailes, están hoy día llenos de agudeza, de cuentos y de mofas para avergonzar a los hombres de sus culpas, consideré que

estos mismos no estarían mal en mis cuentos, escritos para ahuyentar la melancolía de las mujeres.

C'est chez Boccace que l'on trouve pour la première fois ce désir de distraire et de divertir: l'auteur s'éloigne totalement de toute la finalité didactique qu'exprimait normalement le prologue: avec Boccace, la *novelle* devient un récit construit autour d'un thème principal et dans lequel le but même de la narration est l'élaboration esthétique en soi et la distraction. Ses récits, tous moulés dans un même cadre narratif justifiant l'atmosphère exceptionnelle de liberté et d'insouciance qui caractérise certains d'entre eux, non seulement sont basés sur le "vrai" et le "vraisemblable" mais comportent encore une part de fiction, fait que reconnaît l'auteur lui-même en situant *favole* et *parabole* au même niveau que *istorie*.

Boccace affronte la psychologie humaine si complexe et si polyfacétique, non comme un réformateur qui s'efforce de guider, corriger et redresser les coutumes mais plutôt dans l'intention bien différente du moraliste, qui se contente d'observer et d'étudier le pourquoi des actes humains en cherchant à comprendre les rapports existant entre l'individu et l'atmosphère éthique et sociale qui l'entoure, en acceptant la vie, telle qu'elle est, avec toutes ses nuances et tout aussi prêt à admirer la sublimité de la vertu qu'à décrire avec une certaine indulgence bienveillante, la mesquinerie et l'égoïsme de la plupart des gens. Son attitude est toujours la même: c'est celle d'un homme cultivé et expert que ne s'avilit pas dans la bassesse humaine malgré le malin plaisir qu'il a à l'observer, vue d'en haut, et qui ne s'exalte ni est déconcerté par ce que la vie peut avoir de sublime et de tragique. Disons plutôt que Boccace trouve et vit sa liberté dans un élan d'ironie souriante et ingénieuse.

2. Les contes et nouvelles en vers de Jean de La Fontaine

Le conte était encore au XVII^{ème} siècle un champ libre dans lequel l'artiste pouvait jouir d'une liberté complète en matière de style et tonalité. C'est La Fontaine qui, en élaborant sa propre esthétique, a élevé le conte en vers au rang de genre littéraire: "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", disait-il dans la Préface de 1664. De ce point de vue, il a réellement inventé une manière d'écrire qui n'est pas devenue commune, car elle lui est restée toute entière.

On pourrait dire qu'avec les contes en vers, La Fontaine traite un genre qui n'avait eu jusqu'à lui aucune existence propre. La nouveauté des *Contes* réside non seulement dans l'invention que La Fontaine fit de ce genre mais

surtout dans la création d'un style tout à fait personnel qui le caractérise d'ailleurs. Le poète peut développer ses expériences en matière de ton et de technique et une liberté que seul pouvait assurer un genre négligé jusqu'alors par les théoriciens.

Dans le conte merveilleux à la manière d'Homère, de Virgile ou du Tasse, la nature y est exagérée et la vérité, hypothétique. Mais La Fontaine met à la mode un autre style de récit qui avait déjà été essayé par Boccace et Arioste, et après lui, par Du Vergier et Hamilton: c'est le conte plaisant, où le conteur ne se propose ni l'imitation de la nature, ni la vérité, ni l'illusion, mais s'élançe, pour ainsi dire, dans les espaces imaginaires.

Les *Contes* de La Fontaine ont eu beaucoup de succès, la preuve en est que très peu d'auteurs ont osé l'imiter et depuis 1700, le terme "conte" désigne des histoires faisant appel à des données imaginaires (par exemple le conte de fées, le conte oriental, le conte mythologique ou allégorique, etc.), tandis que dans l'oeuvre de La Fontaine, le vocable est très souvent synonyme d'anecdote ou d'épigramme.

Les *Contes et Nouvelles* furent écrits entre 1663 et 1694; réunis en cinq volumes, ils nous sont parvenus par ordre de parution, avec les dates suivantes:

En 1665, la 'Première partie' qui regroupe onze histoires. En 1666 et en 1667, respectivement treize puis trois histoires, en tout, seize histoires qui composent la 'Deuxième partie'. En 1671, sont publiées les treize histoires de la 'Troisième partie' et trois ans plus tard. En 1674 sous le titre de *Nouveaux Contes*, paraît la 'Quatrième partie' composée de seize histoires.

Enfin les huit dernières histoires regroupées dans la 'Cinquième partie' paraissent en trois étapes:

- deux, en 1682
- cinq en 1685
- une en 1696.

La Fontaine offre un "Avertissement" au lecteur, dans la 'Première partie' qui, avec la 'Seconde', débute par une Préface.

2.1. Procédés stylistiques

En ce qui concerne le vocable "style", nous allons l'utiliser dans l'acception particulière que lui donne un écrivain de la langue commune pour réaliser ses conceptions d'art et traduire de façon originale sa personnalité littéraire (ceci, dans le choix des mots et des tours, les figures, les rythmes, etc.); dans le cas qui nous intéresse, il s'agit de l'étude des *Contes* de La

Fontaine dans lesquels, en soulignant les écarts de l'usage commun qui les caractérisent, nous essaierons de dégager les procédés de l'auteur, les effets obtenus et nous mettrons en lumière l'originalité de l'expression et la structure de l'oeuvre en analysant et en mettant évidence les constantes des procédés stylistiques.

Dans le cas précis de la Fontaine, nous avons choisi d'étudier les procédés stylistiques qu'il emploie pour construire son oeuvre car, chez cet auteur ce qui ressort le plus et ce qui est le plus remarquable, à part la fantaisie, c'est le style. De nombreux écrivains l'ont ainsi senti: Sainte-Beuve dans ses *Portraits*, Rémy de Gourmont, Valéry, Paul Bourget, Guillemin et bien d'autres, sont tous d'accord pour affirmer que:

Cette puissance qui immortalise La Fontaine, c'est le style.

Une objection cependant, pour quelle raison étudie-t-on toujours le style des *Fables* et oublie-t-on totalement les *Contes*? Nous nous sommes donc livrés à un examen analytique du texte dans l'espoir de voir apparaître des groupements de procédés stylistiques dont la nature, la fréquence et la signification révéleraient les techniques secrètes de l'auteur.

2.1.1. Métrique et versification

Exposons quelques considérations d'ordre général, avant d'entrer dans le détail. Comme nous en fait part l'auteur dans son bref "Avertissement", ses "Nouvelles en vers" sont écrites dans deux styles. Il y a d'une part, des histoires écrites en "vers irréguliers" comme dans la plupart des *Fables* et d'autre part, des histoires versifiées en style marotique ou à la Clément Marot, c'est-à-dire en décasyllabes. Si l'on s'en tient à ce que La Fontaine nous dit dans son "Avertissement", le poète semble avoir su tirer de chaque style, certains avantages:

J'ai cru que les vers irréguliers ayant un air qui tient beaucoup de la prose, cette manière pourrait sembler la plus naturelle, et par conséquent la meilleure. D'autre part aussi le vieux langage, pour des choses de cette nature, a des grâces que celui de notre siècle n'a pas. Les *Cent Nouvelles nouvelles*, les vieilles traductions de Boccace et des *Amadis*, Rabelais, nos anciens poètes, nous en fournissent des preuves infallibles.

Le fait que les vers irréguliers se rapprochent de la prose par leur spontanéité et leur souplesse présente en effet un avantage certain dans des histoires où l'on prétend précisément créer un climat de détente et de conversation enjouée.

D'une manière générale, les contes en vers irréguliers de huit et douze syllabes sont beaucoup plus longs et développés que ceux écrits en "vieux langage". Par exemple le conte de *Joconde* est composé de 526 vers c'est-à-dire pratiquement la même longueur que les dix autres contes d'un total de 627 vers.

C'est ainsi que les quatre contes les plus longs des 64 qui composent l'ensemble des cinq séries, sont écrits en vers irréguliers:

Il s'agit de *La fiancée du roi de Garbe*, de 801 vers, *Joconde*, de 526 vers, *Le petit chien qui secoue de l'argent et des pierreries* composé de 496 vers et, finalement, de *La coupe enchantée* de 488 vers.

Alors que dans la Préface de la 'Première partie' des *Contes*, La Fontaine justifie la publication de son oeuvre, dans la Préface de la 'Deuxième partie', le poète justifie plutôt les contes en vers décasyllabiques (en décasyllabes) puisque les auteurs cités tels que Marot, Mellin de Saint-Gelais et Voiture écrivaient tous en "vieux langage". C'est parce que, comme il l'avait déjà annoncé dans la première préface, le deuxième tome allait comprendre plusieurs contes de Boccace:

J'avais résolu de ne consentir à l'impression de ces contes qu'après que j'y pourrais joindre ceux de Boccace qui sont le plus à mon goût.

On comprend donc pourquoi dix des 16 contes qui forment le deuxième tome, sont inspirés de l'auteur italien. Ajoutons, c'est important, que 21 contes de cet ensemble se basent sur l'auteur toscan et sont tous écrits en "vieux langage" à l'exception de *La fiancée du roi de Garbe* et de *Les oies de frère Philippe* écrits en vers de huit et douze syllabes.

Il n'est pas étonnant qu'il soit devenu habituel de considérer la versification des *Contes* de La Fontaine comme étant négligente et un peu "laisser-aller", puisque l'auteur lui-même est le premier à donner lieu à de telles considérations. Ne parle-t-il pas dans ses Préfaces, de "bagatelles", "artifices", d'oeuvre "fort éloignée de perfection", "petit recueil", "ces sortes de négligences qu'il ne se pardonnerait... en un autre genre de poésie, mais qui sont inséparables de celui-ci." Tout ceci parce que La Fontaine apprécie et reconnaît dans ce style une certaine qualité, il nous dit:

Comme l'on sait, le secret de plaire ne consiste pas toujours en l'ajustement, ni même en la régularité; il faut du piquant et de l'agréable, si l'on veut toucher. Combien voyons-nous de ces beautés régulières qui ne touchent point, et dont personne n'est amoureux?

Disons que Jean de La Fontaine justifie ses “négligences” en les inspirant de la tradition du “badinage” de Clément Marot et en reprenant aussi le style des oeuvres de Voiture “où il fait revivre le caractère de Marot” dont Sénécé -un des continuateurs de La Fontaine- dira:

Maître Clément, dont la naïveté,
Le tour heureux, la grâce naturelle,
À tes écrits proposés pour modèle
Assigne un rang dans l'immortalité,
Prête à mes vers ton style original.

Inoubliable Marot dont les poèmes sont de véritables récits courts avec leur introduction, leur développement et leur dénouement comme, par exemple les 130 vers de son *Épître au roi, pour avoir été dérobé*, ou les 68 vers de l'*Épître au roi, pour le délivrer de prison*, dans lesquels le poète donne un tour heureux tantôt par une équivoque fine qui a du mystère dans son ambiguïté, tantôt par un sens caché qui dit tout, en feignant de ne vouloir rien dire.

Comme Marot, La Fontaine maîtrise ce langage indirect du badinage: feintes et demi-feintes, équivoques et allusions, brusque attaque immédiatement corrigé par un sourire, mouvement agile pour se mettre à couvert sous une phrase ambiguë, jeu charmant qui permet de plaisanter de tout à condition de le faire avec élégance.

La Fontaine n'est pas le seul à louer l'importance de la “négligence” dans son style, ses contemporains la reconnaurent aussi; ainsi quand le poète fut admis à l'Académie Française, l'Abbé de la Chambre lui répondit dans son discours d'accueil:

L'Académie reconnaît en vous un génie aisé, facile, plein de délicatesse et de naïveté, quelque chose d'original et qui, dans sa simplicité apparente et sous un air négligé, renferme de grands trésors et de grandes beautés.

En ce qui nous concerne nous pensons qu'en effet, cette apparente “négligence” du style est soigneusement et astucieusement préparée; il s'agit en vérité d'un “abandon calculé” et non d'une “facilité répugnante”, ainsi que l'affirme Paul Valéry, au sujet de la poésie de La Fontaine, dans *Variété*.

Quant aux vers irréguliers, disons qu'il sont intéressants car ils sont beaucoup plus libres que les vers des *Fables*; ces dernières sont généralement en alexandrins et en octosyllabes, alors que les *Contes* offrent une certaine variété dans les mélanges de différents types de vers, où, comme le souligne Adam:

La fantaisie du conteur se déploie à son aise, où le mouvement se règle sur la pensée, se hâte ou s'attarde selon les exigences du récit et les caprices du narrateur.

Nous avons retenu quelques exemples qui, à notre avis méritent d'être cités:

Que doit faire un mari quand on aime sa femme?
Rien (*La coupe enchantée*).

Je vous jure ma foi que l'accompagnement
Est d'un tout autre prix, et passe infiniment,
Ce n'est rien qui ne l'a vue Toute nue" (*Le roi Candaule et le maître en droit*).

Mais de sa passion la reine s'aperçut.
Elle sut
L'origine du mal: le roi, prétendant rire,
S'avisa de lui tout dire (*Le roi Candaule et le maître en droit*).

Car vous avez la mine, était hors de l'école,
De ne lire jamais
Bartole (*Le roi Candaule et le maître en droit*).

... le jeune homme
Se campe en une église où venait tous les jours
La fleur et l'élite de Rome,
Des Grâces, des Vénus, avec un grand concours
D'Amours (*Le roi Candaule et le maître en droit*).

Une des combinaisons favorites de La Fontaine est l'ensemble et le mélange de vers de 12, 8 et 4 syllabes. En voici quelques exemples, deux sont tirés de *La fiancée du roi de Garbe*:

Car de se poignarder, la chose est trop tôt faite:
On n'a pas le temps d'en venir
Au repentir.

On paya les faveurs, dont enfin la dernière
Echut justement sur le bord
De la frontière

et le troisième est extrait de *Le petit chien qui secoue de l'argent et des pierreries*:

Je vous conseille en mon absence
De prendre pour séjour notre maison des champs.
Fuyez la ville et les amants
Et leurs présents.

Il faut préciser que des 64 contes, 20 sont écrits en vers irréguliers et dans une grande variété de genres. Ainsi:

- Douze sont écrits en vers de 12 et 8 syllabes. Il s'agit de *Joconde*, *Le garçon puni*, *La fiancée du roi de Garbe*, *Les oies de frère Philippe*, *La coupe enchantée*, *Le différend de beaux yeux et de belle bouche*, *Le petit chien qui secoue de l'argent et des pierreries*, *Le roi Candaule et le maître en droit*, *La chose impossible*, *Le tableau*, *La matrone d'Éphèse*, *Le fleuve Scamandre*.

- Un, *Le cas de conscience* est un mélange d'heptasyllabes, d'octosyllabes et de l'habituel alexandrin (on trouve également cette variété dans *Le roi Candaule*).

- Deux récits, le *Conte tiré d'Athénée* et *Autre imitation d'Anacréon* sont écrits en heptasyllabes.

- Puis finalement, cinq contes sont entièrement composés en octosyllabes: je veux parler de *Conte de soeur Jeanne*, *Les frères de Catalogne*, *L'anneau d'Hans Carvel*, *Nicaise* et *Pâté d'anguille*.

N'oublions pas que La Fontaine est le premier à pratiquer le mélange des mètres d'une façon constante, car la liberté des vers mêlés convient mieux à la liberté du récit, à l'art de s'arrêter sur une pointe ou sur un mot, d'amplifier ou de rétrécir, de souligner un trait ou de prolonger un point d'orgue. Tout comme il l'a fait avec le nombre de syllabes de chaque vers, La Fontaine a voulu également jouer avec les rimes, mais ses efforts sont passés inaperçus. D'une façon générale, on peut affirmer qu'il emploie des rimes assez communes ce qui, avec le grand nombre d'enjambements, aide à créer l'impression que l'on a, de lire une prose insouciant et libre de tout style. Faire coexister une narration simple et spontanée avec une structure poétique très bien définie est vraiment une réussite artistique considérable, surtout dans les contes d'inspiration marotique.

La Fontaine ne se soucie généralement pas: "des mauvaises rimes, des vers qui enjambent, des deux voyelles sans élision, ni de ces sortes de négligences qu'il ne se pardonnerait pas lui-même en un autre genre de poésie" (c'est-ce qu'il nous dit dans la Préface de la 'Deuxième partie').

La prosodie des *Contes* respecte rigoureusement la syllabation habituelle du vers classique, c'est-à-dire: toutes les syllabes comptées, compte

prosodique des *e* caducs, sauf usage ordinaire de l'élision ou de l'apocope en fin de vers. Et certaines difficultés, quand il s'en rencontre, sont aussi résolues comme on le faisait à l'époque, dans la tradition du vers réguliers; nous voulons parler du problème du compte syllabique des voyelles en contact dans le cas de la diérèse ou de la synérèse (*passi-on* ou *passion*) et celui de l'*e* caduc non syllabique et non élidable (remerciEMENT).

La tradition des règles de la diérèse s'explique étymologiquement: en effet, il y a diérèse quand les voyelles en contact étaient distinctes à l'origine du mot et synérèse quand elles étaient unies.

Plus encore, La Fontaine pratique à l'occasion des synérèses ou des diérèses plus traditionnelles même que celles de l'usage classique: ainsi, par exemple, la diérèse étymologique de *anci-en* (à l'origine *antiānus > antiĒ-Anum), qu'il maintient malgré les hésitations de l'époque et malgré les tentations de l'analogie (*bien, rien, chien, etc.*).

Ajoutons que de nombreux vers des *Contes*, riment à la fois à la césure et à la fin du vers; ceci est très fréquent dans *Richard Minutolo* et *Le cocu, battu, et content*. On remarque parfois la formation de rimes plates comme dans les exemples suivants:

Je ne suis *pas* celle que tu *prétends*
Laisse-moi *là*, sinon à belles *dents*
Je te ... (*Richard Minutolo*).

Je ne me *puis* dépêtrer de cet *homme*
Sinon la nuit pendant son premier *somme* (*Le cocu, battu, et content*).

Mangeur de *gens*: l'un sur un roc *assis*
Chantait aux *vents* ses amoureux *soucis* (*La courtisane amoureuse*).

Ou dans:

C'est, lui dit-*on*, la dame du *village*;
Messire *Bon* l'a prise en *mariage* (*Le cocu, battu, et content*).

Et:

L'heure arriva: les amis *contestèrent*
Touchant le *pas*, et longtemps *disputèrent* (*Les quiproquo*).

Les cordeliers de Catalogne est un conte très différent des autres car il est le seul à être écrit en rimes plates avec alternance de rimes féminines et masculines et, en plus, les vers étant octosyllabes, la rime est particulièrement obsédante, comme on peut le constater dans l'extrait suivant:

Je vous veux conter la *besogne*
Des Cordeliers de *Catalogne*;
Besogne où ces *pères* en Dieu
Témoignèrent en certain lieu
Une charité si fervente,
Que mainte femme en fut contente ...

Dans cet exemple on voit également que La Fontaine a incorporé des rimes internes telles que “conter-cordeliers” ou “pères-témoignèrent” mais l’on peut généralement affirmer que, dans les *Contes*, les rimes à la césure n’attirent pas l’attention et que les nombreux enjambements contribuent à les faire passer inaperçues à l’hémistiche:

Ne craignez point je conduirai vos pas;
Luce est bénin. Toi, veuve, tu feras
Que de ta fille il ait la compagnie;
Car d’eux naîtra un pape, dont la vie
Réformera tout le peuple chrétien.

Cet exemple-ci a été tiré du conte *L’hermite* dans lequel l’auteur combine rimes embrassées, couplets et rimes croisées, schémas de rimes que l’on retrouve librement mélangés dans de nombreux contes.

En ce qui concerne les assonances et les allitérations, disons que La Fontaine, les emploie parfois exagérément, comme l’on peut en juger dans l’extrait suivant de *La jument du compère Pierre*, lorsque le curé conseil au paysan de se taire:

Tais-toi *surtout*: car un mot seulement
Nous gâterait *tout* notre enchantement;
Nous ne *pourrions* revenir au mystère
De notre vie: encore un *coup*, motus,
Bouche cousue: ouvre les yeux sans plus.

Les rimes en *u* complètent l’assonance en *ou* qui devient particulièrement comique dans le dernier vers cité: “*Bouche cousue: ouvre les yeux sans plus*”. Dans le même conte nous avons également trouvé des allitérations en *t*:

... l’heure est presque passée
Quand il arrive; ainsi tu ne vends pas
Comme *tu* veux, *tes* herbes, *ta* denrée,
Tes choux, *tes* aulx, enfin tout *ton* tracas.
Ta femme, étant jument *forte*, *et* membreue,
Ira plus vite

encore:

Tout est gâté, ne t'en prends qu'à toi même.

La Fontaine emploie parfois l'allitération pour compléter des rimes incorrectes:

Il fréquentait chez le compère *Pierre*
Bon villageois, à qui pour toute *terre*,
Pour tout domaine et pour tous revenus,
Dieu ne donna que ses deux bras tout nus,
Et son louchet, dont, pour *toute* ustensile,
Pierre faisait *subsister sa* famille.

L'on peut dire que la rime entre la diphtongue de "Pierre" et la voyelle de "terre" est défectueuse malgré l'apport sonore de "compère" qui rime avec les deux mots cités "Pierre" et "terre".

Aux vers 3 et 4, la rime interne en *ou* aide à unir les groupes "tous revenus" et "bras tout nus".

Et enfin, les allitérations en *s* et en *t* aident à passer la rime dépourvue de sens que La Fontaine a faite entre les deux mots "famille" et "ustensille" en ajoutant un *l* à ce dernier. Dans ce même conte c'est à foison que l'on trouve des allitérations en *t*:

Et le moyen d'être un jour plus content
Qu'un petit roi, sans te tourmenter tant,

ceci sans signification spéciale car La Fontaine utilise aussi d'autres consonnes pour obtenir les effets désirés de rythme, de sonorité ou de musicalité. En voici quelques exemples:

- en *v*: Lui reviennent devant la vue (*La fiancée du roi de Garbe*).
- en *c*: La clef du coffre- fort et des coeurs, *c*'est la même (*Le petit chien qui secoue de l'argent et des pierreries*).
- en *j*: Ce doux objet joua son jeu.
- en *m*: Le prince, s'en doutant, l'*emmena*; mais son âme *Emporta* cent traits de *flamme*.

Vers extraits de *Le roi Candaule et le maître en droit* dont nous tenons aussi à citer un exemple particulièrement remarquable d'allitération en *t*:

Un seul point l'arrêtait: c'était certain *talent*
Qu'avait en sa moitié trouvé l'étudiant.

Dans ledit conte, l'abondance des allitérations et des assonances donne une certaine unité de ton à la narration en vers. En marquant les degrés de l'état du personnage, l'exemple suivant se justifie de lui-même:

La princesse, à ces mots, ne se peut plus contraindre:
Pleurs de couler, soupirs d'être poussés,
Et puis sanglot, et puis soupirs encore (*La fiancée du roi de Garbe*).

D'autres vers sont intéressants par leur double sens, comme dans *Le cocu, battu, et content*, l'exemple suivant:

Mais, foi de Dieu, ce bras te châtièra.

Mais une caractéristique importante des *Contes* est le fait que La Fontaine a essayé de créer une diction qui incorpore au vocabulaire du XVII^e siècle des éléments appartenant au vocabulaire est à la syntaxe de Marot. Tout n'étant qu'avantages pour le poète puisque les mots et les expressions voient leur sens s'élargir et que, grâce à eux, les phrases acquièrent une certaine valeur comique. Le principal avantage est cependant d'ordre psychologique. En écrivant dans un langage qui rappelle celui de Marot et de Rabelais, La Fontaine espère montrer que les règles imposées par Malherbe ne peuvent pas s'appliquer à ce qu'il écrit; de cette façon, en démontrant que les *Contes* sont un genre qui se sépare de la tradition malherbienne et la précèdent en quelque sorte, Jean de La Fontaine essaie de justifier sa poétique, comme nous le voyons dans la Préface de la 'Deuxième partie'.

On dira que ce n'étaient pas des fautes en leur siècle et que c'en sont de très grandes au nôtre. À cela nous répondons par un même raisonnement, et disons, comme nous avons déjà dit, que c'en serait en effet dans un autre genre de poésie mais que ce n'en sont point dans celui-ci.

La répétition est une autre liberté que La Fontaine prend dans ses *Contes* et qui n'est normalement pas permise dans la grande poésie. Prenons quelques exemples; dans les heptasyllabes qui commencent *Le cas de conscience*, le poète répète trois fois le même verbe, obtenant ainsi ce qu'il recherche. c'est-à-dire, donner l'impression d'un discours vivant, naturel et peu sérieux:

Si la servante de l'hôte
Au lit de notre homme allait
C'était aussitôt Ilie,
C'était la nymphe Égérie,
C'était tout ce qu'on voulait.

Parfois même, comme c'est le cas dans les vers suivants, de *Le diable en enfer*, les répétitions se trouvent juste aux hémistiches:

Moitié forcée, et moitié consentante,
Moitié voulant combattre ce désir,
Moitié n'osant, moitié peine et plaisir...

Les répétitions sont forcément plus intéressantes lorsqu'elles se justifient par le contenu; ainsi par exemple, dans le passage de *La coupe enchantée* où l'allusion à un mouton évoque tout le troupeau:

Le rocher disparut: un *mouton* succéda,
Un *mouton* qui s'accommoda
A tout ce qu'on voulut, *mouton* doux et traitable
Mouton qui, sur le point de ne rien refuser,
Donne pour arrhes un baiser.

Dans ce même conte, nous avons trouvé des vers qui débent par le même vocable mais avec un sens totalement opposé, formant ainsi une antithèse:

Quand on l'ignore, ce n'est rien;
Quand on le sait, c'est peu de chose.

Enfin, pour en terminer sur ce sujet, rappelons cette curieuse répétition du conte *Les lunettes* dans laquelle les soeurs sont caractérisées par la guimpe:

Même sujet et semblables personnes,
Cela pourrait fatiguer les esprits.
Ma muse met *guimpe* sur le tapis.
Et puis quoi? *guimpe* et puis *guimpe* sans cesse;
Bref, toujours *guimpe* et *guimpe* sous la presse.
C'est un peu trop.

2.1.2. Figures

Pour mener une analyse stylistique des *Contes* de La Fontaine il faut au préalable sélectionner quantitativement les éléments stylistiques en mettant en relief et en détachant ceux qui sont les plus remarquables et par là donc, ceux qui sont les plus susceptibles de nous éclairer sur le sens fondamental du texte. Sans préjudice d'autres lectures qui s'intéressent éventuellement à la morphosyntaxe ou à l'expression phonique, nous pensons que c'est le domaine des ressources d'élaboration spécifiquement sémantique, qui comporte le plus

de virtualités esthétiques. Nous porterons donc un intérêt tout spécial aux principales figures de rhétorique et de style du texte où abondent les gradations, les énumérations, les interruptions (lorsqu'une énumération se termine par un mot qui fait contraste avec ceux qui précèdent), le parallélisme, l'antithèse, le chiasme, ainsi que les anaphores, les métaphores (concernant en général la femme ou le sexe -le phallus), les refrains qui se répètent d'une manière régulière ou les proverbes qui sont employés en guise de refrains.

Jean de La Fontaine utilise régulièrement les procédés de répétition de substitution et de sens, dont voici quelques exemples:

Pour les répétitions:

Ce château, dit l'histoire avait un parc fort grand;
Ce parc, un bois, ce bois de beaux ombrages (*La fiancée du roi de Garbe*).

... Le pauvre homme en pleura, se plaignit, gémit, soupira (*La coupe enchantée*).

Puis faites-moi trouver au monde une Excellence,
Une Altesse, Une Majesté (*Le petit chien qui secoue de l'argent et des pierreries*).

Pour les énumérations:

Aussi ce qu'on se peut figurer sous le ciel
De bon, de beau, de charmant, et d'aimable (*La fiancée du roi de Garbe*).

Tout le reste est à vous, hommes, chevaux, bagages
Vivres, munitions, enfin tout l'équipage.
Dont ces brigands ont empli la maison (*La fiancée du roi de Garbe*).

La coupe enchantée regorge d'exemples de ce genre:

Prêtre, notaire, hymen, accord; choses qui d'ordinaire ôtent toute la grâce.

Sa sagesse, son bien, le bruit de ses beautés.

Montre à demi son sein, sort du lit un bras blanc,
Se tourne, s'inquiète et regarde un galant.

Dans *Le petit chien qui secoue de l'argent et des pierreries*, nous avons également trouvé bon nombre d'exemples d'énumérations de substantifs, d'adjectifs et de verbes:

Tous les humains en sont friands
Princes, rois, magistrats...

Fermez vite vos yeux, vos oreilles, vos mains.

Son épouse lui fit promesse solennelle
D'être *sourde, aveugle et cruelle*

Elle les renvoya: ces gens *l'embarrassaient*
l'attédisaient, l'affadissaient
l'endormaient...

Adieu, *ruisseaux, ombrages frais*
Chants amoureux de Philomèle.

Dépensez, dissipez, donnez à tout le monde;
A pleines mains *regardez* l'or.

Et vrai miracle de nature:
Il *entend tout*, il *parle*, il *danse*, il *fait cent tours*

Sa patte entre mes mains fait tomber à l'instant,
Au lieu de puces; des *pistoles*,
Des *perles*, des *rubis*, avec *maint diamant*.

La belle n'avait point son village quitté;
L'époux *allait, venait, et laissait* là sa femme

Il *se plaint*, il *jappe*, il *soupire*,
Il en veut à chacun ...

Pas une âme en ce Louvre; excepté qu'à la fin
Un More, *très lippu, très hideux, très vilain*
S'offre aux regards du juge, et semble la copie
D'un Esope d'Éthiopie.

L'énumération est parfois exprimée de telle sorte qu'elle devient une gradation introduite par la formule "il fait tant" qui signale les différents états de *La matrone d'Ephèse*: "...Il fait tant qu'elle mange ... Il fait tant que de plaire ... Il fait tant enfin qu'elle change." L'exemple suivant nous montre particulièrement bien que l'idée que La Fontaine se fait de la conception de l'histoire et de la manière de la raconter est si exacte et si juste qu'il fait part à l'avance au lecteur du mouvement progressif et rythmique de l'anecdote, ceci grâce au vocable *degré*; il nous dit:

Voilà donc notre veuve écoutant la louange,
Poison qui de l'amour est le premier *degré*

une fois exprimé le changement d'état d'âme de la veuve, La Fontaine revient à l'idée de gradation:

Il *fait tant enfin*, qu'elle change;
Et *toujours par degrés*, comme l'on peut penser,
De l'un à l'autre, *il fait cette femme passer*.

Finalement, le verbe "faire" exprime la conclusion de l'acte amoureux de la veuve; dans l'exemple suivant on apprécie une gradation ascendante:

Pendant cette hyménée, un voleur se hasarde
D'enlever le dépôt commis aux soins du garde:
Il en entend le bruit, il y court à grands pas;
Mais en vain: *la chose était faite*.

Le chiasme et l'anaphore sont d'autres figures de répétition qu'utilise La Fontaine comme dans les exemples suivants:

La dot fut *ample*, *ample* fut le douaire (*La coupe enchantée*).

Quand on l'ignore, ce n'est rien;
Quand on le sait, c'est peu de chose (*La coupe enchantée*).

Soit fait, dit-il, nous recommencerons,
Au pis aller, tant et tant qu'il suffise.
Le pis aller sembla de mieux à Lise (*Comment l'esprit vient au filles*).

Il entre, est étonné, demande à cette femme
Pourquoi ces cris, *pourquoi* ces pleurs,
Pourquoi cette triste musique,
Pourquoi cette maison noire et mélancolique (*La matrone d'Éphèse*).

Dans ce dernier exemple, la gradation est descendante; l'on va de *cris* à *maison noire et mélancolique* en passant par *pleurs et triste musique*.

Si l'on trouve dans les *Contes* maintes répétitions, l'on trouve également la figure contraire, c'est-à-dire l'omission. Ce sont généralement les pronoms personnels qui tendent à disparaître. Voyons quelques exemples:

Pas n'y manqua ... (*Richard Minutolo*).
Là n'y trouva ... (*Richard Minutolo*).
Pas ne voudrais ... (*Richard Minutolo*).
N'a pas longtemps ... (*Le cocu, battu, et content*).
Pas n'y faudrai ... (*Le mari confesseur*).

Les pronoms omis sont normalement “il” ou “je” et c’est l’inflexion du verbe qui aide à compenser cette ellipse. Ces omissions de pronoms se situent dans les quatre premières syllabes des vers décasyllabiques, c’est-à-dire dans les contes de style marotique et plus particulièrement dans les phrases négatives.

L’élision de la conjonction négative “ni” suivie d’une voyelle peut aussi être considérée comme un cas d’omission:

...Fol ne fut, n’étourdi écrit La Fontaine dans *Le berceau*,

ou encore:

Il se saura qui, quoi, n’en quelle part (*La mandragore*).

Quant aux figures de substitution, outre les métaphores, La Fontaine utilise aussi l’échange des pronoms personnels *on* et *vous*, dont nous citerons deux exemples; au début du conte *La clochette*, là où l’on attendrait logiquement le pronom indéfini *on*, La Fontaine emploie *vous*:

... vous saurez que naguère
Dans la Touraine un jeune bachelier ...

Par contre, dans *Les aveux indiscrets*, c’est le pronom *on* que l’on trouve à la place de *vous*:

On doutera de ce dernier point-ci;
Mais il ne faut telles choses mécroire.

En ce qui concerne les métonymies et les métaphores, signalons qu’elles portent en général sur la femme et toujours avec une nuance négative de paresse ou de luxure:

La belle était au lit encore,
L’univers n’eut jamais d’aurore

Plus paresseuse à se lever (*Le petit chien qui secoue de l'argent et des pierreries*).

L'étudiant reprit: Je suis nouveau dans Rome.
Et puis, hors les beautés qui font plaisir aux gens
Pour la somme (*Le roi Candaule et le maître en droit*).

Une telle vision de la femme par La Fontaine n'a rien d'étonnant car, lorsque le poète ne la présente pas comme cédant à la concupiscence, il la qualifie "d'objet inhumain" (Argie dans *Le petit chien qui secoue de l'argent et des pierreries*) ou l'appelle tout simplement "mon inhumaine", jouant sur le double sens du mot: inhumaine en tant que pas humaine (bel animal) et inhumaine en tant que cruelle.

Les métaphores portent également sur l'organe sexuel masculin comme l'on peut en juger par ces extraits de *Comment l'esprit vient aux filles*:

La belle prétend le tout en patience.
Il suit sa pointe, et d'encor en encor
Toujours l'esprit s'insinue et s'avance,
Tant et si bien qu'il arrive à bon port.

Sans rien cacher, Lise de bout en bout,
De point en point, lui conte le mystère,
Dimensions de l'esprit du beau père,
Et les encore, enfin tout le péché.

Dans ce passage il est intéressant de rappeler que ce sont *trois doses* qui ont "donné de l'esprit" à Lise et que, par une curieuse association d'idées, Lise répète *trois fois* le nom de son frère, lorsqu'elle apprend que c'est lui qui "a donné de l'esprit" à son amie Anne:

Mais vous, dit-elle, apprenez-nous de grâce
Quand et par qui l'esprit vous fut donné'
Anne reprit: 'Puisqu'il faut que je fasse
Un libre aveu, c'est votre frère Alain
Qui m'a donné l'esprit un matin.
Mon frère *Alain*? *Alain!* s'écria Lise,
Alain mon frère! ah je suis bien surprise.

Dans *La jument du compère Pierre*, une curieuse métaphore décrit le corps de Magdeleine comme s'il s'agissait d'une carte géographique:

Messire Jean par le nombril commence,
Pose dessus une main, en disant:
que ceci soit beau poitrail de jument!
Puis *cette main dans le pays s'avance*
L'autre s'en va transformer ces deux monts
Qu'en nos climats les gens momment tetons.

Enfin, pour les figures de sens, Jean de La Fontaine observe une cohérence absolue entre la théorie et la pratique. Dans "l'Avertissement" de la première édition des *Contes*, ne cite-t-il pas cette devise de Térence: "Populo ut placerent quas facisset fabulas" (c'est-à-dire: "Qu'à l'ensemble du public plussent les pièces qu'il avait composées"). C'est ainsi que La Fontaine s'est montré plus original et plus moderne encore que ses contemporains car, au lieu de donner à son oeuvre le caractère d'une littérature d'élite, il a cherché à atteindre une sorte d'universalité. Pour atteindre ce but le vocabulaire de La Fontaine évoque tous les milieux, toutes les professions, toutes les couches de la société, et il emprunte au langage parlé la vivacité de ses vocables et de ses tours, ses formules imagées et pittoresques, ses dictons et locutions proverbiales.

De plus, bien que de facture marotique et même si l'auteur "invente" une langue appropriée, artificiellement teintée d'archaïsmes, l'on peut dire que les *Contes* sont écrits dans un langage qui est celui des contemporains de La Fontaine. Précisons du reste, que ces archaïsmes, plus fréquents dans les histoires écrites en décasyllabes, ne sont pas particulièrement obscurs; on peut en juger d'après les exemples suivants:

Prou de pardons pour beaucoup-trop.
Fors que qui est une locution prépositionnelle ou conjonctive.
Fors: préposition qui équivaut à excepté, sauf.
Illec: cet adverbe signifie: en ce endroit; c'est un mot de style burlesque, forme marotique de *illoque* équivalant à là aussi:
Notez qu'illec, avec deux autres femmes
Du gros bourgeois l'épouse était aussi (*Conte d'une chose arrivée à Chateau-Thierry*)

Si ne put onc: pour que
La gorge m'ard (ce vers apparaît chez Villon dans *Ballades et Oraisons*
Si dea (forme vieilli de *da*, servant à appuyer une affirmation dans le style familier ou burlesque)
Ore, adverbe signifiant maintenant.

En utilisant les archaïsmes, La Fontaine peut se permettre quelques libertés ou licences poétiques, comme par exemple, celle d'écrire *bâme* au lieu de *baume*, sous prétexte que les paysans le prononcent ainsi; ou encore le fait que le poète supprime certaines lettres pour obtenir une rime adéquate comme c'est le cas pour *Annette* qui devient *Annete* avec un seul *t*, rimant avec *drête* forme ancienne de *droite*; de même, dans l'expression "sans pact ni demi", le mot *pacte* perd l'e pour que l'on puisse compter cinq syllabes au lieu de six.

Pour insister sur l'idée qu'il veut souligner, La Fontaine utilise un autre genre de formules, celle des refrains de chansons; dans *La coupe enchantée* par exemple, le long prologue a pour but de défendre la thèse selon laquelle "cocuage n'est pas un mal" est que, bien au contraire: "cocuage est un bien"

De la même façon dans les quinze vers du prologue de *Comment l'esprit vient aux filles*, La Fontaine répète trois fois le refrain: "Or, devinez comment ce jeu s'appelle". L'on trouve également cinq répétitions du refrain: "Diversité, c'est ma devise" dans le 147 vers de *Pâté d'anguille*.

Outre les archaïsmes et les refrains, le poète se sert aussi des dictons, proverbes et locutions proverbiales pour introduire les nuances de sagesse populaire qui donnent à l'oeuvre un certain caractère d'universalité et la rendent compréhensible à toutes les couches de la société. Par exemple dans *Le calendrier des vieillards*:

Tel fait métier de conseiller autrui, Qui ne voit goutte en ses propres affaires" acquiert la valeur proverbiale de "Les cordonniers sont les plus mal chaussés"; en effet le juge Richard, si habile et si expert à conseiller les gens et à résoudre leurs problèmes, se trouve incapable d'en faire de même lorsqu'il s'agit de ses propres affaires. Dans *Joconde* nous trouvons la locution proverbiale: "De la chape à l'évêque, hélas! ils se battaient" qui signifie se disputer pour une chose qui ne leur appartient pas.

Dans *Le berceau*:

L'hôtesse, ayant reconnu son erreur,
Tint quelque temps le loup par les oreilles

ancien proverbe français converti en expression imagée qui se dit de celui (ou celle) qu'on tient embarrassé dans une affaire.

Il n'est même parfois pas nécessaire de citer un proverbe ou un dicton dont le conteur et la portée peuvent, par exemple, se déduire facilement des réponses pleines de sagesse de Renaud: "loin des yeux, loin du coeur" est le leitmotiv de *La coupe enchantée*.

Il arrive également au poète de conclure une histoire par un dicton ou par une phrase à caractère proverbial. “Mieux vaut goujat debout qu’empereur enterré” (*La matrone d’Éphèse*) pense la veuve, qui n’a plus rien à faire d’un mari, chéri certes, mais mort, et qui s’accomoderait volontiers d’un homme vivant, tout voleur qu’il soit.