

Electronic Thesis and Dissertation Repository

---

10-20-2016 12:00 AM

## Figures du Monarque et imaginaire tyrannique chez La Fontaine

Hafida Bencherif, *The University of Western Ontario*

Supervisor: Dr.Daniel Vaillancourt, *The University of Western Ontario*

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Master of Arts degree in French

© Hafida Bencherif 2016

Follow this and additional works at: <https://ir.lib.uwo.ca/etd>



Part of the [Classical Literature and Philology Commons](#)

---

### Recommended Citation

Bencherif, Hafida, "Figures du Monarque et imaginaire tyrannique chez La Fontaine" (2016). *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 4320.

<https://ir.lib.uwo.ca/etd/4320>

This Dissertation/Thesis is brought to you for free and open access by Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Electronic Thesis and Dissertation Repository by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact [wlsadmin@uwo.ca](mailto:wlsadmin@uwo.ca).

## Résumé

Pour La Fontaine, la fable est un genre où se réalise la réactualisation de l'apologue ésope, à travers laquelle il a su maintenir une parole libérée de toute oppression mais déguisée par celle de l'animal fabuleux, afin de condamner les vices de la cour de Louis XIV. Cette thèse se donne pour objectif principal la saisie de la conception du pouvoir monarchique à travers la figure du Monarque et l'imaginaire tyrannique dans la fable « *Les Compagnons d'Ulysse* » et autres. Pour ce faire nous appréhendons la vision du pouvoir se dégageant de la réécriture de l'épisode du voyage d'Ulysse chez Circé. Nous poserons des hypothèses relevant du fondement philosophique et politique des *Fables* par les diverses connotations de la définition du pouvoir chez le fabuliste, en analysant les procédés adoptés pour dénoncer les dérives des instances du pouvoir dans la France de Louis XIV.

L'analyse textuelle des fables dévoile une figure du Monarque souvent liée à la métaphore d'un monstre chimérique trouvant refuge dans le monde bestiaire des fables. En outre, la relation du processus de la métamorphose comme fonction dans « les Compagnons d'Ulysse » engendre les figures animalières du pouvoir. Cette mise en pratique de réécriture du mythe chez La Fontaine rend plus accessible la symbolique de l'agressivité et férocité, qualités qu'incarne un tyran. De plus nous analyserons des situations de violence, de crime, ou de guerre qui sont souvent des situations allégoriques dans les fables. Par la suite nous étudierons les variations du langage tyrannique des compagnons d'Ulysse métamorphosés en bêtes carnassières dans le but de définir les principaux fondements de la pensée politique chez La Fontaine.

On peut se trouver sur l'Olympe fabuleux des dieux grecs ou romains où on pourrait imaginer les figures animalières les plus dominantes telles que le Lion et le Loup et L'Ours mais un écart s'installe dans l'affrontement des forces. D'autre part, dans les *Fables*, la réécriture de l'épisode du voyage d'Ulysse par Jean de La Fontaine réincarne sa propre vision

de pouvoir. Chez La Fontaine l'art d'écrire des fables se mêle avec une imagination avantageuse se dissimulant derrière l'allégorie du pouvoir. En dernier lieu, cette thèse envisage de découvrir la face cachée du pouvoir monarchique plus qu'absolu, sous ses aspects multiple et tyrannique.

Mots-clés : pouvoir, tyrannie, métamorphose, figuration, imaginaire, réécriture, mythe.

## REMERCIEMENTS

J'adresse mes remerciements aux personnes qui m'ont aidée dans la réalisation de cette thèse. Je voudrais tout d'abord adresser toute ma gratitude au directeur de cette thèse Daniel Vaillancourt, sans lequel la réalisation de ce travail n'aurait pas abouti, pour l'aide et le temps qu'il m'a consacré, mais surtout pour ses judicieux conseils qui ont contribué à éclairer et nourrir ma réflexion. Je remercie aussi les membres du jury d'avoir accepté de lire ce travail.

Je voudrais aussi exprimer ma reconnaissance envers le staff administratif et le corps professoral du département des études françaises de l'Université de Western Ontario à London au Canada, pour m'avoir acceptée dans le cursus de maîtrise et de m'avoir ouvert les voies de la réflexion académique.

Toute ma reconnaissance à mes parents : à ma mère, la lumière de ma vie qui continue à m'inspirer grâce à son affection généreuse, à mon père, l'écrivain Bencherif Ahmed qui m'a constamment encouragée durant toutes ces années d'études universitaires, les plus rudes vécues à ce jour.

## TABLE DES MATIERES

Résumé .....	I
Remerciements.....	III
Table des matières.....	IV
Introduction.....	1
<b>CHAPITRE PREMIER</b>	
1) Le contexte socio-politique au 17 siècle.....	6
1.1) Un écrivain lié à la vie intellectuelle et politique de son temps.....	8
1.2) La liberté du poète face à l'absolutisme du Roi-Soleil.....	10
2) La Fable Lafontanienne, une écriture de compilation ou de réinvention ?.....	13
2.1) L'inspiration ésopique de la fable Lafontanienne.....	16
2.2) Les traces homériques dans la fable Lafontanienne.....	19
2.2.1) Homère ou la polémique des Anciens et des Modernes.....	20
2.3) Les traces d'Ovide dans la fable Lafontanienne.....	25
<b>CHAPITRE DEUXIEME</b>	
1) Discours du pouvoir tyrannique dans les Fables.....	27
1.1) Les rapports de force et la mise en scène du pouvoir tyrannique dans les Fables.....	37
1.2) Processus de la figuration de la tyrannie ou la raison du plus fort .....	46
1.3) Les figures du pouvoir dans la fable « <i>les Compagnons d'Ulysse</i> » .....	51
<b>CHAPITRE TROISIEME</b>	
1) Circé, figure de la violence et de la tyrannie divine.....	61
2) Symbolisme animal et émergence d'un langage tyrannique.....	70
2.2.1) Discours du lion : la quête de la royauté idéale.....	71
2.2.2) La figure du loup ou le jeu sauvage des instincts.....	82
2.2.3) L'ours entre liberté et plaisirs charnels : une figure de la répression.....	87
Conclusion.....	95
Annexes.....	99
Bibliographie.....	107

## INTRODUCTION

À lire les œuvres consacrées aux *Fables* de La Fontaine, on peut remarquer deux importants faits. D'une part, il est bien peu de travaux qui aient abordé l'angle de la vision politique des *Fables* de manière exclusive. Parler d'un La Fontaine politique a toujours suscité différentes interprétations : le fabuliste a tour à tour été considéré comme : un conservateur prudent (G. Couton), un absolutiste hardi (A. Siegfried), un opposant obstiné à Louis XIV (J. Grimm), un philosophe politique de dépendance pascalienne (L. Marin) ou un moraliste libéral (M. Fumaroli).

Dans la présente thèse, on ne peut exécuter une analyse textuelle des fables sans prendre en considération ce surprenant conflit de qualifications ; d'autant plus que les *Fables* se livrent elles-mêmes à un éventail d'interprétations. D'autre part, la plupart des commentaires politiques dans leurs divergences, partagent les mêmes jugements en inscrivant les *Fables* dans un affrontement direct avec le roi : une confrontation d'autant plus risquée qu'elle s'avèrerait inefficace pour tout autre écrivain du XVIIe siècle.

Dans notre thèse intitulée *Figures du Monarque et imaginaire tyrannique chez La Fontaine*, nous envisageons d'adapter une voie qui réactualise les commentaires qui classent La Fontaine tantôt en résistant politique, tantôt en penseur libéral. Comme l'indique le titre de notre thèse, il est important d'examiner les figures du monarque inscrites dans l'imaginaire tyrannique des fables choisies. Grâce à l'imaginaire du pouvoir, les figures du roi seront multiples et insaisissables face à des figures animalières dont La Fontaine se sert pour laisser à son lecteur la possibilité de comprendre le pouvoir politique au travers des fables. Ceci sous-tend plusieurs interrogations, à savoir : comment gouverner la vie sociale dans les Fables ? Qui peut représenter

le roi pour diriger et fixer les finalités ou les orientations de l'imaginaire tyrannique ? De ces deux questionnements premiers découle le plan de notre thèse.

La première partie est essentiellement un cadre historique qui laisse comprendre l'évolution du système politique français au XVII<sup>e</sup> siècle se déterminant par la construction d'un Etat, d'une structure royale dans laquelle le roi devait maintenir l'image de Louis le Grand ou du Roi-Soleil, tout en permettant au lecteur de voir la lutte de Jean de La Fontaine contre ses adversaires pour faire aboutir ses objectifs et ambitions littéraires : Pourquoi éprouvait-il donc le besoin de maintenir sa position politique tout en soutenant librement l'acquittement de Foucquet ? Afin de mieux voir cet enjeu politique, notre choix s'est porté sur la fable liminaire du douzième livre, intitulée « *les Compagnons d'Ulysse* ». Cette fable constitue un support idéologique et philosophique pour les procédés didactiques de La Fontaine afin de dévoiler au Duc de Bourgogne les conséquences du maintien d'un règne absolu. L'analyse textuelle de la fable suscitée et d'autres fables - qui nous semblent les plus pertinentes - va donc nous permettre de réfléchir sur les figures du pouvoir tel que le comprend La Fontaine.

Par ailleurs, nous verrons comment La Fontaine a dû rehausser le genre de la fable par rapport aux attentes des lecteurs dans La France de l'Ancien Régime. Par la lecture et l'interprétation des multiples sources - depuis Esope jusqu'à Marie de France – nous comprenons que ce travail de réécriture ne s'arrête pas seulement à la reprise des fables anciennes, et que La Fontaine est un écrivain érudit qui nourrit ses fables d'un héritage littéraire et culturel gréco-romain.

Les deuxièmes et troisièmes chapitres examineront de près la fable « Les Compagnons d'Ulysse ». C'est une fable liminaire du deuxième recueil des *Fables*. Pour suivre l'objectif de

notre thèse, cette fable sera considérée comme un opérateur de lisibilité afin de faciliter l'analyse textuelle d'autres fables. En ce sens, un opérateur de lisibilité permet de construire une constellation de traits et de topiques apparaissant non seulement dans des fables autres que la fable de référence mais aussi dans d'autres textes.

Ce travail se développera en fonction des modalités employées par la Fontaine pour mettre la réalité du pouvoir absolu face à lui-même, et montrer comment, dans le corps du récit, le roi peut devenir facilement un tyran. Mais l'important est de découvrir le processus de figuration mis en place pour produire les figures du monarque les plus imposantes dans *Les Compagnons d'Ulysse* qui sont le lion, le loup et l'ours.

Dans le deuxième chapitre, notre méthode d'analyse textuelle se propose de mettre à l'épreuve la pertinence de la théorie du pouvoir (Machiavel, Hobbes, Foucault) et la figuration de l'image du roi. Aussi, allons-nous essayer de répondre à la problématique suivante : comment la figure du monarque aboutit-elle à un travail de « [...] saisie d'un texte ou d'un document, ... une invitation au penser, à l'élucidation d'un objet qui fait cheminer »<sup>1</sup> ? Comment les stratégies de La Fontaine contribuent-elles à installer l'imaginaire tyrannique dans ses fables ? S'inscrivant dans le cadre de l'analyse textuelle, notre choix de la notion de figure qui a fait « l'objet d'une redécouverte il y a une trentaine d'années »<sup>2</sup>, et qui s'est développée après la réédition de *Figura* d'Erich Auerbach, pourrait s'expliquer par plus d'une raison. La plus importante tient à ce que, dans les fables, il s'agit d'une interprétation absolument métaphysique du pouvoir. La figure se rapporte à l'attention et aux intentions du lecteur qui, à l'aide de sa mémoire et de son savoir, effectue des rapprochements significatifs entre les fables choisies et « Les Compagnons

---

<sup>1</sup>Vaillancourt Daniel « La figure et ses fabriques, tout ce qui n'est pas figure » dans *Perspectives croisées sur la figure* sous la direction de Bertrand Gervais et Audrey Lemieux, Presses Universitaires du Québec, 2012, p.241

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.238



d'Ulysse ». Ce rapprochement, en ce qui concerne les fauves par exemple, permet de décrire certaines pratiques agressives, liées au pouvoir et à l'animalité.

Dans le troisième chapitre, notre analyse s'oriente vers les conflits qui surgissent à la cour du roi, avec la mise en parallèle de la confrontation entre Ulysse et ses compagnons. Nous verrons comment Circé réussit à réveiller les instincts pulsionnels des compagnons d'Ulysse dans la quête du pouvoir. De sorte qu'ils ne veulent plus redevenir humains. Il s'agit plus précisément de montrer que les trois protagonistes (le lion, le loup, l'ours) entretiennent des liens intertextuels, instaurés par le fabuliste, impliquant d'autres situations narratives. Notre objectif dans le cadre de cette thèse sera d'étudier « *Les compagnons d'Ulysse* » dans l'optique d'une variation sur l'épisode d'Ulysse dans l'île de Circé. Nous envisageons de voir comment cette fable devient le lieu de figuration du pouvoir qui ne peut échapper à des inférences des théories du pouvoir. L'aspect des figures du monarque se débat dans un dispositif moraliste des fables. C'est dans cette voie que nous aborderons l'analyse textuelle des fables. Pour ce faire, une approche philologique permet d'abord d'examiner la manière dont La Fontaine utilise l'aventure d'Ulysse pour transformer la fable en un lieu de confrontation entre différentes figures du Monarque. Cette fusion démontre la fonction de la figuration multipliant les points de vue sur le mythe de Circé. Cette fonction dévoile en outre la figure de la belle sorcière et sa stratégie pour désorienter Ulysse, le roi rusé et sobre. Le topos de la métamorphose révèle ensuite comment le fabuliste ajuste son écriture en fonction de son monde fabuleux plutôt que d'imposer de l'extérieur d'autres figures animalières qui ne s'accordent pas avec la réécriture des fables.

Jean de La Fontaine a gardé les figures des animaux les plus forts tout en remplaçant les porcs par le lion, le loup et l'ours. Enfin, cette dernière partie, consacrée à l'analyse textuelle de chaque animal, s'attache à montrer que La Fontaine perturba les structures canoniques des textes

homériques pour influencer la conception de pouvoir tyrannique. Cette pratique de la réécriture répond aux exigences génériques des fables. Il combine plusieurs caractéristiques de l'expression de la puissance du monarque, pour renforcer les figures rattachées à l'imaginaire tyrannique suggéré dans les fables et les animaux qui représentent le monarque ne sont pas toujours les plus éclairés comme le montre la Fable qui sert de base à notre analyse.

## CHAPITRE PREMIER

### 1. *Le contexte socio-politique au 17 siècle*

La Fontaine constitue une des grandes figures de la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle, un siècle où la France s'inscrit dans la mise en place « d'une époque hautement privilégiée de l'histoire de la civilisation », marquée par le souci de l'ordre et la raison, une époque où la quête du pouvoir absolu était l'idéal des monarques bourbons, notamment Louis XIV. Mais cela ne va pas sans troubles, que ce soit la Fronde ou l'arrestation de Fouquet. En effet, entre 1648 et 1653, pendant la régence d'Anne d'Autriche, le ministère du cardinal Mazarin<sup>3</sup>, « fort de la confiance de la reine, gouverna au nom du jeune Louis XIV et mit fin aux guerres contre la maison d'Autriche »<sup>4</sup>. La France a connu des troubles qui l'ont secouée violemment notamment ceux de la Fronde des princes<sup>5</sup> qui laissent voir des objectifs politiques de la part de différents acteurs sociaux s'opposant à l'absolutisme monarchique et à la politique fiscale de Mazarin. En effet, les parlementaires protestaient contre les pouvoirs démesurés des intendants et du Conseil du roi et « croyaient ainsi pouvoir jouer un rôle politique, en face du « despotisme ministériel » »<sup>6</sup>. Les nobles de leur côté, affichaient leur volonté de participer au pouvoir car, « en dehors des pensionnés du cardinal »<sup>7</sup>, ils étaient anéantis, et parfois condamnés<sup>8</sup>, de même que la bourgeoisie et plus encore le peuple, étaient indignés par la pression fiscale qu'engendrait la guerre contre l'Espagne.

---

<sup>3</sup> Pour plus de détails sur ce sujet voir « La régence et La Fronde » dans *Histoire de France* de G. de Bertier de Sauvigny, Paris, Flammarion, 1977, p.187

<sup>4</sup> Ibid., p.186

<sup>5</sup> Pour plus de détails, voir Pierre Miquel, *Histoire de la France*, Paris : Fayard, 1976, p.201

<sup>6</sup> Ibid. p.198

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Voir P. Miquel, *ibid.* p.202

Cette époque a également été marquée par le mouvement des idées et la création littéraire institutionnalisée sous la monarchie de Louis XIV qui se sert des grandes plumes de l'heure pour s'offrir une véritable machine à propagande. L'évolution du système politique français au XVII<sup>e</sup> siècle se détermine par la construction d'un Etat où « la mythologie louis-quatorzienne propose l'image du « roi-mécène », inspirant une pléiade d'écrivains et d'artistes « classiques »<sup>9</sup>. C'est ainsi que Louis XIV

assume personnellement la direction d'une nation puissante, qui compte 19 millions de sujets. À la différence de son grand-père Henri IV et de son père Louis XIII, il abolit le système du ministériat et décide seul, conseillé par un état-major majoritairement bourgeois. Il confère à la monarchie un caractère quasi solaire et pharaonique<sup>10</sup>.

C'est du moins l'image que la postérité historique a conservée. Ainsi il a maintenu une « gouvernance » centralisatrice reposant sur des fondements absolus.

Selon Marc Fumaroli, Louis XIV « souhaitait exercer le pouvoir lui-même plutôt que par le truchement d'un premier ministre »<sup>11</sup>. Or « une figure populaire comme Fouquet », qui était Surintendant des Finances et en menait très large en termes de clientèle et de patronage, fut intolérable pour le Roi. Le règne de Louis XIV s'est caractérisé par les crises « qui ne tiennent pas seulement à des mutations politiques »<sup>12</sup> mais aussi à des tensions sociales qui vont s'accroître lors de l'arrestation de Fouquet et de la prise du pouvoir par Louis XIV à la mort de Mazarin, ce qu'on désigne comme le règne personnel du monarque bourbon. Colbert fut « le principal artisan de cette création d'une puissance administrative monarchique »<sup>13</sup>. Son premier exploit a été de

---

<sup>9</sup> Pierre Brunel « *et al.* », « Le siècle de Louis XIV » dans *Encyclopédie Universelle, Littérature Française*, Paris, Cercle Européen du Livre, 1972, p.228

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.227

<sup>11</sup> Marc Fumaroli, *Le poète et le roi : Jean de La Fontaine en son siècle*, Paris, Editions de Fallois, 1997, p. 65

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Plus d'informations sur l'arrestation de Fouquet voir P. Miquel. *Ibid.* p.210

« faire connaître les malversations du surintendant des Finances Nicolas Fouquet »<sup>14</sup>. Au niveau social, les mutations du mécénat se sont amplifiées à cause de l'absolutisme. Ces mutations et ces crises ont eu un impact direct sur l'ensemble des productions littéraires dans lequel s'inscrivent désormais les œuvres de la Fontaine.

### ***1.1 Un écrivain lié à la vie intellectuelle et politique de son temps***

La Fontaine a vu en 1661 l'injustice et la tyrannie s'acharner contre « son protecteur Fouquet et sur son ami Pellisson »<sup>15</sup>. En outre, l'écrivain n'a pas échappé à cette colère royale et « il en a reçu lui-même quelques légères brûlures »<sup>16</sup> assez menaçantes toutefois pour lui faire comprendre que les nouveaux « éclairs pouvaient jaillir du haut de l'olymp royal »<sup>17</sup> comme l'écrit dans son style fleuri Fumaroli.

Dans une lettre adressée à Fouquet<sup>18</sup> Jean de La Fontaine débat sur liens de la poésie et de l'engagement politique, selon lui si « toute grande poésie est politique, on peut dire très exactement qu'elle l'est par définition, puisqu'elle peut chercher pour la Cité un fondement dans la vérité du cœur, gagée et regagnée par l'intégrité du langage »<sup>19</sup>. Certes La Fontaine suivait la voie et la résonnance de sa poésie lyrique pour soutenir sa dénonciation contre les pratiques des courtisans, mais également les abus du pouvoir absolu. Selon Mesnard, « l'analyse conceptuelle de la politique de La Fontaine »<sup>20</sup> peut faire ressortir l'envergure des conflits dans la société classique,

---

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Marc Fumaroli, *ibid.* p.68

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> La lettre est datée du 20 janvier 1663 citée par Marc Fumaroli, *ibid.* p.68

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Jean Mesnard, « Présentation », dans *la Poétique des Fables de La Fontaine*, textes recueillis et édités par Lane M. Heller et Ian M. Richmond, Mestengo Press, The University of Western Ontario, Departement of French, 1994, p.3

c'est-à-dire le monde dans lequel La Fontaine évolue. Un monde immuable où il ne s'agit pas de découvrir, mais de mettre en forme ce que l'on sait déjà. Et, pour ce faire, La Fontaine s'engage dans l'écriture des *Fables*. Cette position aura un écho favorable au Siècle des Lumières, notamment chez Voltaire. En effet comme poursuit Fumaroli

[l]'auteur du *Siècle de Louis XIV* est par ailleurs le premier, dans sa *Correspondance*, à se servir des *Fables* non comme de poèmes que l'on savoure [...], mais comme des canevas ou des proverbes burlesques propres à égayer ses commentaires sur l'actualité politique ou sur ses propres déboires domestiques<sup>21</sup>.

Même si les enjeux politiques ne laissent pas à l'écart La Fontaine, sa parole et sa contribution dans la vie intellectuelle de son temps s'associaient à sa loyauté envers Fouquet contre la tyrannie du monarque et de Colbert. La résistance intellectuelle se maintient tout au long de l'Affaire Fouquet<sup>22</sup> et la voix de La Fontaine conteste en silence la toute-puissance royale. Bien que *L'Elégie aux Nymphes de Vaux* et *L'Ode au roi* « tendent au roi lui-même, à son triomphe, à sa majesté [...] » La Fontaine écrit « qu'il lui suffirait d'un geste de clémence pour rallier aussi à sa gloire »<sup>23</sup>. C'est aussi, pour La Fontaine, ce qu'on peut caractériser comme la voix de la liberté que laisse passer de manière implicite sa poésie et qui fait en sorte que sa volonté de résister puisse ainsi se manifester contre « l'espèce de royauté cachée, à la hauteur portant de la royauté visible qui se croit maîtresse de toute parole ».<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> *Ibid.* p.17

<sup>22</sup> Daniel Dessert dresse le portrait du surintendant des finances de Louis XIV dont l'histoire n'a souvent gardé que la disgrâce et l'incarcération à la suite des fêtes de Vaux le Vicomte. L'auteur nous montre qu'en réalité Fouquet a entrepris un long travail de modernisation de l'Etat et de ses outils financiers. Colbert, son adversaire, s'attachera à bafouer les progrès entrepris pour se les attribuer ensuite. Pour plus de détails sur l'affaire Fouquet consultez Daniel Dessert, *Fouquet*, Paris, Fayard, 1987, p. 244-245.

<sup>23</sup> M. Fumaroli, *ibid.* p.23

<sup>24</sup>*Ibid.*

## 1.2. *La liberté du poète face à l'absolutisme du Roi-Soleil*

Afin d'élucider la posture de Jean de La Fontaine à l'égard d'un monarque dit absolu, il semble nécessaire de faire un pas en arrière et de réfléchir sur la notion d'absolutisme. En effet, certains historiens mettent en doute « l'absolutisme de Louis XIV » dans son contexte d'origine<sup>25</sup>. Pour ce faire, il est utile de prendre en considération la représentation de la figure du Roi-soleil à travers de grandes cérémonies comme les entrées royales. Décrivant cette cérémonie, D. Vaillancourt définit le fonctionnement de l'absolutisme en s'attachant à l'éclaircir dans « la logique » de Louis XIV qui « comprend qu'il n'a plus à entrer dans les villes pour les régir d'un point de vue symbolique. Il peut envoyer des tenant-lieu, des systèmes de signes qui le représentent et feront valeur de sa présence »<sup>26</sup>. Ajoutons aussi que la monarchie absolue se comprend également comme une instance extérieure à la société civile. Le prince organise celle-ci du dehors en mettant à profit le même regard pour être l'astre royal représentant le pouvoir d'Etat - qui « s'universalise dans un moi singulier »<sup>27</sup> - mais représentant aussi l'image de Dieu.

Dans cet état d'esprit, La Fontaine exploite sa culture et sa connaissance des littératures grecque et latine pour transmettre par les *Fables* un savoir sur le pouvoir qui « n'était [...] qu'une tactique pour rendre plus pressante ses attaques politiques »<sup>28</sup>. Cependant cette stratégie n'est pas un engagement politique mais comme le fait bien remarquer R. Jasinski : « tout ce qu'un poète [...] peut dans l'immédiat espérer de son chant, c'est d'exercer une sorte de chantage sur les détenteurs de l'autorité et de la force »<sup>29</sup>. Il est assez évident que La Fontaine a dû lutter contre ses

---

<sup>25</sup> Cosandey, et Fanny et Robert Descimon, ont fait un bilan des critiques et des élucidations de la notion d'absolutisme *L'absolutisme en France. Histoire et historiographie*, Paris, Seuil, 2002

<sup>26</sup> Daniel Vaillancourt *Les Urbanités parisiennes au XVIIe siècle : le livre du trottoir*, Paris, Éd. Hermann, 2013, p.103

<sup>27</sup> Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris, Editions de Minuit, 1981, p.52

<sup>28</sup> Marc Fumaroli, *ibid.*p.71

<sup>29</sup> R. Jasinski cité par M. Fumaroli, *ibid.*p.68

adversaires, et pour faire aboutir ses projets littéraires, il lui fallut, à son tour, maintenir sa vision politique soutenant en toute liberté l'acquittement de Fouquet. Alors, pour Fumaroli, cette vision cacherait un La Fontaine « militant » politique, distillant ses convictions dans le langage « codé » de l'allégorie, qu'on a voulu lui reconnaître. »<sup>30</sup>.

Dans ce contexte politique et littéraire chargé de tensions, le 2 mai 1684, l'abbé Cureau de La Chambre a essayé de rafraîchir les esprits lors de la réception du poète à l'Académie Française après un long parcours de résistant inextirpable, il l'apostrophe de la manière suivante : « Ne comptez donc pour rien tout ce que vous avez fait par le passé »<sup>31</sup>, une répercussion sentencieuse qui sanctionne la liberté du poète. Pour expliquer ce rejet implicite lors de l'entrée de la Fontaine à l'Académie Française, Fumaroli indique que la perspective de la vie nouvelle de La Fontaine en tant que poète académicien, lui était ainsi tracée « Travailler pour la gloire du prince, consacrer uniquement toutes ses veilles à son honneur, ne se proposer d'autre but que l'éternité de son nom, rapporter là toutes ses études »<sup>32</sup>. La gloire du Roi-Soleil se concrétise dans des circonstances très décevantes pour La Fontaine puisque Louis XIV agence son égo avec le fameux adage « l'Etat c'est moi » en exprimant ses ambitions de régner seul. Il devient le fondateur de la nation française, « doté d'un [...] appareil militaire, le roi pouvait lancer en Europe une politique de présence et de prestige »<sup>33</sup>.

Mais La Fontaine, lors de son discours d'entrée à l'Académie Française, continue de plaider pour une position littéraire longtemps recherchée. Bien qu'en 1681, J. de La Fontaine fait une première tentative : il se présente mais sa candidature n'est pas retenue. Avec un courage

---

<sup>30</sup> *Ibid.* p.11

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> P. Miquel, *ibid.*, p.211



inattendu qui « pour les uns confirme, et pour d'autres, plus rares, dément toute sa légende d'aimable fol, au plus fort procès pour crime d'Etat, le poète royal qu'il a manqué d'être a le courage »<sup>34</sup>. Une audace imprévisible qui secoue les esprits qui s'avèrent indifférents à l'égard du fabuliste. L'extrait suivant de son discours de réception<sup>35</sup> à l'Académie Française démontre l'ambition qui le gagne peu à peu :

Quand Louis le Grand serait né en un siècle rude et grossier, il ne laisserait pas d'être vrai qu'il aurait réduit l'Hérésie aux derniers abois, accru l'héritage de ses Pères ; replanté les bornes de notre ancienne domination ; réprimé la manie des duels si funestes à ce Royaume, et dont la fureur a souvent rendu la paix presque aussi sanglante que la guerre ; protégé ses alliés, et tenu inviolablement sa parole, ce que peu de Rois ont accoutumé de faire. Cependant il serait à craindre que le temps qui peut tout sur les affaires humaines ne diminuât au moins l'éclat de tant de merveilles s'il n'avait pas la force de les étouffer ; vos plumes savantes les garantiront de cette injure ; la Postérité, instruite par vos écrits, admirera aussi bien que nous un Prince qui ne peut être assez admiré.<sup>36</sup>

Cet éloge du roi est assez trompeur qui laisse songer sur le « La Fontaine militant » de Fumaroli. Mais La Fontaine poursuit dans la phrase qui suit en se retirant de son propre éloge : « Quand je considère toutes ces choses, je suis excité de prendre quelque lyre pour les chanter : mais la connaissance de ma faiblesse me retient. » Il utilise les genres mineurs pour taire sa voix : « Il en serait pas juste de déshonorer une si belle vie par des chansons grossières comme les miennes. » Comme on s'en doute, même si l'homme avait promis au roi d'être sage, tout n'alla pas toujours dans l'orientation voulue par le roi et bon nombre de ses positions politiques n'eurent pas meilleure réception, ni pour l'Académie, ni pour Louis XIV (affaire de l'exclusion de Furetière, publication d'une nouvelle série de contes, etc..).

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.65

<sup>35</sup> Discours prononcé le mardi 2 Mai 1684 par Mr. de la Fontaine, lorsqu'il fut reçu à la place de Mr. Colbert, Ministre et Secrétaire d'État.

<sup>36</sup> Discours de réception, *ibid.*

Enfin, La Fontaine fut, malgré tout, un académicien mesuré qui prit part à la vie littéraire de son temps. Il aurait su être un « ventriloque, dans les structures de la monarchie absolue, de la souffrance sociale et des conflits de classe qui, réduits au silence par la violence du « pouvoir », manifestaient dans les entrailles du royaume le « sourd travail » de l'Histoire »<sup>37</sup>. Il a gardé le génie changeant et moqueur, celui des anciens fabulistes. Il donne des garanties de sa bonne foi. Cependant « il est naturellement provocateur, il le fait en jouant avec le feu »<sup>38</sup>. Afin de mieux voir les jeux de masques du fabuliste à l'égard de pouvoir bourbon, notre choix s'est porté sur la première fable du douzième livre, intitulée « *les Compagnons d'Ulysse* »<sup>39</sup>. Cette fable constitue une sorte de porte de sortie pour La Fontaine afin de dévoiler au Duc de Bourgogne la vision didactique de la réécriture de l'épisode du voyage d'Ulysse chez Circé.

L'analyse textuelle de la fable citée en haut et d'autres fables qui nous semblent les plus pertinentes va nous permettre de réfléchir sur les figures du pouvoir tel que le comprend La Fontaine. Allons voir d'abord comment La Fontaine a entrepris ce grand travail de réécriture des fables et quelles sont ses sources.

## **2. La Fable Lafontanienne, une écriture de compilation ou de réinvention ?**

La fable traite du monde en général et s'adresse à l'humanité tout entière, aussi elle « se destine à un public, sinon toujours carrément enfantin, pourtant peu soucieux des raffinements stylistiques, des complications narratives et des subtilités intellectuelles »<sup>40</sup>. Elle est un récit,

---

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Roger Duchêne, *La Fontaine*, Paris, Fayard, 1990, p.395

<sup>39</sup> Pierre Boutang a étudié cette fable dans la perspective existentielle de l'homme en procès, pour plus de détails voir Pierre Boutang, *La Fontaine politique*, Paris : J.-E. Hallier : A. Michel, 1981, p.296

<sup>40</sup> Jules Brody, « Le Pouvoir des fables (VIII, 4) et la poétique de La Fontaine » dans *La poétique des "Fables" de La Fontaine*, University of Western Ontario, *Mestengo press*, p.69

parfois fantastique, le plus souvent en vers, qui illustre une moralité en faisant parler des personnages imaginaires : animaux, objets, plantes, forces de la nature. Son but ultime est d'instruire et de divertir.

Ainsi, le genre de la fable, qui remonte à la plus haute antiquité, est un lieu sollicité par la morale et par la culture populaire. Elle requiert un « statut populaire » dû « à son grand rayonnement sémantique qui le relie à des notions voisines telles que « mythe », « fiction », « mensonge », « fabuleux », « affabuler », « confabuler » ou simplement « parler »<sup>41</sup>. Toutefois on peut se demander pourquoi La Fontaine eut choisi le genre de la fable puisqu'elle demeure un genre narratif mineur au XVIIIe siècle ? Il a peut-être vu après la publication des Contes et leur réception une manière de contrer la censure.

Le fait de faire parler des animaux lui donne une certaine liberté. Certes La Fontaine a su réinventer la fable même si en matière de fables, ses sources ont été aussi diverses que variées. Il s'agit de la double source antique occidentale et orientale, en l'occurrence le Grec Esope et l'Indien Pilpay. Bien que La Fontaine « se contente de se présenter, dans les *Fables*, comme l'interprète d'une tradition dont il sert le sens »<sup>42</sup>, il reconnaît la visée argumentative de l'apologue qui « est concurrencée »<sup>43</sup> historiquement par la fable. L'apologue est un terme qui demeure « en alternance » avec celui de la fable « pendant près de deux mille ans, le supplante le plus souvent »<sup>44</sup>. Ainsi La Fontaine put combiner l'apologue à la moralité de la fable tout en associant le terme de la fable à son récit. Il demeure un fin psychologue et un moraliste satirique qui excelle dans la description des passions et des vices humains par le biais de la parole des animaux qu'il

---

<sup>41</sup> K. Alfons Knauth « Apologue » dans *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires* Genève : Librairie Droz, 2014, p.57

<sup>42</sup> M. Fumaroli « Préface » dans *Fables*, de Jean La Fontaine Tome 1, texte présenté et commenté par Marc Fumaroli ; illustrations de Marie Hugo, Paris : Imprimerie nationale, 1985 p.19

<sup>43</sup> K. Alfons Knauth, *ibid.* p.55

<sup>44</sup> K. Alfons Knauth, *ibid.*

met en scène. L'auteur fut, dès le début, considéré « comme l'Esopé et le Phèdre français ». C'est un poète qui a su recréer « un genre décrié »<sup>45</sup> et qui se voyait un érudit orientant le goût de son siècle vers une poésie libre et légère :

Si mon œuvre n'est pas assez bon modèle,  
J'ai du moins ouvert le chemin<sup>46</sup>.

C'est ainsi que cette pratique de l'écriture ne s'effectue pas seulement en fonction des reprises des histoires fabuleuses. L'œuvre de La Fontaine est riche et diversifiée. C'est le conteur et le poète qui unissent le tragique et le satirique. André Versaille ne le considère guère comme seulement « l'auteur des *Fables* »<sup>47</sup>. Pour lui, il est un poète qui s'était toute sa vie « exercé en ce genre »<sup>48</sup> désigné par « héroïque ». C'est ce que déclare La Fontaine à son lecteur dans l'Avertissement qui précède '*Adonis*' dédié à Fouquet en juin 1658.

Selon M. Fumaroli, le poème d'*Adonis* est une affirmation « de la grandeur et la noblesse pour La Fontaine »<sup>49</sup> qui s'accorde avec le « plaisir » et la distraction pour faire entendre une voix assez lointaine d'une fable qui s'en vient annoncer un genre reconnu comme étant « bas », un lieu où « la langue des dieux » reconquiert son épanouissement. L'ombre de La Fontaine s'étend parfaitement sur les fables et leur floraison. Il a préparé, au XVIIe siècle, l'éclosion du chef-

---

<sup>45</sup> R. Duchêne, *ibid.* p.258

<sup>46</sup> L'Epilogue de ses *Fables*, Livre de Poche, Livre XI, p. 326

<sup>47</sup> Jean de La Fontaine, *Œuvres : sources et postérité d'Esopé à l'Oulipo*, édition établie et présentée par André Versaille ; préface de Marc Fumaroli. Bruxelles : Editions Complexe, 1995 p. XLIV

<sup>48</sup> Jean De La Fontaine, « Adonis », *ibid.*p.59

<sup>49</sup> M. Fumaroli, *ibid.*p.21

d'œuvre du genre ésopique. Fumaroli parle aussi de l'émergence d'un « nouveau public »<sup>50</sup> moins dévoué aux grands genres et un public attiré par les « genres brefs, vifs et drôles »<sup>51</sup>.

Il est important d'indiquer le nombre de travaux publiés sur la fable grecque à l'époque classique et plus particulièrement sur la fable latine. Ces publications ont été décisives pour la naissance du genre ésopique : les recueils « classiques » de Phèdre et d'Avianus, et pour l'évolution du champ, plus vaste et plus méconnu, des apologues médio-latins. Nous allons entreprendre maintenant de faire un bref parcours sur l'état de la fable dans le monde antique.

### ***2.1 L'inspiration ésopique de la fable Lafontanienne***

Pour les Grecs de l'Antiquité, le genre de la fable est rattaché à son inventeur Ésope. Hérodote le mentionne dans son récit au V<sup>ème</sup> siècle av. J.-C.<sup>52</sup>. Esope fut l'esclave d'Iadmon de Samos et compagnon d'infortune de Rhodopis - ancienne courtisane de la cour d'Amasis - ; il connut une mort violente, incriminé pour avoir commis un sacrilège en volant une coupe d'or du temple d'Apollon à Delphes, il aurait été précipité d'une roche non loin de la cité. Mais dès sa mort, mille légendes coururent sur ce personnage dont la réputation s'étendit considérablement à partir du début du V<sup>ème</sup> siècle<sup>53</sup>. Le mythe d'Esope - « Phrygien » malheureux - et sa mort tragique, -faisant l'objet d'une notice biographique rédigée par La Fontaine -, ont peut-être eu une influence décisive dans l'orientation du fabuliste français vers l'écriture du genre de la fable.

---

<sup>50</sup> *Ibid.* p.22

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Hérodote, *Histoires, livre 1-9*. Texte établi et traduit par E. Legrand, Paris, Belles Lettres, 1932- 61, II, pp.134-135.

<sup>53</sup> Pour plus de détails voir Philippe Renault *Fable et tradition ésopique*, Folia Electronica Classica (Louvain-la-Neuve) - Numéro 6 - juillet-décembre 2003.

Mais la fable est antérieure à l'existence d'Ésope. Comme nous l'avons dit plus haut, le premier recueil de fables « ésopiques » de l'Antiquité, aujourd'hui disparu, aurait été composé à la fin du IV<sup>ème</sup> siècle avant J.-C. par Démétrios de Phalère. Dès le VII<sup>e</sup> siècle, Hésiode avait déjà cité la fable du rossignol et de l'épervier. En outre, deux fragments d'Archiloque<sup>54</sup> laissent estimer qu'il utilisait parfois le cadre de la fable pour exprimer des idées morales et il est possible qu'elle fût présente dans les fêtes et les banquets sous la forme d'historiettes que l'on se racontait pour railler les comportements humains.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, La Fontaine traduisit de manière exquise la vie d'Esopé, dans l'introduction à son propre livre de *Fables*, et le mentionne dans l'épître dédicatoire<sup>55</sup> au dauphin au début des *Fables* : « Je chante les héros dont Esopé est le père ». À cette époque la France était puissante et le siècle de Louis le Grand était comparé à « celui d'Auguste »<sup>56</sup>. Mais selon Duchêne « en matière d'art et de littérature notamment, on devait imiter les Anciens. C'était chez eux qu'on trouvait les modèles et les règles »<sup>57</sup>. On reconnaît là, la polémique inaugurée par Charles Perrault à l'Académie Française, qui se scinda en deux groupes : celui des académiciens fidèles aux Anciens, et celui - en nombre majoritaire - des Modernes, partisans d'innovations artistiques ; Cette scission provoquera une agitation dans le monde littéraire et artistique à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, se propageant dans différents pays, avant de retomber.

Ce qu'il faut souligner d'emblée, c'est que La Fontaine n'était pas loin de cette querelle. Ainsi, simultanément à son art et à son adresse, le poète et le fabuliste a fait preuve d'une grande

---

<sup>54</sup> Dominique Richard, « Archiloque de Pasros (~716-~664) », *Encyclopædia Universalis [en ligne]*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/archiloque-de-paros>

<sup>55</sup> J. De La Fontaine, « A Monseigneur le Dauphin », dans *Fables* (La Fontaine), par Pierre Bornecque, Paris, coll. Profil-Hatier, 1979. p.11

<sup>56</sup>Roger Duchêne, *ibid.* 447

<sup>57</sup>*Ibid.*

originalité car son imitation « n'[était] pas un esclavage » comme il le disait lui-même. En effet La Fontaine ne copie pas, il ne traduit pas au sens strict du terme ; ce qu'il entreprend, c'est d'actualiser le sujet en le présentant sous l'apparence d'un texte contemporain. Selon Jean-Pierre Collinet, La Fontaine « était encore dans ses classes, comme l'a montré Georges Couton, qu'Esopé et Phèdre n'offraient pour lui plus de secret »<sup>58</sup>. En conséquence l'inspiration ésopique de la fable commence par un rendez-vous inattendu avec Esopé à travers *Le Grand Cyrus* de Mlle Scudéry qui présente un nouveau visage de lui. Esopé indique la voie à un La Fontaine fabuliste pour entamer sa vocation de réinventeur de l'apologue ésopique. Ainsi, selon Collinet, « pour revenir aux *Fables*, il faudra » que le fabuliste « soit touché par l'aile du malheur, et que la disgrâce du Surintendant lui ouvre les yeux sur la dure réalité d'un monde implacable. Alors il se souviendra que l'apologue fut utilisé par Phèdre comme une arme contre les excès et l'arbitraire d'un pouvoir tyrannique »<sup>59</sup>. Pourtant Collinet semble prendre, comme figure de la résistance, Phèdre et en oublier que la fable est ancrée dans des situations de pouvoir dont Esopé est la figure de l'esclave affranchi, cet Esopé qui n'a guère quitté les *Fables* de La Fontaine.

Il s'avère important de penser que ce n'est sans doute pas « l'aile du malheur » ni l'affaire Foucquet qui ont pu contribuer au choix déterminé des *Fables*. Ainsi l'apologue ésopique restera longtemps en perpétuelle réécriture, car le travail d'une immense production de fables débute par leurs transcriptions en vers. Notons que la fable comme le conte « étaient peu appréciés au XVIIe, par le pouvoir politique parce que c'était des genres qui permettaient de tout dire et de dire sans dire »<sup>60</sup> une tâche peu appréciée, désapprouvée par Patru qui écrivit les *Lettres à Olinde* en 1659,

---

<sup>58</sup> Jean-Pierre Collinet, *La Fontaine en amont et en aval*, Pise : Editrice Libreria Goliardica, 1988, p.154

<sup>59</sup> *Ibid.* p.167

<sup>60</sup> M. Soriano, *50 fables de La Fontaine*, Grasset, jeunesse, 1992 cité par Marlène Lebrun, Marlène Lebrun « La Fontaine » dans *Regards actuels sur les Fables de La Fontaine*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2000 p.63

œuvres que La Fontaine « lut en manuscrit, et discuta du genre avec l’auteur, son ami et l’ami de Maucroix »<sup>61</sup>. Citons à titre d’exemple la fable *Le Loup et l’Agneau*<sup>62</sup> inspirée d’Esopé dans laquelle La Fontaine montre qu’auprès des gens décidés à faire le mal, la défense la plus rationnelle reste sans effet.

## ***2.2 Les traces homériques dans la fable Lafontaine***

Chez La Fontaine, la réécriture de la fable ésopique comme nous l’avons montré précédemment, constitue une pratique assez complexe. La volonté de renouveler le genre avait pour but d’arriver à la renommée du poète et non pas de celle du fabuliste. Cependant les fables ont réussi à créer un La Fontaine fabuliste, contre son vœu peut-être, mais sans doute il a, lui aussi, détourné, sous sa plume, l’apologue de ses prédécesseurs en un genre de la fable d’Esopé et de Phèdre ; Et puiser dans l’Antiquité, était un pari pour marquer sa place dans la querelle des Anciens et des Modernes.

Au regard de toutes ces remarques, « *Les Compagnons d’Ulysse* » est une variation sur l’épisode d’Ulysse chutant dans l’île de Circé, qui se projette donc dans la réécriture du « chant X » de *l’Odyssée* d’Homère. Ajoutons à cela, sa nouvelle tournure stylistique lorsqu’elle paraît dans le *Mercure Galant* en 1690, puis quelques années après, dans le dernier Livre des *Fables* ; Nous observons que la fable devient le lieu d’un sens pluriel qui échappe à une interprétation univoque et qu’elle est un opérateur de lisibilité. Elle constitue désormais une hybridation de textes : épique, mythique, philosophique et politique d’où la morale devient un lieu de figuration du pouvoir absolu. C’est dans cette perspective que nous aborderons l’étude de cette fable. Ainsi nous dirons

---

<sup>61</sup> Jean-Pierre Collinet, *ibid.*, p.25

<sup>62</sup> *Fables d’Esopé* Traduction d’Émile Chambry



que, pour La Fontaine (poète et fabuliste), la fable est d'abord un tissu<sup>63</sup> où se joignent l'apologue et le récit homérique.

### ***2.2.1 Homère ou la polémique des Anciens et des Modernes***

Comme on l'a brièvement mentionné, la Querelle des Anciens et des Modernes, ou la controverse sur les gloires des écrivains de l'Antiquité et de ceux du siècle du Louis XIV, divisa le monde littéraire français à partir des années 1680. Elle reprend un débat déjà entamé au XVII<sup>e</sup> siècle, celui qui oppose les imitateurs des Anciens à ceux qui rejettent les modèles antiques et espèrent la création de formes modernes. D'un côté, et suivant l'exemple de Descartes et de Pascal, les Modernes (Perrault, Quinault, Saint-Évremond, Fontenelle, Houdar de La Motte) condamnent l'Antiquité au profit du progrès des techniques et des sciences, et en raison de l'ennui que les auteurs anciens provoquent auprès d'un public mondain et féminin : selon ces innovateurs, on ne peut considérer les Modernes comme inférieurs à leurs Ancêtres. De leur côté les Anciens (Boileau, Racine, La Bruyère, La Fontaine, Madame Dacier) invoquent le génie des écrivains antiques : Homère et Virgile, pour expliquer qu'ils doivent rester des modèles dans la pratique des arts. Cependant Homère n'a été qu'« un poète à peine édité en France. Ses deux grands poèmes paraissent en entier sous une double forme-grecque et grecque-latine en 1622-24 »<sup>64</sup>. Selon Noémie Hepp, la réception d'Homère était sans exploit car « bien rares en effet sont ceux qui ont pu se mettre à lire dans le texte l'*Illiade* et l'*Odyssée* sans y avoir été préparés par quelque

---

<sup>63</sup> Nous nous référons à la définition du texte de Roland Barthes dans son article « Théorie du texte » : « la théorie actuelle du texte se détourne du texte-voile et cherche à percevoir le tissu dans sa texture, dans l'entrelacs des codes, des formules, des signifiants, au sein duquel le sujet se place et se défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans sa toile ». *Atelier des Sciences du Langage*, 1974, p.6

<sup>64</sup> Noémie Hepp, *Homère en France du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1968, p11

maître »<sup>65</sup>. Mais pour La Fontaine cela était non pas une lecture maigre mais plutôt riche. Il ne « prend que l'esprit et les tours et les lois »<sup>66</sup> des Anciens qui étaient des maîtres. La Fontaine reconnaît la grandeur des Anciens et il n'a jamais cessé de le démontrer à travers ses recueils de *Fables*<sup>67</sup>.

La Fontaine avait dans « sa célèbre Epître à Huet (1687) affiché sa position en faveur des Anciens. [...] Mais il faut garder à l'esprit les enjeux idéologiques de l'époque »<sup>68</sup>. En revanche le poète aspire à maintenir sa propre identité littéraire, en s'appropriant et en réinventant « l'héritage des Anciens, devenu avec lui une référence libératrice »<sup>69</sup>. Afin de mieux comprendre la référence homérique pour la fable qui nous occupe, il convient de définir l'épopée. Elle est conçue ici comme le « lieu d'une poésie dramatique ayant pour thème une réalité mythique »<sup>70</sup>, de sorte que le mythe représente le cadre imaginaire inséré dans un monde confondu par les guerres et les changements politiques des sociétés antiques. Son but est d'interroger « la réflexion politique »<sup>71</sup> qui gouvernait la société grecque. Par contre l'épopée homérique se restitue dans « des événements, des institutions, des idées, des usages du monde achéen, et dépeint des personnages de la classe politique et guerrière de ce monde - se rattache directement à la guerre de Troie et aux années de crise et de détresse qui lui succède »<sup>72</sup>. Ainsi chaque action ou chaque personnage manifestaient les rituels de la transgression et de la violence des dieux. Mais aussi, la pensée homérique se débat contre la mutation du pouvoir entre les rois et les dieux. L'épopée laisse découvrir « sans peine un

---

<sup>65</sup> Pour plus de détails voir Noemie Hepp, *ibid.* p. 15

<sup>66</sup> Anna Jaubert, « La Fontaine, l'Ancien et le Moderne. Rupture et continuité humanistes », *Rursus* [En ligne], 6 | 2011, <http://rursus.revues.org/529>, DOI : 10.4000/rursus.529

<sup>67</sup> Dans le livre XII des *Fables*, on trouve une allusion à Patrocle revêtu des armes d'Achille dans le Loup et le Renard ainsi dans Le songe de vaux.

<sup>68</sup> Anna Jaubert, *ibidem.*

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> Georges C. Vlachos, *Les sociétés politiques homériques*, Paris, Presses universitaires de France, 1974, p. 1

<sup>71</sup> *Ibidem.*

<sup>72</sup> *Ibid.*p.4

rituel établi de longue date et une philosophie mûrement réfléchie »<sup>73</sup>. Ce qui nous importe, dans le cadre de cette thèse, tient à la mise en pratique d'une nouvelle forme de la fable « *Les Compagnons d'Ulysse* » qui se greffe sur le récit d'Homère. Il demeure important d'insister sur la pratique de La Fontaine qui se joue de ses propres règles. En effet, il avait l'espoir, lui et son ami Fénelon<sup>74</sup>, qu'un nouveau règne prenne place à travers l'éducation du duc de Bourgogne qui est « l'unique objet du soin des Immortels » (v.1).

Le narrateur de l'aventure d'Ulysse, roi d'Ithaque, nous révèle, durant la guerre de Troie, la nature du conflit entre les dieux et le monde dur et horrible du champ de bataille. Cette guerre, comme toute guerre, est la scène tragique « d'actes de pillage, qui n'ont rien de commun avec la sociabilité naturelle, avec le travail et avec les échanges internationaux ; elle est suivie, des années durant d'actes de violence et de rapine »<sup>75</sup>. Le récit d'Ulysse démontre précisément ces actes de rapacité qui « succède à la générosité ou la précède »<sup>76</sup>. Lorsque La Fontaine reprend l'épisode du séjour d'Ulysse chez Circé, il le réinvente de façon à permettre à l'un des compagnons d'Ulysse, métamorphosé en loup, de dénoncer les actes de carnage et de vol durant la guerre de Troie. En montrant la cruauté de la guerre, il montre aussi du même coup la nature animale de l'homme :

– En est-il ? dit le Loup : pour moi, je n'en vois guère.  
Tu t'en viens me traiter de bête carnassière ;  
Toi qui parles, qu'es-tu ? N'auriez-vous pas, sans moi,  
Mangé ces animaux que plaint tout le village ?  
Si j'étais homme, par ta foi,  
Aimerais-je moins le carnage ?  
Pour un mot quelquefois vous vous étranglez tous :  
Ne vous êtes-vous pas l'un à l'autre des loups ? (v.87-94)

---

<sup>73</sup> *Ibid.*,p.7

<sup>74</sup> M. Fumaroli parle d'un « idéal libéral » qui est au centre de la vision politique de Fénelon : « qui admirait La Fontaine : l'éducation que l'auteur de *Télémaque* donna au duc de Bourgogne revenait à faire de celui-ci un roi capable de modérer sa volonté de puissance » M. Fumaroli, *ibid.* p.33

<sup>75</sup> Georges C. Vlachos, *ibid.*,p.54

<sup>76</sup> *Ibid.*,p.55

Remarquons le dernier vers de l'extrait cité ci-dessus « Ne vous êtes-vous pas l'un à l'autre des loups » qui nous rappelle la célèbre expression citée par Hobbes *Homo homini lupus*. Cette expression renvoie à la conception politique du pouvoir élaborée par le philosophe anglais<sup>77</sup>. D'un point de vue textuel, La Fontaine reprend cette célèbre formule et l'intègre dans le corps de la fable. Le loup remémore à Ulysse sa nature humaine agressive, s'attachant, aveuglement, à ses exploits au détriment de ses compagnons. Ainsi La Fontaine veut laisser entendre une voix pacifiste pour rappeler au Duc de Bourgogne que le côté sombre de l'homme, disposé à être agressif, peut engager le futur roi dans des conflits sanglants qui déchireraient sa cour ou pourrait entraîner son règne dans des guerres barbares.

Pour revenir à notre propos sur la Querelle des Anciens et des Modernes, tâchons de voir quelle a été la portée des influences des Anciens sur l'écriture des *Fables* chez La Fontaine. Il importe d'indiquer que Virgile et Ovide se trouvent associés avec Homère dans la querelle des Anciens et des Modernes. Et pourtant, Ovide représente la figure du poète banni et expulsé par l'empereur Auguste à cause de son ouvrage érotique, *l'Art d'aimer*, dans lequel il propose des leçons de séduction. L'œuvre charme le public, mais déplaît à l'empereur, qui décide d'exiler le poète à Tomis. Ovide vécut le verdict comme une véritable tragédie et interrompit même le projet de ses *Métamorphoses* et des *Fastes*, qui ne seront finalement jamais achevés<sup>78</sup>.

Dans ce sens, le règne de Louis XIV, dans son désir frénétique du pouvoir absolu, interdit « l'humour et la bouffonnerie »<sup>79</sup>. Bien au contraire *les Métamorphoses* sont vouées au service du Roi, et contribuent à afficher « l'image que le pouvoir se donne de lui-même. Les sculptures et la

---

<sup>77</sup> Pour plus de détails voir François Tricaud, "Homo homini Deus", "Homo homini Lupus": Recherche des Sources des deux formules de Hobbes, in R. Koselleck, and R. Schnur, éd., *Hobbes-Forschungen*, Berlin: Duncker & Humblot, 1969, pp.61-70.

<sup>78</sup> Cormier Jacques. « La survie littéraire d'Ovide ». In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2006, n°58. pp. 251-275.DOI: 10.3406/caief.2006.1617 [www.persee.fr/doc/caief\\_0571-5865\\_2006\\_num\\_58\\_1\\_1617](http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2006_num_58_1_1617)

<sup>79</sup> *Ibidem*.

disposition des jardins royaux se conçoivent en fonction des références auxquelles le souverain s'identifie »<sup>80</sup>. Enfin la mythologie ne cesse de susciter l'intérêt des écrivains et des poètes. Sa présence est forte et influente dans les *Fables* même si la Querelle s'étale dans le temps. Entre les Anciens et les Modernes, La Fontaine « se sent l'héritier d'une culture infiniment variée, de laquelle il ne rejette rien. »<sup>81</sup>.

La section qui suit soulèvera quelques traits significatifs de cette variété culturelle en revisitant le topos de la métamorphose chez Ovide. Dans ce contexte La Fontaine rend plus clair les conflits qui surgissent entre les protagonistes dans la fable « *Les Compagnons d'Ulysse* ». De ce fait, la question que nous nous posons est la suivante : de quelle manière La Fontaine entame-t-il ce travail de réécriture en transformant l'histoire des Compagnons d'Ulysse dans une perspective didactique et politique ?

### ***2.3 Les traces d'Ovide dans la fable Lafontaine***

Dans son édition des *Œuvres de La Fontaine*, André Versailles, fait l'inventaire des sources de l'invention des *Fables*. *Les Métamorphoses* d'Ovide figure parmi elles. Ovide a fait raconter le récit des Compagnons d'Ulysse changés en pourceaux, dans ses *Métamorphoses*, par Macarée, l'un des rescapés de cette épopée. Chez Ovide le thème de la métamorphose constitue un sujet riche en connotations philosophiques. Il porte une signification mythique au même titre que des

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p.258

<sup>81</sup> Jean de La Fontaine, *Œuvres : sources et postérité d'Esopé à l'Oulipo*, *ibid.* p. XLIV

interprétations psychologiques. Ovide a utilisé la métamorphose dans chaque récit, l'une de ses variations est l'Apothéose qui ne s'identifie guère en métamorphose totale. Cependant elle relève du mouvement de continuité de l'homme dans un monde qui « atteint son paroxysme [...]. Il s'agit en général des magiciens qui agissent sur l'ordre des choses ; citons [...], Circé (10) »<sup>82</sup>, de ce fait nous remarquons que les compagnons d'Ulysse s'expriment en toute confiance et s'affirment dans leurs nouvelles figures animalières, une situation renversée par Circé qui a bouleversé « l'ordre des choses » dans la fable. S'ajoutant à cette variation, la métamorphose imaginaire vient renforcer notre approche du processus de la métamorphose des compagnons d'Ulysse en animaux qui ne sauraient « se transformer par un simple effort de volonté »<sup>83</sup> mais par « cette liqueur traîtresse » qui les déplace dans l'univers animalier des *Fables*.

Comme la fable ovidienne est pure fiction, elle n'est pas soumise à des catégories morales, cela n'a pas empêché La Fontaine de réécrire la scène des métamorphoses en la restituant dans l'épopée ovidienne, le lieu où « les métamorphoses poussent le mouvement à l'extrême, des hommes volent comme des oiseaux, ruissellent comme des sources »<sup>84</sup>. Néanmoins les compagnons d'Ulysse affirment leur transformation pour s'approprier le droit à la parole qui devient un pouvoir acquis afin de se libérer de l'autorité de leur roi Ulysse. Ainsi l'emprunt du thème de la métamorphose s'est glissé dans l'univers des fables en s'engageant dans « une rupture avec l'humain par un plongeon dans le règne animal »<sup>85</sup>. La Fontaine adapte le thème de la métamorphose sans décrire le processus du changement ni la mutation du corps, il met en relief toutes les autres figures animalières qui peuplent les *Fables*.

---

<sup>82</sup> Simone Viarre, *Ovide : essai de lecture poétique*, Paris, Belles lettres, 1976, p.43

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> *Ibid.*, p.142

Enfin dans le présent chapitre, nous avons pu situer les *Fables* de La Fontaine dans leur contexte sociohistorique et restituer leurs conditions littéraires et culturelles, afin de mettre en valeur les apports de La Fontaine à la fable, en tant que genre, par la réactualisation de l'apologue ésopique dans une époque où on le considérait comme un genre mondain. Cette réactualisation a bénéficié d'un prétexte par lequel La Fontaine sut passer sous silence sa parole libre, déguisée par celle de l'animal fabuleux, condamnant souvent les vices de la cour de Louis XIV. En nous basant sur les écrits des spécialistes les plus éminents de La Fontaine, nous avons pu dresser le portrait d'un fabuliste dont la verve ne cesse de susciter les interprétations et les commentaires critiques.

Le chapitre suivant posera des hypothèses relevant du fondement philosophique et politique des *Fables*. Par le brassage de la notion du pouvoir, de ses diverses connotations et occurrences, nous envisagerons d'analyser les procédés adoptés par la Fontaine pour dévoiler la vérité de l'homme lorsqu'il se laisse envahir par les dérives du pouvoir.

## CHAPITRE DEUXIEME

### 1. *Discours du pouvoir tyrannique dans les Fables*

"Le pouvoir correspond à l'aptitude à agir de façon concertée."

Hannah Arendt - Du mensonge à la violence, 1972

Dans ce chapitre nous analyserons les modalités employées par La Fontaine pour mettre la réalité du pouvoir absolu face à lui-même. L'absolutisme -Etymologie : du latin *absolutus*, parfait, complet, venant de *absolvere*, laisser libre ; exercé par un seul homme peut se transformer en tyrannie - Etymologie : du grec *tyrannos*, maître, dominateur -. Le roi peut devenir facilement un tyran, surtout s'il règne sans partage durant de nombreuses années. À moins qu'il ne s'agisse d'un roi d'une vertu parfaite. Mais, pas plus que Machiavel, Thomas d'Aquin ne croit pas qu'il existe des hommes aux valeurs sobres qui leur permettent de bien user d'un pouvoir considérable<sup>86</sup>. Il est important de préciser que le pouvoir constitue l'aptitude destinée à une autorité ou à une personne, d'utiliser les moyens propres à exercer la procuration d'agir qui lui est attribuée par la Loi.

Dans sa signification usuelle, le concept du pouvoir possède le sens général de « faculté d'agir », mais cette faculté se voit conditionnée, dans le cadre d'un rapport de force, par d'autres formes. Le pouvoir est l'autorité, la domination exercées sur une personne ou un groupe d'individus. Il peut être physique, moral ou psychologique. De ce fait, il permet à un individu ou à un groupe d'individus d'imposer, éventuellement par la force, des décisions dans des domaines très variés ; culture, économie ou politique. Cette notion côtoie toute une série de concepts

---

<sup>86</sup>Saint Thomas D'Aquin, *Somme Théologique*, Edition numérique, Bibliothèque de l'édition du Cerf, 1984 Suivie du Supplementum réalisé par frère Reginald *Ia-IIae*, q. 105, art. 1.



apparentés dont elle se laisse parfois difficilement distinguer : force, puissance, domination, autorité et violence.

Ajoutons qu'au sein des sociétés humaines, une lutte se manifeste entre les groupes sociaux, adversaires ou alliés. Mais il y a différentes figures du pouvoir qu'il faut identifier, en particulier le pouvoir économique et le pouvoir politique. Aussi il faut signaler que tout pouvoir politique renferme, donc, une contradiction qui le marque profondément : d'une part, il est supposé représenter toute la société dont il gère la puissance en défendant les intérêts collectifs. D'autre part, il est entre les mains des individus dont il assure les intérêts particuliers. C'est ainsi que le pouvoir politique tente d'obtenir l'obéissance de ses sujets par « la reconnaissance de la puissance dont il est émanation, qui la justifie et le rend possible »<sup>87</sup>. De même qu'il est peut s'exercer par le châtement, la captivité ou la destruction.

L'objet de ce chapitre constitue d'expliquer la soumission des animaux au pouvoir du plus fort et de montrer comment La Fontaine réussit à inviter son lecteur à imaginer les scènes animalières là où il y a toujours un fort et un faible. Sachons que tout pouvoir dans les *Fables* repose d'abord sur la violence physique, celle qui s'en prend au corps animal. Elle constitue à la fois le premier et le dernier moyen des fauves : ce par quoi ils cherchent à rétablir, chaque fois, leurs figures sanguinaires et agressives.

Par ailleurs, dans son exercice, le pouvoir politique dans les *Fables*, consiste à gouverner la vie sociale, c'est-à-dire à la diriger et fixer des finalités ou des orientations. Lui fixer des normes pour contrôler son corps social. Ce faisant, le pouvoir absolu vise à dissimuler l'éventuelle impuissance de la société, où vivait La Fontaine, à se gouverner elle-même. Dans cette mesure, et

---

<sup>87</sup> Naïm Kattan, *Le désir et le pouvoir*, Essai, Montréal, Éditions HMH, 1983, p.14

il en résulte, essentiellement, une domination des lions, des loups et parfois des ours dans les *Fables*.

Pour le sociologue Max Weber, le pouvoir signifie aussi la puissance qui est « toute chance de faire triompher au sein d'une relation sociale sa propre volonté, même contre des résistances, peu importe sur quoi repose cette chance »<sup>88</sup>. En effet toute instance de pouvoir dans les *Fables* cherche à se faire obéir de ses sujets, en suscitant et jouant sur certains éléments psycho-sociaux inconscients : le sentiment de culpabilité, confère la fable du « *Le Loup et l'Agneau* », le loup culpabilise sa proie et la pousse à croire en la bonne foi de son discours irrationnel<sup>89</sup>. Ce sentiment est la condition de toute autorité d'où la nécessité pour tout pouvoir de s'entourer d'une auréole d'attraits comme le désir de l'ours d'être reconnu et valorisé par autrui. Tantôt le pouvoir dans les *Fables* fournit à ses détenteurs une image valorisante d'eux-mêmes, tantôt il leur permet de vivre leur propre obéissance comme un acte héroïque qui peut provoquer des sentiments agressifs, qui ne peuvent pas manquer de se développer, dans les *Fables* et dans toute situation d'oppression.

Pour La Fontaine, le pouvoir ciblé doit exprimer les attributs d'un monarque pour le représenter sous la figure du lion, le roi de la jungle. De ce fait, nous allons découvrir la figure d'un lion détenteur d'un pouvoir absolu - à l'image de Louis XIV, un souverain, dit de droit divin, redevable de ses actes que devant Dieu.- . L'écrivain assujettit les animaux faibles, les ridiculise et les châtie. Le loup, lui, est plutôt la figure d'un tyran cruel, qui légitime le carnage dont les brebis sont des boucs émissaires dans le corps social des *Fables*. Ainsi le loup rend l'excès de la haine comme garantie de son identité criminelle.

---

<sup>88</sup> Consultez en ligne sur Max Webber, *Économie et Société Les catégories de la sociologie* Tome 1, agora, p. 56.

<sup>89</sup> Nous développerons cette idée dans la suite du chapitre.

Il s'agit d'une interprétation absolument métaphysique du pouvoir. Il se rapporte à l'intention individuelle pour imposer sa volonté. Cette disposition n'est pas déterminée par le mode de rapprochement spécifique d'un animal dans un procès collectif ou individuel comme nous allons le voir dans *La Cour du Lion* (VII,7). Mais elle génère, pour les fauves, certaines pratiques agressives. L'effet de cette disposition de l'individu à imposer sa volonté, que Weber appelle le pouvoir, est le résultat de la nature propre de l'individu, en lien avec ses vertus et ses attributs personnels. Il semble d'ailleurs qu'il s'agisse d'une organisation générale et qu'on ne puisse agencer de manière précise les comportements instinctifs des personnages fabuleux qui sont liés à l'effet de pouvoir.

Il est clair que le concept de pouvoir, implicite dans les *Fables*, est rapporté à l'animal tyran. En effet, toutes les scènes possibles des bêtes carnassières et tous leurs comportements instinctifs sont susceptibles de fonder une vision du pouvoir, c'est-à-dire la possibilité pour tel lion ou tel loup, en tant que compagnons d'Ulysse, d'imposer leur volonté au monarque grec. Le pouvoir résulte donc de la capacité générale de l'animal fabuleux d'imposer sa volonté au sens large, c'est-à-dire d'imposer ce qu'il est : ses intérêts, ses ambitions, sa nature propre telle qu'elle se manifeste dans les actes provocateurs. Le pouvoir représente l'aptitude générale à se réaliser, comme individu, dans les rapports avec autrui. Ainsi le lion peut s'imposer à autrui par le prestige ou l'estime que lui inspirent certaines qualités royales et enfin, il peut également se réaliser en influençant directement sa cour, en acquérant de l'autorité sur les autres.

Le philosophe Yves-Charles Zarka s'interroge sur la nature anthropologique du pouvoir. Il explique « le rapport du pouvoir aux individus et aux groupes »<sup>90</sup>. Pour lui, les sociétés politiques

---

<sup>90</sup> Yves Charles Zarka, *Figures du pouvoir, Études de philosophie politique de Machiavel à Foucault*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p.5

« se construisent à travers des structures de pouvoir »<sup>91</sup> parce que « l'homme est un être qui a un goût particulier pour le pouvoir, une *libido dominandi*, de sorte qu'il doit être gouverné par un autre pouvoir qui le contraigne et le soumette »<sup>92</sup>. Ce fondement anthropologique du pouvoir a bien été théorisé par Machiavel au début du XVI<sup>e</sup> siècle. Pour lui, le pouvoir est celui du Prince et de l'État mais aussi « l'objet de désir des individus »<sup>93</sup>.

De son côté, Hobbes voit le pouvoir comme un objet de savoir ou la « *libido sciendi* »<sup>94</sup>. Mais pour La Fontaine, il est question d'un désir commun qui pousse tous les détenteurs du pouvoir à vouloir « une seule chose (parce qu'elle leur permet d'atteindre toutes les autres), à savoir le pouvoir »<sup>95</sup>. Il vise la critique du pouvoir absolu au moyen de la symbolique animale que Machiavel a du reste utilisé dans *Le Prince* Machiavel (Chap XIX, Paragraphe 49) : « Et qui examine minutieusement les actions de cet homme-là constatera que c'était un lion très féroce et un renard très rusé ». Il laisse ainsi penser que les détenteurs du pouvoir sont des fauves redoutables dans leur partage de proies.

Zarka poursuit en analysant le concept de pouvoir chez Foucault, qui élabore les notions de biopouvoir et de gouvernementalité<sup>96</sup>. Selon lui, Foucault substitue « le couple de concepts domination/assujettissement au couple, plus traditionnel, souveraineté/obéissance »<sup>97</sup> ; assujettissement qui joue un rôle important dans la fable du pouvoir qu'énonce La Fontaine. Ajoutons que le pouvoir comme système politique peut devenir facilement tyrannique. C'est ce que nous essaierons de comprendre dans ce chapitre, car il n'est pas excessif de dire, qu'il existe

---

<sup>91</sup> *Ibidem.*

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> *Ibid.* p.146

des écarts entre la sagesse chez Ulysse et sa capacité de gouverner le peuple grec, l'amenant à la gloire, dans la guerre de Troie, par le moyen de la ruse. Le pouvoir dont il est question ici est celui que seules la sagesse et la ruse constituent les moyens appropriés de l'exercer. Dans cet esprit le pouvoir peut-il aboutir facilement à la tyrannie ? Le démontrer serait l'enjeu de La Fontaine qui n'ignore sans doute pas que la tyrannie est la figure du pouvoir, la plus dominante et la plus violente.

Pour revenir au contexte politique de la production des *Fables*, la France de l'Ancien Régime est vouée clairement à l'emprise de la volonté du Roi et de la noblesse. Dans une France qui se veut à l'avant-garde des nations européennes, les monarques bourbons mettent en place un nouvel art de gouverner, ou à tout le moins, le raffinement est le déterminant de la politique non plus comme pratique, mais comme une disposition de posture de pouvoir. Il importe de signaler le poids de la puissance de la noblesse qui « fut longtemps en rivalité avec celle des Rois à qui l'affranchissement des communes parut un moyen sûr d'abaisser la Noblesse en lui opposant des corps nombreux de citoyens »<sup>98</sup>. Il est ainsi important de noter la multiplicité des rapports de force qui se manifestaient dans les questions de gouvernance à l'époque, le roi Louis XIV devait jouer à se faire aimer de loin et à se faire craindre de proche, favorisant parfois la grande bourgeoisie riche.

Comme nous l'avons déjà montré dans le premier chapitre, les signes de la monarchie absolue représentent l'exercice du pouvoir qui assure la monarchie elle-même, qui est, certes, le fruit de la puissance de Louis XIV « définissant les positions conflictuelles de force de ceux qui agissent, parlent, pensent, écrivent ou lisent, les constituent en sujets de pouvoir »<sup>99</sup> afin de

---

<sup>98</sup> Gabriel Sénac de Meilhan, *Du gouvernement, des mœurs et des conditions en France avant la Révolution*, Hambourg, 1795 (rééd. 1814) p.11

<sup>99</sup> Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris, Editions de Minuit, 1981, p.99

s'attribuer les attributs dont la situation du monarque est « la résultante ou le point d'application »<sup>100</sup> d'un pouvoir absolu assumé. Fumaroli affirme que Louis XIV tout jeune représente « le retour à l'ordre normal des institutions du royaume et la promesse d'un long règne pacifique et prospère »<sup>101</sup>. Pour le politologue Bertrand de Jouvenel, en tant que penseur libéral, le désir du monarque à appréhender le pouvoir se concrétise dans l'obéissance du peuple :

Les hommes par leur convention primitive s'engageaient à obéir à un monarque ou à une assemblée -et lui-même inclinait nettement au monarque. Pour Spinoza, ils s'engageaient à obéir à un Roi, à des Nobles ou au Peuple, et il soulignait les avantages de la dernière solution. Pour Rousseau, il n'y a point de choix imaginable : les hommes ne peuvent s'engager qu'à obéir à leur totalité<sup>102</sup>

Pour étudier cette mutation du pouvoir et ses différentes figures, il nous faut revenir sur le processus de la métamorphose comme indice « porteur d'informations »<sup>103</sup> qui permettra d'analyser les figures du pouvoir représentées dans les Compagnons d'Ulysse :

Les Compagnons d'Ulysse, après dix ans d'alarmes  
Erraient au gré du vent, de leur sort incertain.  
Ils abordèrent un rivage  
Où la fille du Dieu du jour,  
Circé, tenait alors sa Cour.  
Elle leur fit prendre un breuvage  
Délicieux, mais plein d'un funeste poison.  
D'abord ils perdent la raison ;  
Quelques moments après leur corps et leur visage  
Prennent l'air et les traits d'animaux différents :  
Les voilà devenus ours, lions, éléphants ;  
Les uns sous une masse énorme,  
Les autres sous une autre forme :  
Il s'en vit de petits ; *exemplum, ut talpa*.  
Le seul Ulysse en échappa ;  
Il sut se défier de la liqueur traîtresse. (v. 27-42)

---

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> M. Fumaroli, *ibid.*, p.221

<sup>102</sup> Bertrand de Jouvenel, *Du Pouvoir. Histoire naturelle de sa croissance*, Paris, Hachette, 1972,

<sup>103</sup> Jean-François Jeandillou, *L'Analyse textuelle*, Paris A. Colin, 1997, p.19

Adoptons d'abord le point de vue de la linguistique textuelle pour approcher la fable en tant que texte. Le linguiste Jean-Michel Adam a défini cette discipline par rapport à la pragmatique et à l'analyse de discours. Il l'a située par rapport aux champs pratiques de 'l'explication de texte' et de la stylistique. Selon lui, le texte « est la trace langagière d'une interaction sociale, la matérialisation sémiotique d'une action socio-historique de parole »<sup>104</sup>. Dans ce cadre théorique notre analyse textuelle de la fable en tant que texte servira à repérer les indices de la pensée politique de La Fontaine. Un de ces indices se manifeste par la répétition des vers 64, 76 et 98. En effet, la reprise du vers « Je ne veux point changer d'état » marque le passage de l'état humain à l'état animal. Il détermine l'énonciation des bêtes féroces (lion, loup, ours) et leur choix de privilégier leur condition animale. Le procédé rhétorique de la répétition a pour but de mettre en valeur le pouvoir divin de Circé et d'inscrire la rivalité des trois compagnons à l'égard de leur capitaine dévoilée après la métamorphose :

Ils abordèrent un rivage  
Où la fille du Dieu du jour,  
Circé, tenait alors sa Cour.  
Elle leur fit prendre un breuvage  
Délicieux, mais plein d'un funeste poison.  
D'abord ils perdent la raison ;  
Quelques moments après leur corps et leur visage  
Preignent l'air et les traits d'animaux différents. (v.29-36)

Circé provoque ainsi le conflit entre Ulysse et ses compagnons. La redondance sert à unifier leurs positions. Dans ce sens, Ulysse devrait écouter la vérité et s'attendre à un procès violent de la part de ses compagnons. Ses amis ont accepté leur sort d'être des bêtes carnassières. Certes, pour eux, vouloir demeurer sous cette forme animale sans nul regret de « redevenir homme », laisse voir les émotions et sentiments négatifs : de haine et de mépris exprimés envers Ulysse, dans le passé.

---

<sup>104</sup> Jean-Michel Adam, « Analyse textuelle des discours », *Filol. Linguíst. Port.*, n. 14 (2), 2012, p.191-202

L'emploi de l'anaphore, comme figure d'insistance amplifie et dramatise la scène, aussi il vient renforcer le plaidoyer des trois protagonistes de ne « point changer d'état ». Cet énoncé crée un effet d'équilibre afin de manipuler la tyrannie qui fait son propre procès, la lisibilité de celle-ci se multiplie en différentes formes et images qui dialoguent entre elles et se dévoilent dans le miroir de l'autre, cf. « Le prince grec » (v.78). Mais quelles sont ces figures ? Comment dialoguent-elles, en synergie ou pas, pour engendrer les relations de force qui s'articulent entre le monarque et ses sujets ?

Essayons de comprendre maintenant ce qu'est un tyran. Dans son livre *Politique* Livre III, chap. 7, Aristote différencie 7 régimes politiques en deux ensembles divergents : collectif et individuel. En premier lieu, les régimes qui ont pour objectif l'intérêt collectif : tels la monarchie, l'aristocratie, la république ou le gouvernement constitutionnel ; En second lieu, la tyrannie guidée par l'intérêt individuel, comme l'oligarchie et la démocratie<sup>105</sup>. Aristote met en parallèle l'homme bestial, incapable de vivre en société, « sans lignage, sans loi, sans foyer », et l'homme violent, avide de guerre, pour satisfaire sa soif de domination. La démesure en fera un tyran. Pour le philosophe grec :

Les déviations des constitutions qu'on a indiquées sont : la tyrannie pour la royauté, l'oligarchie pour l'aristocratie, la démocratie pour le gouvernement constitutionnel. Car la tyrannie est une monarchie qui vise l'avantage du monarque, l'oligarchie celui des gens aisés, la démocratie vise l'avantage des gens modestes. Aucune de ces formes ne vise l'avantage commun. Sans rendre de comptes à tous ceux qui lui ressemblent ni à ceux qui sont meilleurs que lui, en servant ses propres intérêts et non ceux des gouvernés<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> Pour Aristote la notion de démocratie signifie que le pouvoir est exercé par le peuple, au détriment des riches, sous l'impulsion des démagogues. Le terme grec *democratia* est dans ce cas traduit par « démagogie » ou « régime populaire ». Elle est vue comme une forme négative du régime constitutionnel qu'est la république. Pour plus de détails voir Aristote, *Politique*, Livre III, chap. 7, 1279 a 25, trad. P. Pellerin, coll. " GF ", Éd. Flammarion, 1990, pp. 229-230.

<sup>106</sup> Aristote, *Politique*, III, 7, 1279 a 30



La tyrannie, pour Aristote, peut donc être l'une des dérives de la royauté absolue. Elle est la figure déviante du roi qui gouverne seul selon la classification des formes de gouvernement en fonction du nombre de gouvernants qui était en usage depuis l'Antiquité. La tyrannie est nécessaire pour « la monarchie dans laquelle un homme gouverne ». De même que pour Aristote, la tyrannie est toujours au service du monarque, selon le modèle idéal de la cité. Elle repose sur le consentement des sujets ou bien elle leur est imposée par contrainte.

Par ailleurs, dans son livre philosophique intitulé *La République*, Platon développe une conception originale de la vie sociale à l'intérieur d'une Cité idéale ; il y expose une théorie politique visant à empêcher le pouvoir tyrannique de se maintenir. En voulant démontrer les conséquences de la tyrannie, Platon cherche à expliquer son origine, et suggère de ne point obéir aux tyrans, c'est-à-dire, les injustes, théorie faisant écho avec l'œuvre de La Fontaine, pour qui la tyrannie est le lieu où s'amplifie l'injustice politique de son siècle. Comme on le verra dans l'analyse textuelle des fables, La Fontaine en attaquant les tyrans, met en place une figure ambiguë du pouvoir. Une allégorie, à la fois cruelle et sanguinaire, du règne absolu.

Pour Platon le tyran se livre aux appétits de son pouvoir. Dans les premiers jours de son pouvoir, il louera les pauvres et les riches ; mais subitement, tel un loup, il ne saura « s'abstenir du sang des hommes de sa tribu. Les accusant injustement et les traitant devant les tribunaux [...] Il fomentera alors une sédition contre les riches »<sup>107</sup> pour diminuer leurs aptitudes d'agir. Et les tyrans décideront de s'entourer des rusés et des flatteurs pour s'octroyer le pouvoir absolu et se protéger. En fait, le tyran, nous rappelle Platon :

Sourira et fera bon accueil à tous ceux qu'il rencontrera, déclarera qu'il n'est pas un tyran, promettra beaucoup et en particulier en public, remettra des dettes, partagera des terres au peuple et à ses favoris, affectera d'être doux et affable envers

---

<sup>107</sup> Platon, *La République*, livre VIII, 564a.

tous... Mais ensuite il suscitera des guerres pour que le peuple ait besoin de guerres...et pour que les citoyens appauvris par les impôts soient obligés de songer à leurs besoins quotidiens et conspirent moins contre lui [...] ou pour que certains, qui ont l'esprit trop libre pour lui permettre de commander, puisse se faire tuer en étant livré aux coups de l'ennemi <sup>108</sup>.

Dans les *Fables*, ce désir incontrôlé de la tyrannie, finit par terroriser les animaux les plus dociles. Comme nous le verrons plus tard, les bêtes carnassières prennent la parole devant les animaux les plus faibles. Elles décident d'user de tous les moyens qui sont en leur possession afin de gouverner le bestiaire des *Fables* et le dominer, en lui faisant progressivement perdre tout sens critique ou de riposte. Dès lors, affaiblis, les animaux seront incapables de juger, ils finiront par prendre l'habitude de reconnaître la puissance des forts dont ils seront l'objet de servitude.

### ***1.1 Les rapports de force et la mise en scène du pouvoir tyrannique dans les Fables***

La nature du pouvoir recèle la figure du tyran derrière les masques animaliers. C'est à partir de l'expérience de la métamorphose, le corps et l'esprit de chacun des animaux, que se réincarnent les autres personnages fabuleux. Dans le système ancestral des fables, il faut bien partir des personnages animaliers qui disposent tous de forces physiques, pratiquement inégales, puisque le plus faible a toujours assez de force pour servir le plus fort. Prenons comme exemple le loup et son agression contre l'agneau dans la dixième fable éponyme du Premier livre<sup>109</sup>. Le loup, motivé par son propre besoin vital qui tend à conserver une position tyrannique se traduisant par le désir de durer, veut s'emparer de l'agneau et de tout ce qui représente son espèce. Selon ses instincts

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, 565d.

<sup>109</sup> Phèdre a recueilli cette fable chez Esope. Elle a ensuite été traduite en français pour les écoles de Port-Royal par Le Maître de Sacy. C'est ainsi qu'elle inspirera La Fontaine. Tristan l'Hermite qui, dans un récit qu'il fait à un petit prince malade, change, à la demande de son petit auditeur, la fin du texte afin de la rendre plus agréable.

naturels, il veut survivre en tant que tyran et se sustenter mais il se cherche des raisons pour justifier la satisfaction de son besoin. :

Qui te rend si hardi de troubler mon breuvage ?  
(...)  
Je ne puis troubler sa boisson.  
- Tu la troubles, reprit cette bête cruelle,  
Et je sais que de moi tu médis l'an passé.  
- Comment l'aurais-je fait si je n'étais pas né ?  
Reprit l'Agneau, je tette encor ma mère.  
- Si ce n'est toi, c'est donc ton frère.  
- Je n'en ai point. - C'est donc quelqu'un des tiens :  
Car vous ne m'épargnez guère,  
Vous, vos bergers, et vos chiens.  
On me l'a dit : il faut que je me venge.  
Là-dessus, au fond des forêts  
Le Loup l'emporte, et puis le mange,  
Sans autre forme de procès. (v.7-29)

Dans cette fable, le loup est montré cruel, tyrannique et supérieur. L'énonciateur le décrit comme un « animal plein de rage », tandis que l'agneau, « raisonnable mais innocent » le nomme « Sire », lui conférant un pouvoir monarchique. L'énonciateur accroît le champ lexical de la violence quand il décrit le loup comme « cette bête cruelle » associant à nouveau animalité et agressivité. Se comportant en prédateur, il se soumet à ses instincts, à sa faim mais aussi à ses pulsions agressives et cruelles. La Fontaine met en valeur le discours menaçant et violent du loup : « Tu seras châtié ». C'est d'abord à partir d'un fait observable qu'il fait des reproches à l'agneau :

« Tu la troubles, reprit cette bête cruelle,  
Et je sais que de moi tu médis l'an passé. » (v.18-19)

Bien que l'agneau utilise des arguments rationnels pour chaque attaque du loup, que ce soit sur la question du calcul de l'espace ou de l'ordre temporel, le loup n'attend pas la réponse de l'agneau, il le condamne, sans appel, comme le marque l'emploi du futur : « Tu seras châtié de ta témérité » (v. 9). Le futur employé indique « la présence d'un prospectif en regard du futur du « discours »

n'indique pas un futur du « récit »<sup>110</sup>. Il s'agit d'un résultat à venir, une conséquence évidente, c'est-à-dire le loup, vers la fin châtie l'agneau. De même, les arguments incontestables de l'agneau sont aussitôt niés par le loup. Il est déclaré coupable sans tenir compte de son plaidoyer rationnel car :

« La raison du plus fort est toujours la meilleure :  
Nous l'allons montrer tout à l'heure. »

Ici, le terme de « procès » employé à la fin de la fable renvoie à une formule juridique utilisée dans les textes de loi qui permettent l'exécution de la justice sans faire intervenir de procès. La Fontaine crée d'autres occurrences de la figure du tyran. Celui qui veut avoir raison dans son injustice et ignore tout raisonnement rationnel pour aboutir à ses fins sanguinaires. Mais sous une voix plus violente, en trois mots : « Tu la troubles » (v.18). Le loup quitte ensuite le domaine de la rationalité et nie la réalité pour viser les paroles diffamatoires prononcées « l'an passé » « tu médis » (v.19). Sous les apparences d'une figure tyrannique impitoyable, le raisonnement du loup est le fait d'une horrible conviction. Il finit par se venger « On me l'a dit : il faut que je me venge. » (v.26). Le loup, tout en jugeant l'agneau « sans autre forme de procès » se donne le droit de se venger, en faisant intervenir la notion de rumeur indiquée dans « on me l'a dit ». De ce fait, le loup manipule la situation et la soumet à sa force d'agir. Il veut faire croire à l'agneau qu'il a fait objet d'un complot des « bergers » et de leurs « chiens » et, étonnement l'agneau est aussi complice, alors que l'agneau est le plus faible protagoniste dans ce supposé complot. La Fontaine montre la stratégie du plus fort, utilisant les fausses informations ou les manœuvres de désinformation de la rumeur. Il dévoile le recours à l'influence sociale, ici il s'agit d'une rumeur imaginaire véhiculée de bouche à oreille, un bruit qui court, prévalant sur une analyse objective des faits ou l'application

---

<sup>110</sup> Dominique Maingueneau, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 1993, p.38

des règles de la justice. Le loup illustre sa haine contre l'espèce des *Ovis aries* tout en inventant par une ruse mensongère le complot.

D'autre part l'argumentation de l'agneau est à l'opposé de celle du loup. En nombre de vers, elle équivaut à peu près à celle du loup mais la répartition des répliques est bien différente. L'agneau essaie de répondre de façon pertinente et réfléchie à trois reprises aux attaques du loup, assoiffé de sang. En effet, ce dernier se sert de sa légitimité pour parvenir à ses fins ; un rapport de force s'établit à partir de cet état vital d'inégalité, qui est l'état même de la nature. Alors le loup, au fur et à mesure qu'il invente des raisons tout en maintenant le dialogue, continue de s'avancer vers l'agneau, qui ne semble pas comprendre qu'il est de plus en plus en danger. Trop innocent, trop « savant », il ne sait pas comment utiliser son savoir comme un rapport de force.

Enfin, dans cette fable, La Fontaine crée un système d'équilibre marquant le résultat de la disposition machinale des désirs ou des forces en présence. Les ripostes de l'agneau sont de plus en plus courtes, laissant prévoir qu'il comprend l'insignifiance de ses répliques face à l'agressivité calculatrice à la manière d'un Néron. Sa dernière réplique, sous la forme de quatre monosyllabes, « Je n'en ai point », est à peine esquissée. L'agneau désespéré ne cherche plus à poursuivre son plaidoyer. Il perd sa position inégale devant les accusations violentes du loup qui lui ôte le droit à la parole « sans autres forme de procès ».

Pour revenir aux « Compagnons d'Ulysse », qui, dans le cadre de cette thèse fonctionne comme un opérateur de lisibilité permettant la lecture des autres fables dans une sorte de carrefour heuristique, on y trouve une constellation de personnages fabuleux formant la topique du pouvoir tyrannique. Ce faisant, le loup affirme aussi sa tyrannie. Il accuse l'espèce humaine, et Ulysse par contiguïté, de carnage :

Si j'étais homme, par ta foi,  
Aimerais-je moins le carnage ?  
Pour un mot quelquefois vous vous étranglez tous :  
Ne vous êtes-vous pas l'un à l'autre des loups ? (v.91-94)

On l'a pourtant vu dans la fable précédente enlever la vie à l'agneau innocent. En effet, le loup détient une forme de pouvoir, dont les dérives tyranniques sont possibles, de sorte à contredire la légitimité du pouvoir d'Ulysse et négocier sa souveraineté sur l'ensemble du monde animal :

Le prince grec au Loup va proposer l'affaire ;  
Il lui dit, au hasard d'un semblable refus :  
« Camarade, je suis confus  
Qu'une jeune et belle bergère  
Conte aux échos les appétits gloutons  
Qui t'ont fait manger ses moutons.  
Autrefois on t'eût vu sauver sa bergerie :  
Tu menais une honnête vie. (v.77-84)

Contrairement à la réputation du loup, Ulysse tente de le ramener vers des questions de légitimité : défendre la bergerie et la « jeune et belle bergère », mener une « honnête vie », alors pour La Fontaine, la tyrannie est le signe d'une ruine future (les griffes, le carnage des brebis). Elle devient un des attributs des animaux des *Fables*, pour le lion, le loup et l'ours, le plus important est de « gouverner » la forêt et plus encore, menacer le bestiaire des fables. Donc la tyrannie des animaux se comprend comme une modalité utile et efficace pour la fondation d'une propriété, la délimitation d'un territoire ou même simplement refuser de redevenir un « citadin d'Ithaque » (Les Compagnons d'Ulysse (v.63)). Dans cet esprit, le lion, qui ne veut point renoncer au pouvoir acquis, refuse de redevenir un homme et, lui aussi, fait le procès d'Ulysse :

Le Lion dit, pensant rugir :  
« Je n'ai pas la tête si folle ;  
Moi renoncer aux dons que je viens d'acquérir ?  
J'ai griffe et dent, et mets en pièces qui m'attaque.  
Je suis roi : deviendrai-je un citadin d'Ithaque ?  
Tu me rendras peut-être encore simple soldat :  
Je ne veux point changer d'état. » (v.58-64)

Fondée sur ce changement brusque, une autre fable, *La Cour du Lion* (VII, 7) veut dire ce qu'est le pouvoir sous toutes ses formes, car La Fontaine croit que le pouvoir absolu n'est pas un objet unique, mais plutôt une chimère, assez insaisissable. La cour du lion est une mise en scène de la représentation animale de la puissance où la cruauté du roi se manifeste quand il exerce son règne par la force des « griffes » (v.22). La personnification qui consiste à faire des animaux « des personnes douées de sentiments »<sup>111</sup> nous permet de repérer un parallélisme entre la cour du lion et celle du roi où s'exprime l'audace de La Fontaine à cause du « rapprochement entre le Louvre et l'antre du lion »<sup>112</sup> entre le château royal et le gîte de l'animal. Dans le cadre de ses travaux sur l'urbanité, Vaillancourt a analysé cette fable qui met « en place une figuration négative et violente du pouvoir royal, critique implicite et explicite du monde curial »<sup>113</sup>. Elle est un « [...] lieu où la bienvenue cache un piège, où le festin, de par sa nature, a de fait la consistance d'un charnier »<sup>114</sup>. Selon lui, la Cour indique un espace risqué où la scène du pouvoir masque un dispositif de puissance :

Et [le singe] flatteur excessif loua la colère,  
Et la griffe du prince, et l'antre, et cette odeur :  
    Il n'était ambre, il n'était fleur  
Qui ne fût ail au prix. Sa sottise flatterie  
Eut un mauvais succès, et fut encor punie :  
    Ce Monseigneur du lion-là  
    Fut parent de Caligula. (v.21-27)

Remarquons les « griffes » qui reviennent comme traces dans chacune des fables où apparaît le lion. Le rapprochement entre « Ce Monseigneur du lion » et « Caligula », est révélateur d'une autre signification, évoquant le moment où Caligula répandait la terreur à Rome par des procès

---

<sup>111</sup> Jean Dubois *et al.* *Le dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 2012, p.357

<sup>112</sup> Noël Richard, *La Fontaine et les "Fables" du deuxième recueil*, Paris, Nizet, 1972, p.123

<sup>113</sup> D. Vaillancourt, *ibid.*, p.29

<sup>114</sup> *Ibid.* p.45

tyranniques et sanguinaires. Le lien entre le monarque félin et l'empereur romain agence implicitement une critique au roi bourbon. La Fontaine s'inspire de l'histoire de Caligula pour souligner les signes de la démente du lion. Cet empereur constitue un personnage démesuré dans l'histoire de Rome. Il a inspiré des poèmes et des pièces de théâtre à travers les siècles. L'historien Suétone <sup>115</sup> (70 -160) s'est concentré sur les figures des empereurs romains. Quand Racine compose *Britannicus* inspiré de Néron, Suétone n'est pas cité comme référence bibliographique de cette tragédie classique. Pour lui « le plus grand des historiens latins, c'est Tacite. Or, dans les Annales, les pages concernant Caligula ont presque toutes disparu »<sup>116</sup>. Alors, avec la « Vie de Gaius Caligula » de Suétone, on se trouve devant un texte foisonnant de descriptions et de détails historiques.

Suétone décrit Caligula, il le perçoit en deux figures différentes : « Voilà ce que j'avais à dire de Caligula en tant que prince ; il reste maintenant à parler de ce qui faisait de lui un monstre »<sup>117</sup>. Caligula le monstre ou le mythe d'un tyran fou et impitoyable, exerce son pouvoir sans limites. Il a retenu les traits tyranniques à travers ses excès pulsionnels. Voulant acquérir les honneurs de l'apothéose de son vivant, il se nourrissait en cela du raisonnement du pouvoir divin s'exprimant ainsi : « après ma mort je serai dieu, donc je le suis déjà ». La monstruosité de Caligula est l'image de la tyrannie la plus violente envers le peuple, il faisait couper la langue des chevaliers puis il les offrait aux lions qu'il nourrissait avec de la chair humaine. En outre, quiconque critiquait ses spectacles était condamné aux mines, et quiconque ne reconnaissait pas son génie était jeté aux fauves. À travers sa personnalité paranoïaque, apparaît la première tentative d'absolutisme achevé

---

<sup>115</sup> Il n'était pas considéré au XVIIe siècle comme un historien d'une autorité indiscutable. Il est vrai que, comparé à Salluste, Tite-Live ou Tacite, le biographe des douze Césars s'intéresse peu aux faits généraux et aux personnages secondaires.

<sup>116</sup> Liliane Picciola, « Albert Camus et la dramaturgie de l'inquiétude latine : Caligula », Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, *Centre des Sciences de la littérature française*, EA 1586, p.2

<sup>117</sup> Suétone, *Vie des douze Césars*, Trad. P. Klossowski, Le Livre de Poche, 1990, p. 275



qui se soit manifestée chez les héritiers de César. Caligula a subi lui-même cette métamorphose du pouvoir, car, selon Camus, il était « un prince relativement aimable [...] et son règne commença d'ailleurs, dans la douceur et la sagesse »<sup>118</sup>. Après la mort de Druzilla (la sœur de Caligula), le roi « s'enfuit et erre, misérable, pendant trois jours. Lorsqu'il revient au palais, il est complètement métamorphosé. On remarque déjà des changements physiques et comportementaux : il est hagard, incohérent, presque halluciné »<sup>119</sup>.

Nous constatons de quelle manière le pouvoir agit sur Caligula. Il le métamorphose et le dote d'une brutalité avec laquelle il exprima son mépris pour les citoyens et les institutions : « Qu'ils me haïssent pourvu qu'ils me craignent », disait-il, ainsi il rendit insupportable la mutation d'une cruelle tyrannie. Cette analogie, entre Caligula et « Monseigneur du lion-là », dévoile un portrait décadent de la tyrannie du monarque. En déplaçant *La Cour du Lion* vers la cour romaine, La Fontaine rappelle que la censure de la parole et la tyrannie forment un seul corps régi par la haine et aussi la violence, dont l'image de Caligula reste l'image de la cruauté par excellence, cette conception de la tyrannie chez Caligula sera développée dans le troisième chapitre.

Dans cet exemple, il convient de signaler, l'observation de l'unique occurrence de Caligula dans toutes les fables de La Fontaine. Encore une fois, La Fontaine utilise un registre plaisant pour formuler des critiques à peine voilées contre le fonctionnement de la cour. Mais si l'arbitraire du monarque est outragé, La Fontaine n'exempte pas non plus les courtisans qui, par leur attitude, alimentent la violence du roi. Il manifeste en cela son goût pour la liberté.

L'image violente de « *la Cour du Lion* » se traduit par la mise en jeu de la répression des récepteurs sensoriels et plus particulièrement les récepteurs olfactifs de l'ours. Cette répression qui

---

<sup>118</sup> Albert Camus, *Carnets I*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2013, p.43

<sup>119</sup> Şengül Kocaman, « De la Perfection à la Cruauté (Analyse de Caligula de Camus) », Çukurova University Faculty of Education, *Journal Vol:43 No: 1*, <http://egitim.cu.edu.tr/efdergi>, pp: 99-110

concerne le système sensoriel exerce ses pleins pouvoirs afin de réprimander la liberté de la pensée, celle de l'expression et enfin celle de l'agir. Bien que « Le Prince » ne coupe pas la langue de l'ours, il le condamne à cause d'un geste rendu coupable. C'est le sens radical de l'esthétique qui renvoie à la sensation, « aisthesis ». En effet boucher les narines à cause de la mauvaise odeur du charnier c'est un geste contre le Prince. Ce dernier l'envoie « faire le dégouté » chez Pluton, le dieu des Enfers. Tout ce que la mort saisit sur Terre lui appartient. Pluton ôte la vie à cet ours trop franc et sincère. Il subit la double violence du Prince et du dieu des Enfers. Cette image signifie la tyrannie excessive du monarque qui ôte la vie à celui qui ose revendiquer une marge de liberté.

Pour La Fontaine « ce recours délibéré à des figures mythologiques ou historiques permet de distribuer blâme ou approbation »<sup>120</sup> et accentue l'image de la cour royale de Louis XIV. Selon H.Taine, le roi se présentait en organisant, à Versailles, des fêtes royales « pour obliger la noblesse et y déployer »<sup>121</sup> sa soif du pouvoir. Le banquet offert par Circé mène ultimement à cette cour du lion.

## ***1.2 Processus de la figuration de la tyrannie ou la raison du plus fort***

La question de la représentation du pouvoir et sa dimension figurative dans les *Fables* apparaît, dès lors, comme une mise en contexte des enjeux politiques dans la France de l'Ancien Régime. La duplicité accentuée du pouvoir absolu, en particulier du fait de l'influence de figures animalières comme le lion ou le loup, rend possible l'émergence de figures qui semblent constituer un processus de figuration du pouvoir tyrannique. Le domaine des fables est l'imagination, rien

---

<sup>120</sup> Jürgen Grimm, *Le Pouvoir Des Fables, Etudes Lafontainiennes Tome I*, Paris, Seattle, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1994, p.86

<sup>121</sup> Noël Richard, *ibid.* p.124

d'autre. Or c'est par là qu'elles peuvent toucher au plus près la nature du pouvoir tyrannique et révéler son système symbolique.

Le questionnement que La Fontaine porte sur le pouvoir concerne le rôle qu'y joue son imagination. Il est possible d'associer cette imagination à la valeur d'une image qui « se mesure à l'étendue de son auréole imaginaire. Grâce à l'*imaginaire*, l'imagination est essentiellement *ouverte* »<sup>122</sup>. La Fontaine amplifie ainsi, le lien indissociable qui existe entre l'imagination et le pouvoir tyrannique, pour entraîner son lecteur dans une dynamique singulière, qui est la réalité de sa propre perception vis-à-vis du pouvoir absolu en son temps. Ce processus imaginaire animalier configure la tyrannie pour laisser voir les figures du monarque par transposition. Par ce biais, le fabuliste décrit la tyrannie du pouvoir comme un système de domination qui se fonde sur l'application de la force ; ce mode de gestion sociétale apparaît dans la fable *La Génisse la Chèvre et la Brebis en société avec le Lion* (Livre I, VI).

La Génisse, la Chèvre, et leur sœur la Brebis,  
Avec un fier Lion, seigneur du voisinage,  
Firent société, dit-on, au temps jadis,  
Et mirent en commun le gain et le dommage.  
Dans les lacs de la Chèvre un Cerf se trouva pris.  
Vers ses associés aussitôt elle envoie.  
Eux venus, le Lion par ses ongles compta,  
Et dit : « Nous sommes quatre à partager la proie. »  
Puis en autant de parts le Cerf il dépeça ;  
Prit pour lui la première en qualité de Sire :  
« Elle doit être à moi, dit-il ; et la raison,  
C'est que je m'appelle Lion :  
A cela l'on n'a rien à dire.  
La seconde, par droit, me doit échoir encor :  
Ce droit, vous le savez, c'est le droit du plus fort  
Comme le plus vaillant, je prétends la troisième.  
Si quelqu'une de vous touche à la quatrième,  
Je l'étranglerai tout d'abord. »

---

<sup>122</sup> Gaston Bachelard, « Imagination et Mobilité », dans *Perspectives croisées sur la figure*, anthologie préparée par Bertrand Gervais et Audry Lemieux, Québec, Presses Universitaires du Québec, coll. Approches de l'imaginaire, p.61

Le message de cette fable est repris dans la fable de Phèdre : « La Vache et la Chèvre, la Brebis et le Lion » où la morale implicite, dissimulée indique que l'alliance avec un plus puissant n'est jamais fortement garantie. Cela signifie que ce n'est pas parce que l'on est allié avec le plus fort qu'on est alors considéré, respecté, et protégé de tout danger. La Fontaine dresse le portrait d'un monarque autoritaire ayant tous les pouvoirs. C'est la critique satirique d'une société, où le monarque règne seul en ôtant à ses sujets, le droit à la nourriture. Il plonge les êtres dans la misère et la famine, un moyen assuré pour : dissuader, soumettre, mater, punir individuellement ou collectivement le peuple, s'il n'obéit pas aux lois du monarque.

On est à nouveau dans la cour du lion, mais c'est bien sur la cour des Bourbons que porte l'observation de La Fontaine. Les animaux sont dotés de caractéristiques physiques et psychologiques qu'ils ont traditionnellement, se révélant dans leurs actes et dans leurs paroles. Le lion est, dans cette fable « le plus vaillant ». Par ailleurs, La Fontaine attribue aux animaux des qualificatifs qui s'appliquent habituellement aux êtres humains : « sœur » (v1), « Seigneur » et « Sire » (v2), correspondant aux positions de l'être humain au sein de l'échelle sociale, places identifiées dans les structures familiales et sociales.

Le lion représente le monarque orgueilleux, l'autorité qui méprise ses sujets, le souverain absolu « seigneur du voisinage » (v2) tandis que la chèvre, la génisse et la brebis sont ici « des sœurs » incarnant les sujets trompés du roi. Ils sont censés être des partenaires d'affaire, étant « en société », ce qui implique une égalité. Mais ces trois animaux mettent en évidence la faiblesse et l'impuissance des sujets face à un roi puissant et injuste, régnant par la force. C'est « [l]'exercice

injuste et capricieux du pouvoir, aux côtés des autres misères de la condition humaine »<sup>123</sup> dont l'emploi du verbe « étrangler » (v18) au futur accentue la menace de châtiments exercés, en cas de controverse. Cet énoncé n'admet aucune réplique. Le lion constitue à la fois deux figures du tyran. La première est celle de l'usurpateur tyran d'origine et la seconde l'opresseur « le tyran d'exercice »<sup>124</sup>. Il se permet en effet cruauté et ingratitude envers ses sujets, plus dociles, soumis, habitués à obéir à leur berger. La génisse, la chèvre et la brebis sont trois animaux herbivores face au lion seul carnivore du groupe ; c'est donc inutile de le menacer, de plus trois femelles se retrouvent face au mâle, le lion. Elles en deviennent les trois victimes abusées, effrayées et privées de la part de butin.

En lisant cette fable, nous assistons à une scène de la condition animale qui rend possible la symbolique du monde humain. Il n'y a plus seulement un lion, une chèvre, une brebis et une génisse, mais un Seigneur qui règne sur ses associés comme un roi sur ses sujets. D'ailleurs pour accentuer cette personnification, l'emploi de guillemets au vers 11 et 18 appuie la personnification et l'humanisation du lion prenant la parole et s'arrogeant le droit de déposséder les trois autres figurants de leur capacité à se positionner. On remarque qu'il s'agit d'un dialogue orienté. Le fabuliste anime en effet ses personnages par des gestes et des attitudes humaines et derrière leurs gestes, il est facile de repérer la réalité de leurs sentiments et intentions de domination. Il est donc tout naturel que La Fontaine fasse parler ses personnages au style direct. L'association du geste et de la parole crée une illusion théâtrale et rend le « dialogue » singulièrement vivant. Enfin l'action de la fable est rapide, précise et claire, d'autant plus que la fable a une orientation didactique, en proposant une morale universelle. Le lion de La Fontaine forme son propre imaginaire du pouvoir.

---

<sup>123</sup> Jean-Vincent Blanchard, Hélène Visentin, *L'in vraisemblance du pouvoir : Mises en scène de la souveraineté au XVIIe siècle*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, coll. Biblioteca della ricerca 2005, p.54

<sup>124</sup> *Ibid.* p.56

Il véhicule « la condition transcendante »<sup>125</sup> de la tyrannie dans un cadre spatiotemporel mythique. Notons ici comment La Fontaine put créer un déséquilibre total en introduisant trois animaux dociles dans la cour du lion, à tel point que le partage s'avère inégal, ce qui rappelle *Les Compagnons d'Ulysse*. Certes, un soldat réclamant sa part du butin de guerre, tient, en se trouvant dans la peau du lion, à dominer par la force des griffes et des dents et jouit d'être roi :

J'ai griffe et dent, et mets en pièces qui m'attaque.  
Je suis roi : deviendrai-je un citoyen d'Ithaque ? (61-62)

L'un des attributs du lion, la force violente, figure ainsi dans la fausse scène de partage dont la conséquence résume une menace directe :

Si quelqu'un de vous touche à la quatrième,  
Je l'étranglerai tout d'abord

Toutefois l'emploi du verbe « Je l'étranglerai » renvoie au geste de la strangulation qui pourrait être considéré d'origine criminelle. Mais nous sommes toujours dans un moment de la chasse, puisque là est le but de la société créée par les quatre animaux. C'est le temps du « butin, point zéro du mythe de fondation du lion en roi »<sup>126</sup>. Toutes les parts doivent revenir au roi. Ce geste tyrannique « rompt l'unité légale et religieuse de la souveraineté et préfère, [...] se débarrasser des entraves de la justice pour laisser libre cours à sa soif tyrannique d'absolu »<sup>127</sup>. Ainsi le lion est en perpétuelle mutation, tantôt il est un monarque doté de griffes qui tracent les frontières d'un royaume délimité par « le cadavre du cerf », tantôt il a comme les mains d'Achille pour étrangler son ennemi. Le lion s'acharne contre ses sujets les plus obéissants, il les menace par l'acte le plus violent qu'un monarque peut leur faire subir. Faire mourir pas ses propres mains, et non pas par procuration avec du poison, par des manigances ou de la manipulation

---

<sup>125</sup> Olivier Leplatre, *Le pouvoir et la parole dans les Fables de La Fontaine*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002, p.152

<sup>126</sup> *Ibidem*.

<sup>127</sup> *Ibid.*

psychologique. Cependant ce n'est pas sans rappeler une des applications des sentences punitives, à savoir la pendaison, parfois sans procès. Ainsi la fable est le lieu d'une théâtralisation de la tyrannie qui évoque la loi divine des dieux les plus violents de la mythologie antique.

Enfin le cerf représente un « cadavre » qui « remplace pour l'instant la possibilité qu'a le roi, selon son bon plaisir [...] de tuer la société de chasse »<sup>128</sup> qui est réservée à la noblesse. Par cette démarche le lion met en scène sa tyrannie et sa domination par « l'expression charnelle de la chasse »<sup>129</sup>. Ainsi, pour La Fontaine, l'ensemble des conduites humaines est absorbé par la politique de Louis XIV.

D'après l'observation précédemment menée, La Fontaine n'a guère cessé de disséquer les comportements violents du lion dans ses *Fables*, un lion qui veut se réserver le droit de régner, de chasser dans un lieu sauvage. Dans la section suivante, nous analyserons les figures du monarque dans la fable « *les Compagnons d'Ulysse* » ou comment La Fontaine adopte une nouvelle stratégie de l'écriture de la fable pour faire passer un message au Duc de Bourgogne et l'inviter à tirer une leçon de l'aventure horrible de la métamorphose des compagnons d'Ulysse.

### **1.3 Les figures du pouvoir dans la fable « *les Compagnons d'Ulysse* »**

Le second recueil des *Fables* correspond aux livres VII à XI des éditions modernes. Il est publié en 1678 et 1679, en deux volumes. Dans sa préface, La Fontaine reconnaît le mérite d'Homère en tant que « père des poètes ». Pour lui, Homère « n'est pas seulement le père des dieux, c'est aussi celui des poètes »<sup>130</sup>. En effet cela nous permet de situer les propos de La

---

<sup>128</sup> *Ibid.*

<sup>129</sup> *Ibid.*

<sup>130</sup> J. De La Fontaine, « La vie d'Esopé », *Œuvres Complètes, ibid.*, p.457

Fontaine, dans cette « zone intermédiaire entre le texte et un hors-texte »<sup>131</sup> de la fable. La réécriture de l'épisode du séjour d'Ulysse chez Circé, commence par le titre qui fait allusion à ce long voyage qui a duré plusieurs années comme la fable l'indique, en précisant dix ans d'alarmes et d'errance, faibles et agités par le souffle du vent tel que l'emploi de la locution adverbiale le suggère « au gré du vent » (v.29). Mais ils étaient unis et « amis » comme l'indique l'utilisation de la majuscule dans le groupe nominal « Les Compagnons d'Ulysse »

Les Compagnons d'Ulysse, après dix ans d'alarmes (v 27)  
Erraient au gré du vent, de leur sort incertain (v28)

Pour Ulysse, le fait d'être « amis » mais pas « sujets », lui donne l'opportunité d'aller « courir » leur parler et d'exalter son exploit ; ayant réussi à s'approprier le cœur de Circé, il veut donc que ses amis reviennent à leur nature humaine, se réapproprient les vertus de tempérances mentionnées dans le premier chapitre, un exercice qui va soumettre Ulysse à la dure épreuve de découvrir les figures de pouvoir incarnées dans ses compagnons.

D'ores et déjà, et dans cet esprit de transformation du récit épique en récit lié à la métamorphose comme procédé ovidien, les compagnons d'Ulysse se voient déplacés dans l'univers des *Fables*. Dans le vers « Ils abordèrent un rivage » (v30), le mot « rivage » rime avec « breuvage » afin de marquer le détour fatal des aventures d'Ulysse même si le décor n'est pas indiqué comme tel, tandis que le texte homérique le décrit soigneusement : « [...] j'ai vu une île que la mer couronne à l'infini ; c'est une plaine basse ; au centre, une fumée m'est apparue dans le maquis et la forêt »<sup>132</sup>. Dans cette perspective, les figures du pouvoir émergent dans la fable et, à l'aide de leur repérage, peuvent la dominer. Mais, nous ne pouvons étudier l'incarnation du

---

<sup>131</sup> Antoine Compagnon Patrick Charaudeau *et al.* *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p.418

<sup>132</sup> Homère, *Odyssée*, Paris, Gallimard, 1955, p.212



pouvoir absolu sans évoquer la pratique de la réécriture du mythe qui, selon P. Valéry, se définit comme suit :

[...] l'acte du génie de les cueillir à l'état fantôme dans la légende ou à la fois, et de les porter, comme par l'effet de sa température proposée, au plus haut point d'exister. Cette poétique semblerait savoir interdire à jamais à tous autres entrepreneurs de fiction de les ressaisir par leur nom et de les contraindre à se montrer.<sup>133</sup>

Dans ce cas le mythe raconte une histoire : c'est sa fonction principale. C'est Platon qui a le plus nettement distingué deux types de discours, d'abord analogues dans la Grèce antique. Il a instauré la suprématie du *logos* vis-à-vis du *muthos*. Cette fonction définit la relation effectuée entre le récit mythique et la fable « *Les Compagnons d'Ulysse* », afin de « construire une histoire et qui voit soudain émerger, du jeu de combinaisons, une réalité insoupçonnée : dans la forêt des fables passe, comme un frémissement de vent, la vibration du mythe »<sup>134</sup>. Ainsi le mythe de Circé se caractérise par sa dimension symbolique, dont le rôle principal est d'interpeller le « Prince » (le Duc de Bourgogne, v1). L'objectif est d'élucider l'intention du fabuliste en vue de l'instruire en tant qu'héritier du trône, et de suggérer au monarque une vision nouvelle de l'art de gouverner une future gouvernance dotée par l'investigation du « sens et la raison » qui « règlent toute chose » (v.23).

Cependant le poète se dissimule derrière « le chantre des dieux » puisque l'évocation des « Muses » (v2) renvoie à deux types d'activités discursives ; la première pour célébrer « les héros »<sup>135</sup>, la deuxième pour gloser les secrets que les dieux cachaient aux humains. Ces deux

---

<sup>133</sup> Paul Valéry, « Mon Faust » dans *Littérature et Mythe*, Marie-Catherine Huet-Brichard, Paris, Hachette, 2001, p.17

<sup>134</sup> Italo Calvino « la combinaison et le mythe dans l'art du récit », *Esprit*, 1971, p.680 cité dans *Littérature et Mythe*, *ibid.*, p.11

<sup>135</sup> Selon Stéphane Mallarmé « le grand sujet des sujets de la mythologie » est « les dieux et les héros ». Ils constituent tous « pour la science, les acteurs de ce grand spectacle, dans la grandeur et la pureté de laquelle ils s'évanouissent bientôt à nos jours, lequel est : la tragédie de la nature. » Stéphane Mallarmé, « les dieux antiques œuvres complètes », tome II, Paris coll. La Bibliothèque de la Pléiade 1945 p : 1169 dans *La Littérature et Mythe* *ibid.* pp 145,146

activités installent le dieu de la guerre Mars, dans la sphère du pouvoir divin, afin de lui attribuer une image des triomphes romains.

L'éloge du héros et du souverain est scindé par la figure de Mars dans la mythologie romaine, assimilé à Arès chez les Grecs. C'est un dieu victorieux et glorieux. Pourtant, il n'était pas toujours invincible. À la différence d'Apollon, son culte paraît avoir été peu connu. On ne parle d'aucun temple bâti en son honneur, et l'on ne cite que deux ou trois de ses statues, en particulier celle de Sparte. Il a été lié et étranglé, afin qu'il n'abandonne pas les armées durant la guerre. Ainsi, d'un ton ironique le fabuliste dévoile les puissances et les faiblesses de Louis XIV.

Au même moment, Louis XIV est « divinisé » par Bossuet qui fait de Fouquet un « monstre écrasé par la vengeance du Dieu biblique »<sup>136</sup>. C'est ainsi que la figure mythique du dieu de la guerre devient une forme de représentation de la tyrannie en temps de guerre. Se référant à la figure du *Lion s'en allant en guerre* (Livre V, 19) qui marque le passage entre les fables à travers la constitution d'un système intertextuel qui ne se conçoit que dans la répétition et la recréation des figures animalières qui symbolisent le pouvoir tyrannique sous toutes ses formes.

Dans le prologue du récit de la fable, l'énonciateur s'adresse ainsi au dauphin en tant que poète :

De ces sortes de dieux votre cour se compose :  
Ils ne vous quittent point. Ce n'est pas qu'après tout  
D'autres divinités n'y tiennent le haut bout :  
Le Sens et la Raison y règlent toute chose.  
Consultez ces derniers sur un fait où les Grecs,  
Imprudents et peu circonspects,  
S'abandonnèrent à des charmes  
Qui métamorphosaient en bêtes les humains. (v.19-26)

---

<sup>136</sup> Marc Fumaroli, *ibid.*, p.231

Dans le vers « Consultez ces derniers sur un fait où les Grecs » (v19), l'emploi du démonstratif « ces » facilite l'enchaînement logique de l'éloge des dieux grecs et renvoie à une critique implicite des courtisans et des serviteurs du monarque qui usent du pouvoir individuel au profit de leurs intérêts. Aussi l'emploi de l'impératif « consultez » démontre qu'il existe une injonction qui est, en effet elle-même, un type particulier d'interaction verbale. Donc à travers l'acte directif réalisé par l'impératif, La Fontaine inscrit, dans sa fable, une configuration dialogique où le Duc de Bourgogne n'est sollicité que dans un objectif purement didactique. En cela nous constatons la forme verbale de la deuxième personne du pluriel constitue une sorte de prétexte chez La Fontaine dans le but d'impliquer son destinataire qui fait partie de son projet d'enseigner l'art de la gouvernance pour le futur prince. Car pour lui, l'impératif est une nécessité, un devoir-faire dont l'accomplissement dépend du prince.

Nous pouvons dire que La Fontaine ne cesse de rappeler que « l'affrontement belliqueux des forces »<sup>137</sup> est « le fond du rapport de pouvoir »<sup>138</sup>. Ce conflit de forces renforce une certaine vision de la tyrannie et se reconnaît dans ce « maître et vainqueur du Rhin » (v.15). Il est important d'indiquer les conditions historiques de la production des *Fables* puisqu'après la guerre de Dévolution (1667-1668), Louis XIV estime qu'il est impératif de rompre la Triple alliance de La Haye de 1668, et surtout des Provinces-Unies, s'il veut continuer à conquérir les territoires espagnols et acquérir l'héritage de son beau-père Philippe IV. Le 28 mars 1672, Charles II d'Angleterre déclare la guerre aux Provinces-Unies. Le 6 avril, Louis XIV fait de même. Dans ce contexte, l'historien Petitfils parle de « l'intensité des pillages et des massacres »<sup>139</sup> qui ont choqué profondément l'opinion hollandaise. De même que

---

<sup>137</sup> M. Foucault cité dans Yves Charles Zarka *ibid.*, p.45

<sup>138</sup> *Ibid.* p.46

<sup>139</sup> Jean-Christian Petitfils, *Louis XIV*, Paris, Perrin, 2002, p.377

L'évènement, amplement relayé par des libelles et des gravures, fait un grand effet dans les Provinces-Unis et en Allemagne. La propagande de Guillaume d'Orange et des détracteurs de Louis XIV commence à forger le mythe d'un roi belliqueux et cruel, prompt à la guerre, qu'il faut neutraliser pour garantir la paix<sup>140</sup>.

Et c'est cet esprit de guerre que La Fontaine condamne implicitement dans ses *Fables* par l'entremise du deuxième compagnon d'Ulysse métamorphosé en loup. Celui-ci démontre à Ulysse les résultats de la violence guerrière qui fait l'affaire de tous ceux qui sont sur le champ de bataille,

– En est-il ? dit le Loup : pour moi, je n'en vois guère.  
Tu t'en viens me traiter de bête carnassière ;  
Toi qui parles, qu'es-tu ? N'auriez-vous pas, sans moi,  
Mangé ces animaux que plaint tout le village ?  
Si j'étais homme, par ta foi,  
Aimerais-je moins le carnage ?  
Pour un mot quelquefois vous vous étranglez tous :  
Ne vous êtes-vous pas l'un à l'autre des loups ? (v. 86-94)

Dans cet extrait, le loup accuse Ulysse d'être aussi « un roi belliqueux et cruel » qui mange aussi les animaux de ses bergers, bénéficiant des actions carnassières du loup. Maurice Blanchot montre à son tour comment le personnage d'Ulysse est ambigu :

« L'homme aux mille tours » est aussi l'image de « l'entêtement et la prudence [...], sa perfidie qui l'a conduit à jouir du spectacle des sirènes, sans risques et sans en accepter les conséquences, cette lâche médiocre et tranquille jouissance, mesurée, comme il convient à un Grec de la décadence. <sup>141</sup>

Ainsi pour La Fontaine, l'aventure d'Ulysse s'achève par une morale pour clore le récit. Donc la rencontre avec Circé ne fut pas seulement un épisode homérique mais bien plus qu'un mythe dans la fable, Ulysse put poursuivre son chemin jusqu'à l'âge classique.

D'ores et déjà nous pouvons projeter les animaux de la fable en question dans une forme de figuration des mythes qui sont sédimentés dans la mémoire collective du moment où l'allégorie

---

<sup>140</sup> *Ibid.*

<sup>141</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, Collection Folio essais (n° 48), 1986, p. 9

évoque « des notions abstraites par des figures munies des emblèmes convenables elle détient une personnification développée »<sup>142</sup>, à valeur symbolique et donne lieu aux imaginaires de la tyrannie dans les *Fables*.

Pour conclure le présent chapitre, nous dirons que, durant notre analyse textuelle des fables en question, nous avons pu découvrir le pouvoir comme une substance chimérique insaisissable. De plus la relation de la métamorphose au pouvoir n'est pas, chez La Fontaine, accidentelle. Nous remarquons les félins et les loups qui sont pratiquement les symboles de l'agressivité et de la férocité, qualités que partage un tyran. Par le soulèvement des questions ambiguës sur la notion du pouvoir, nous avons tenté d'engager une lecture contemporaine des figures du monarque. La Fontaine, lui aussi, a été contraint de dénoncer des situations de violence, de crime, ou de guerre par le biais de ses animaux. En quoi consiste le discours des compagnons d'Ulysse métamorphosés en bêtes carnassières ? Pourraient-ils nous dévoiler une vision plus profonde laquelle nous donne la possibilité de parler d'une théorie du pouvoir chez La Fontaine ? C'est ce que nous essaierons de comprendre dans le chapitre troisième.

---

<sup>142</sup> Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 2012, p.9

## CHAPITRE TROISIEME

Voilà ce que déclara Ulysse en public, selon Homère.

S'il eût dit seulement : « Il n'est pas bon d'avoir plusieurs maîtres », c'était suffisant. Mais au lieu d'en déduire que la domination de plusieurs ne peut être bonne, puisque la puissance d'un seul, dès qu'il prend ce titre de maître, est dure et déraisonnable, il ajoute au contraire : « N'ayons qu'un seul maître... »<sup>143</sup>

La citation en exergue nous place au centre de notre problématique. Il s'agit d'abord d'Ulysse qui souhaiterait faire revenir ses compagnons de leur corps animal à celui des humains, leur forme première. Selon l'humaniste et le poète français Étienne de La Boétie Ulysse est justifiable de demander « qu'un seul maitre »<sup>144</sup> gouverne vu les tensions qui menaçaient l'armée grecque. C'est pourquoi, pour Ulysse, le plus urgent était de chasser le spectre d'une rébellion et le seul moyen d'y accéder c'est de n'avoir qu'un seul chef. La Boétie explique le discours d'Ulysse en mettant le point sur l'adaptation de ce discours aux conjonctures de l'époque. Il ajoute « [...] c'est un malheur extrême que d'être assujetti à un maître dont on ne peut jamais être assuré de la bonté, et qui a toujours le pouvoir d'être méchant quand il le voudra. Quant à obéir à plusieurs maîtres, c'est être autant de fois extrêmement malheureux »<sup>145</sup>. Si on revient à notre Ulysse, celui de La Fontaine, nous le trouvons assez inquiet pour ses compagnons donc on ne trouve pas ce type de maitre qui veut dominer ses sujets mais nous découvrons un Ulysse qui paraît tempérant, tolérant, doux. Il est le séducteur de Circé, la fille du dieu du soleil, puisqu'il va, à son tour, utiliser un autre moyen de la tromper, et c'est la voix du cœur qui dominera Circé

Le seul Ulysse en échappa ;

---

<sup>143</sup> Étienne de La Boétie, *Discours de la servitude volontaire*, publié par <http://www.singulier.eu>, p. 3

<sup>144</sup> *Ibidem*.

<sup>145</sup> Étienne de La Boétie, *ibidem*.

Il sut se défier de la liqueur traîtresse.  
Comme il joignait à la sagesse  
La mine d'un héros et le doux entretien,  
Il fit tant que l'enchanteresse  
Prit un autre poison peu différent du sien.

Nous sommes, ici, face à un Ulysse différent de celui d'Homère, Ulysse de La Fontaine paraît sobre et moins rusé. À tel point qu'il ne s'aperçoit pas de la ruse de Circé en métamorphosant, en premier lieu, ses compagnons. Pour terminer son jeu, Circé lui demande d'inviter ses amis à redevenir hommes mais « le voudront-ils » ? Répondit Circé en toute ironie. Il importe de « cerner la spécificité de la lecture intertextuelle appliquée »<sup>146</sup> à la fable « Les Compagnons d'Ulysse ». Comme nous l'avons déjà dit à propos de cette fable en tant qu'opérateur de lisibilité. Elle peut mettre en lumière certaines ambiguïtés du concept de pouvoir. Certes cette fable est au centre de toute interprétation vu sa place dans le deuxième recueil, en plus de la dédicace offerte au Duc de Bourgogne, le petit-fils de Louis XIV et le père de Louis XV.

Le critique Jules Brody considère qu'il convient de lire les *Fables* à partir de ses rapports intertextuels. Cela permet d'étudier les « véritables répondants littéraires de La Fontaine »<sup>147</sup>. Le critique fait le point sur « l'étude des sources de la lecture intertextuelle »<sup>148</sup>. Certes nous avons touché au plus près les sources de la fable « Les Compagnons d'Ulysse » en considérant une influence homérique et une autre ovidienne. Par ailleurs, vu le cheminement de notre analyse textuelle, il s'est avéré que l'étude « des rapports intertextuels » nous invite à commencer un voyage d'investigation, appréhendant les signes et les indices de la tyrannie du pouvoir dans les fables. Pour commencer il faut définir sommairement le concept d'intertextualité. C'est une notion qui a connu son entrée dans le champ de la critique littéraire grâce à Julia Kristeva et Roland

---

<sup>146</sup>Marlène Lebrun, *op.cit.* p.26

<sup>147</sup> *Ibid.*

<sup>148</sup> *Ibid.*

Barthes. La première, en introduisant Bakhtine dans le monde francophone, a intégré l'intertextualité et le second l'a popularisé. Dans son article « Théorie du Texte » de l'*Encyclopedia Universalis*, Barthes définit, d'abord le texte qui :

[...] redistribue la langue (il est le champ de cette redistribution). L'une des voies de cette déconstruction-reconstruction est de permuter des textes, des lambeaux de textes qui ont existé ou existent autour du texte considéré, et finalement en lui : tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui.<sup>149</sup>

Nous trouvons ces « lambeaux de textes » dans la réécriture elle-même de l'aventure d'Ulysse chez Circé, aussi bien chez Homère, dans le Chant X de l'*Odyssée*, que chez Ovide. Aussi l'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ; « l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. »<sup>150</sup>. On comprend que, pour un structuraliste comme Barthes, l'intertextualité ne saurait être une étude des sources, ce qui renverrait au projet de l'histoire littéraire de la Troisième République, à un retour sur le canon des grands auteurs.

Pour La Fontaine la « *Fabrique des Fables* », pour utiliser le titre de l'ouvrage de Patrick Dandrey, constitue à reprendre l'ancien pour faire du nouveau. Cette idée des réécritures de la fable donne ainsi l'occasion de mieux comprendre le choix du fabuliste qui jongle inlassablement avec les genres, les registres, les thèmes, les lexiques et les visées. En effet, sa propre originalité se manifeste dans sa pratique d'interpréter les sources dans l'objectif de les réécrire. Ses sources

---

<sup>149</sup> Roland Barthes, «Théorie Du Texte», *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 10 juillet 2016, disponible en ligne sur <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>, p.6

<sup>150</sup> *Ibid.*



littéraires peuvent être les anciennes fables mais aussi les textes épiques. De plus, dans le champ de l'intertextualité, le théoricien Pierre Malandain a désigné l'intertextualité comme une « fonction autoréférentielle du texte, qui programme un travail de l'écriture sur des éléments précis du texte lui-même ou de textes antérieurs du même écrivain »<sup>151</sup>.

Malandain a ainsi effectué une « lecture intertextuelle » dans les deux recueils de *Fables* chez La Fontaine. Il indique en proposant « un petit lexique intertextologique où l'intertexte est défini comme un espace dialogique permet l'échange »<sup>152</sup>. De ce fait, la fable en tant qu'opérateur herméneutique est en rapport intertextuel avec d'autres fables, mais en même temps on y trouve des formules insérées appartenant à d'autres massifs discursifs, telle que l'expression « sans autre forme de procès » dans la fable « *le Loup et l'Agneau* » qui renvoie au discours juridique et aux textes de loi. Ainsi, l'intertextualité chez La Fontaine, ne se limite guère dans l'action d'inscrire des indices issus de sa culture gréco-latine dans ce qu'il écrit bien au contraire elle est la somme d'une expérience particulière dont les éléments diversifiés sont réinvestis sous l'aspect d'un « capital textuel ». Ainsi La Fontaine dans la fable « *Les Compagnons d'Ulysse* » dans un premier travail, met en relation ce qu'il perçoit et ce qu'il invente (composition, nature du vocabulaire, champs lexicaux, figures de style, prosodie, effets visuels ou rythmiques, etc.). Donc il est vrai que dans cette première opération s'ajoute la fonction de la métamorphose comme thème majeur dans la fable citée ci-dessus. En l'occurrence l'effet de la métamorphose sur les Compagnons d'Ulysse prend une autre dimension, celle du bestiaire fabuleux lui-même, La Fontaine tient à « ses lions »

---

<sup>151</sup> Pierre Malandain, *La Fable et l'Intertexte*, Paris, Entailles, Temps Actuels, Coll. dirigée par Michel Apel-Muller, 1981, p.3

<sup>152</sup> *Ibid.*

et « ses loups ». Sa vision du monde animal est inscrite dans un « geste intertextuel »<sup>153</sup> qui « n'est pas un esclavage »<sup>154</sup> mais une création.

Essayons de comprendre comment s'opère cette « dissémination - image qui assure au texte le statut, non d'une reproduction, mais d'une productivité »<sup>155</sup>, dont parle Barthes, dans le but de comprendre comment les figures du pouvoir inscrivent leur productivité. Sachons que « [l]'un des présupposés du processus de figuration est tout ce que peut devenir figure »<sup>156</sup>. Ainsi, tel que démontré dans le deuxième chapitre, nous avons pu repérer les figures du tyran et celles du roi à travers « [leurs] signe[s] dynamique[s] » et « [leurs] fonctions [...] multiples »<sup>157</sup>. En effet, à notre avis, Caligula et Ulysse sont deux figures cardinales incarnant le pouvoir. Les mettre au centre « des processus affectifs et symboliques »<sup>158</sup> permet d'ouvrir les fables sur des « imaginaires » animaliers et à l'univers qu'ils présupposent dans les fables.

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, p.29

<sup>154</sup> *Ibid.*

<sup>155</sup> Barthes, *op.cit.* p.6

<sup>156</sup> Bertrand Gervais et Audrey Lemieux, *op.cit.* p.2

<sup>157</sup> *Ibid.*, p.1

<sup>158</sup> *Ibid.*

## *1. Circé, figure de la violence et de la tyrannie divine*

Pour comprendre la violence et la tyrannie divines incarnées dans Circé, nous envisageons d'étudier le cheminement de la figure de Circé à travers la littérature antique. Quelles sont les figures de Circé qui surgissent d'après les réécritures de son mythe ? Et dans quel but La Fontaine va-t-il détourner le rôle de cette cruelle déesse pour lui offrir une fonction plus raisonnable ? En effet, Circé dit prendre en considération le libre arbitre de chacun des animaux, elle a la capacité de métamorphoser les compagnons d'Ulysse mais elle les laisse libres de décider s'ils veulent « redevenir hommes » ou pas.

Le seul Ulysse en échappa ;  
Il sut se défier de la liqueur traîtresse.  
Comme il joignait à la sagesse  
La mine d'un héros et le doux entretien,  
Il fit tant que l'enchanteresse  
Prit un autre poison peu différent du sien.  
Une déesse dit tout ce qu'elle a dans l'âme :  
Celle-ci déclara sa flamme.  
Ulysse était trop fin pour ne pas profiter  
D'une pareille conjoncture :  
Il obtint qu'on rendrait à ces Grecs leur figure.  
« Mais la voudront-ils bien, dit la Nymphé, accepter ?  
Allez le proposer de ce pas à la troupe. »  
Ulysse y court, et dit : « L'empoisonneuse coupe  
À son remède encore ; et je viens vous l'offrir :  
Chers amis, voulez-vous hommes redevenir ?  
On vous rend déjà la parole. »

La ruse de Circé outrepassa celle d'Ulysse. Elle sait, d'avance, que le lion, le loup et l'ours n'accepteront guère de quitter leur nouvel état doté des privilèges de pouvoir, comme si elle possédait un savoir sur l'espèce humaine que Ulysse ne peut avoir. On peut reconnaître qu'à son insu « Ulysse était trop fin pour ne pas profiter » de l'amour dont Circé est épris. Elle ne peut résister ni au charme ni à l'amour du héros grec. Cependant l'amour est faible devant sa magie mais elle réussit à faire voir à Ulysse un monde en apparence trompeur. Elle, la magicienne qui

se comporte en destructrice, a l'apparence d'une belle femme à la voix séductrice ; et les fidèles compagnons d'Ulysse, sont tombés dans son piège. Trompés par les offrandes et le festin de la belle déesse, ils sont aussitôt métamorphosés en bêtes sauvages. Chez Homère, Ulysse connaît mieux les ruses du divin et du sacré que celle de l'espèce humaine assoiffée de pouvoir. Par contre, le Ulysse de La Fontaine ne peut réinstaurer l'ordre dans cet épisode causé par la perte de ses compagnons qui sont aussi ses marins, ceux qui voyagent avec lui.

Le thème de la métamorphose a fait, pendant longtemps, l'objet d'un débat philosophique, Bien avant l'entreprise de La Fontaine ou celle de Giovasnni Baptista Grelli, Boèce s'est bien servi de l'épisode des Compagnons d'Ulysse pour analyser l'essence de la métamorphose et sa portée philosophique. Il pense ainsi que c'est le vice qui « dégrade » l'homme et le

[...] rend semblable aux bêtes. Oui, le vice opère cette honteuse métamorphose. L'injuste usurpateur n'est plus un homme, c'est un loup ravissant ; un plaideur de profession, un monstre de chicane et un chien hargneux, qui inquiète et maltraite tout son voisinage ; ces fourbes adroits, qui tendent des embûches d'autant plus dangereuses qu'elles sont plus cachées, n'ont-ils pas le caractère et l'odieuse finesse du renard ? Ces gens colères, toujours dans l'emportement et dans la rage, ne sont-ils pas des lions furieux ? Cette âme tremblante que tout alarme, qui frémit où il n'y a pas la moindre apparence de danger, n'a-t-elle pas toute la timidité du cerf ? Ce paresseux, cet insensible, qui croupit dans sa stupidité, ne mène-t-il pas la vie de la plus vile des bêtes de charge ? Cet esprit léger que rien ne fixe, qui change à chaque instant de désirs et d'idées, n'est-il pas tout semblable à l'oiseau qui voltige sans cesse de branche en branche ? Enfin ce débauché qui se plonge dans les voluptés les plus grossières et les plus honteuses, vit-il comme un homme ou comme un pourceau ? C'est ainsi qu'en cessant d'être vertueux, l'homme cesse d'être homme. La vertu en eût fait un Dieu, le vice en fait une bête immonde ; et il lui arrive quelque chose de plus funeste que ce que la fable nous raconte des compagnons d'Ulysse. <sup>159</sup>

En effet Circé exerce sa tyrannie et sa cruauté contre les hommes en les métamorphosant en bêtes comme le fait La Fontaine avec les trois compagnons sur le plan de la fiction. D'un point de

---

<sup>159</sup> Boèce, *Consolation de la Philosophie Livre IV*, Littérature gréco-romaine, trad. de Léon Colesse en 1771 réimprimée dans le Panthéon littéraire en 1835, Mise en page PogoDesign 2006, p.68, disponible en ligne sur <http://www.mediterranees.net/litterature/boece/index.html>

vue philosophique, Boèce interprète le pouvoir divin chez Circé comme une force tyrannique car, pour Circé, la métamorphose est un moyen de recouvrir les pulsions violentes et inconscientes chez les hommes métamorphosés en bêtes. Circé ou la beauté empoisonnée, qui attire l'homme dans les filets de son redoutable enchantement pour le mener à sa ruine et à sa perte, n'est-ce pas d'abord une Circé maléfique ; déterminée par la métamorphose dont le caractère mortifère était l'élément favorable à la création d'amplifications fictionnelles. La Fontaine a repris le mythe de Circé pour le réincarner dans l'univers des fables. Il s'en sert pour une moralité implicite qui touche au plus profond la manifestation du pouvoir que la fable ne satisfait pas. Dans la fable « Les Compagnons d'Ulysse », Circé « n'est plus une déesse bien intégrée dans un univers merveilleux où le mythe résout des peurs en leur donnant forme dans le système explicatif d'un récit signifiant »<sup>160</sup> ; c'est une déesse rusée mais soumise au charme d'Ulysse. Cependant, dans le récit du fabuliste, elle dévoile, involontairement, le secret des âmes déchues par l'éclat du pouvoir. Ulysse qu'elle charme aussi ne devine pas ses intentions.

D'autre part Circé cristallise les obsessions de ses Compagnons. Elle n'apporte pas de réponses aux questionnements d'Ulysse mais elle transforme le monde bestiaire en un monde menaçant, celui d'une confrontation entre les figures de la puissance les plus redoutables. Circé empêche le retour d'Ulysse dans la mesure où Ulysse, lui-même, est « utilisé comme une image du retour de l'âme »<sup>161</sup>, on peut, donc, voir dans Circé l'obstacle qui empêche ce mouvement. Le mot métamorphose vient du grec "métamorphosis" et signifie transformation ou changement de forme. Comme nous l'avons déjà étudié dans le premier chapitre, la métamorphose est un thème

---

<sup>160</sup> Sophie Dufays, « Circé de Cortázar : au carrefour du mythe et du fantastique » dans *FEC - Folia Electronica Classica* (Louvain-la-Neuve) - Numéro 13 - janvier-juin 2007, disponible en ligne sur <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/13/circe.html>

qui s'est ensuite développé comme topos du fantastique et du féerique. Mais, chez Circé, la métamorphose n'aboutit ni à la mort, ni à la disparition, c'est un mouvement de continuité qui trouble les Compagnons d'Ulysse et les change en des êtres différents pour les plonger dans l'oubli de leur formes humaines.

La métamorphose des Compagnons d'Ulysse est liée à la divinité et la sorcellerie. Elle est la manifestation de la puissance divine de Circé et contient des effets de dramatisation. Le processus de la métamorphose en figures animalières, a pour fonction d'expliquer d'une manière implicite la vision du pouvoir de La Fontaine. Cette vision qui dénonce les instances du pouvoir en présence est déjà présente dès l'arrestation de Fouquet. Le critique Jürgen Grimm, dans un article sur l'énonciation dans les fables, donne un exemple du mouvement de continuité dans le cas d'une chatte transformée en femme qui « ne peut résister à la tentation de poursuivre les souris »<sup>162</sup>. Selon lui, la moralité dans la fable « La chatte métamorphosée en femme » (18, II) est « particulièrement longue »<sup>163</sup> pour insister « sur la notion d'invariabilité du « naturel » »<sup>164</sup>. Du côté de la fable « *Les Compagnons d'Ulysse* », la métamorphose est due à la tyrannie divine de Circé. On peut donc la qualifier de rupture avec l'aspect physique mais cela reste une continuité puisque l'aspect moral n'est pas affecté ni changé.

Dans les commentaires sur l'épisode de Circé chez Homère, les philosophes, au Ve siècle, interprètent la scène de la métamorphose en attribuant à Ulysse un comportement de tempérance. Mais aussi un moyen de s'affranchir du sort fatal de la métamorphose. De même que dans la fable « *Les compagnons d'Ulysse* », le manque de la tempérance dont les compagnons font preuve, explique leur changement fatal en bêtes. Antisthène (455-360 avant JC), le premier Cynique,

---

<sup>162</sup> Jürgen Grimm, *Etudes lafontainiennes, le dire sans dire et le dit, Tome II*, Paris, Seattle, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1996, p.186

<sup>163</sup> *Ibidem*.

<sup>164</sup> *Ibid.*

probablement inspiré par son maître Socrate, dont parle Xénophon<sup>165</sup>, nous a transmis l'idée qu'en leur offrant en abondance de pareilles nourritures, Circé changeait les hommes en pourceaux. Alors si Ulysse sut échapper à la métamorphose, c'est parce que, non seulement il a été averti par Hermès, mais aussi parce qu'il est sage de nature. Cette interprétation influencera Diogène, puis les Stoïciens. On la trouve amplement évoquée à l'époque romaine : aux penchants envers les désirs sensuels qui enchaînent la condition humaine, et de manière plus générale, aux passions qui emportent les hommes, il faut s'assurer d'une ferme raison. Ce que La Fontaine désigne par « Le Sens et la Raison y règlent toute chose. »

Le festin de Circé représente une Coupe de jouissance : les intempérants se désaltèrent et se condamnent à une vie plus sauvage que celle des bêtes. Ainsi les Compagnons d'Ulysse, cèdent au désir du pouvoir et à leurs pulsions tyranniques, mais Ulysse réussit à dépasser cette épreuve. Aussi, dans cet esprit, il y a un autre combat plus cruel, un affrontement des figures du pouvoir, mais bien plus engagé contre Ulysse.

C'est un genre de lutte où la quête du pouvoir tyrannique recourt à la violence ouverte, Circé trompe et enchante par un dangereux breuvage, comme le dit La Fontaine, les compagnons d'Ulysse, l'un étant devenu un lion, les autres un loup et un ours. Voilà ce qu'est le pouvoir tyrannique, puisque dans le but de satisfaire leurs propres désirs, les compagnons d'Ulysse acceptent leur sort. Dans cette visée, A. Versailles a mentionné deux sources pour cette scène du dialogue où les Compagnons refusent de redevenir hommes.

C'est dans Plutarque : « Que les bêtes usent de raison » [...] que Gryllus, transformé en porc, affirme préférer son état actuel à sa condition humaine. Et c'est à Jean-Baptiste Gelli, auteur d'une *Circé* (1549), que La Fontaine emprunte l'idée de la confrontation d'Ulysse à ses compagnons métamorphosés en animaux et qui refusent leur retour à leur condition première.<sup>166</sup>

---

<sup>165</sup> Xénophon (V.430-v.355 avant JC) - *Mémoires* (I, 3, 6-7)

<sup>166</sup> Jean de La Fontaine, *sources et postérité d'Esopé à l'Oulipo*, op.cit. p. 1410

Arrêtons-nous sur ce qu'a écrit Brigitte Urbani à propos de cette confrontation d'Ulysse à ses compagnons dont parle Jean-Baptiste Gelli (1498-1563) dans son œuvre « *La Circe* ». Elle parle d'une œuvre « morale de forme dialoguée »<sup>167</sup>. Elle résume la scène de la rébellion, si nous pouvons l'appeler ainsi, du moment où tous les compagnons refusent de redevenir à leur condition humaine

[...] avant de quitter Circé, Ulysse souhaite rendre leur statut d'hommes aux différents Grecs métamorphosés en bêtes qui se trouvent sur l'île. Il s'adresse tour à tour à onze animaux différents : une huître, une taupe, un chien, un lièvre, une biche, un veau, un lion etc., qui à eux tous reflètent les diverses couches de la société active, depuis le pêcheur et le paysan jusqu'au docteur, sans oublier la gent féminine, représentée par une biche. En vain : aucun ne veut redevenir homme, tous mettent en avant les mille tracas et contraintes liés à la nature humaine et à la société, balayant à coup de raisonnements impertinents les arguments avancés par Ulysse. Au moment où ce dernier, découragé, s'apprête à embarquer, un éléphant, qui en son temps fut philosophe, finit par se laisser convaincre et monte avec lui sur le bateau.<sup>168</sup>

Selon sa propre vision, le refus était général, à notre avis cet évènement pourrait être vu comme un soulèvement contre leur maître Ulysse. Selon Urbani « *La Circe de Gelli* » constitue « l'hypotexte d'une série d'hypertextes »<sup>169</sup>. Il s'agit de réécritures qui sont loin « des parodies ni des pastiches, mais des textes pleinement autonomes qui se sont développés à l'intérieur de genres littéraires très divers »<sup>170</sup>. Urbani a cité un éventail de réécritures<sup>171</sup> qui ont repris le dialogue entre Ulysse et ses compagnons, parmi eux figure La Fontaine qui a réécrit la scène du dialogue, à son tour, dans un but purement didactique. Ainsi, donc, lorsque les compagnons métamorphosés

---

<sup>167</sup> Brigitte Urbani, « Vaut-il “mieux mille fois être ânes qu'être hommes” ? Quelques réécritures de *La Circe* de Giovan Battista Gelli », dans *Revue d'études italiennes, Université de Provence*, 2000, n° 4, vol. 1, pp. 33-75, consulté en ligne 27/07/16 disponible en ligne sur : <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/>, p.163

<sup>168</sup> *Ibidem*

<sup>169</sup> *Ibid.* p.164

<sup>170</sup> *Ibid.*

<sup>171</sup> Selon Urbani « Les premières réécritures répertoriées en France apparaissent dans la deuxième moitié du XVIIe siècle et au début du XVIIIe, à une époque où le thème des aventures d'Ulysse est à la mode – Salomon Certon a traduit l'Odyssée en 1604, et une réécriture parodique du poème par H. de Picov a été publiée en 1650 (L'Odyssée d'Homère ou les aventures d'Ulysse en vers burlesques), en 1695 Fénelon écrit *Le Télémaque*... – et, à l'intérieur de ce thème ou lié à lui, celui de la magicienne Circé l'est tout particulièrement. ». Pour plus de détails sur ce sujet consultez l'article de Brigitte Urbani. *Ibid.*



prennent la parole et refusent de redevenir hommes, ils obéissent à la volonté de leur maîtresse, ils sont sous la domination du pouvoir et les caresses de la baguette de Circé, et non pas à leur roi. Ils subissent et réalisent la volonté divine aussi cruelle soit-elle, celle-ci les enferme dans une forme animalière féroce, et ils passent le reste de leur vie en épousant la forme et le comportement d'un lion, d'un loup, ou d'un ours dans le monde des fables.

Au Ve siècle avant JC, les philosophes commencent à comparer la tempérance d'Ulysse à celle de Circé et des compagnons changés en pourceaux. Pour Horace, Ulysse deviendrait l'esclave de Circé s'il avait bu la coupe empoisonneuse :

Tu connais les chants des Sirènes et les coupes de Circé.  
Si, dans un désir insensé, il en avait bu avec ses compagnons,  
Il aurait subi, ignoble et sans raison, la domination d'une courtisane  
Et vécu comme un chien immonde, ou une truie amie de l'ordure.<sup>172</sup>

Cependant, sous l'influence des théories pythagoriciennes et platoniciennes, l'allégorie du mythe de Circé a pris simultanément un rôle métaphysique dans ce nouveau canon d'interprétations. À ce sujet, citons d'abord le Pseudo-Plutarque<sup>173</sup> (IIe siècle après JC) qui fournit une lecture néo-platonicienne en évoquant le pouvoir de Circé et en le comparant à une « révolution circulaire de l'Univers ». C'est la force ruineuse qui châtie l'homme et l'éloigne de la voie de la raison. Il nous donne aussi à entendre par la métamorphose des Compagnons d'Ulysse, en porcs et en d'autres animaux, que les âmes des hommes qui n'écoutent pas leur raison se retrouvent dans des corps d'animaux. C'est ainsi ils seront enchaînés dans un mouvement circulaire de l'Univers, qu'il nomme Circé. Il suppose avec raison qu'elle est fille du Soleil, et qu'elle habite l'île d'Aeaea. Il a ainsi nommé cette île, du mot *αἰάζειν* (pleurer), à cause des pleurs que la mort occasionne aux hommes. Ulysse, c'est-à-dire le sage, ne subit point cette métamorphose, en étant

---

<sup>172</sup>Horace *Epîtres*, I, 2, 23-26, Agnès Vinas (2009)

<sup>173</sup> Pseudo-Plutarque (IIe siècle après JC) - *Vie et Poésie d'Homère*, 126

garanti par Mercure, qui n'est autre chose que la raison. Il descendit aux enfers ; le poète entend par là que son âme se sépare de son corps, et qu'il devient spectateur des âmes bonnes et méchantes.

Pour revenir à Circé qui change radicalement de fonction et son pouvoir lui redonne une dimension cosmique, puisque, jouant sur le sens de son nom (cercle), les interprètes en font la maîtresse du cycle de ce qu'on appelle la métempsychose<sup>174</sup>. De son côté La Fontaine considère le mythe de Circé comme un apologue de la condition humaine. De ce fait la magicienne, elle-même, n'est pas à l'abri des pulsions de pouvoir, et au moment de la métamorphose, les Compagnons d'Ulysse ne peuvent s'empêcher du désir de se voir « lion, loup et ours ». Ils n'ont plus le pouvoir d'être clairvoyants et de prendre garde aux conséquences de leur plaidoyer contre Ulysse. Ils n'auront pas besoin de se protéger, pour éviter la colère de leur roi, car c'est par le biais d'une certaine volonté divine qu'ils deviennent des bêtes, mais ils aiment leurs matérialisations animalières inadaptées à la vertu humaine. Ce faisant, ils sont impurs, développent et préservent une nature brute, dont Circé encourage les penchants irrespectueux ou agressifs, les éloignant de leurs qualités d'êtres humains, des autres individus et de leur roi. Leur destinée est la tyrannie « en tant qu'enseignement politique »<sup>175</sup> désapprouvé par La Fontaine dans ses *Fables* qui contribuent « grandement à la poésie du pouvoir »<sup>176</sup>.

*L'Odyssée*, en revanche, chante l'errance d'Ulysse. Il est le héros d'une épopée de l'absence, du retour qui ne cesse d'être réprimé. Il est celui qui inventa la ruse du cheval de Troie et on peut ainsi mettre en perspective sa propre posture d'un roi intelligent et stratège. Chaque épreuve vécue, pendant son long périple, construit un élément de réponse à cette question

---

<sup>174</sup> La Métempsychose est une doctrine ancienne, qu'on rencontre surtout sous la plume d'écrivains chrétiens. C'est une migration des âmes après la mort vers un nouveau corps.

<sup>175</sup> Leo Strauss, *De la tyrannie*, Paris, Galimard, 1954, p.131

<sup>176</sup> Roseanne Runte, « La dominance dans les *Fables* de La Fontaine » dans *La poésie des Fables de La Fontaine*, (Heller, Lane M. et Ian M. Richmond eds.), London, Mestengo Press, 1994, p.64.

nécessaire qui est celle de la question des rapports de pouvoir et sa dominance sur les hommes. Ulysse est celui qui essaie de construire sa vision du pouvoir en cherchant ses limites, en réaffirmant sa continuité dans le projet de dépasser ses propres désirs et de défier un monde chaotique condamné à la guerre et la destruction. C'est dans cette perspective que se construit le discours des animaux qui ne seraient advenus sans l'effort conjugué de Circé au niveau fictionnel et de La Fontaine en tant qu'énonciateur. Les rapports de pouvoir « constituent la thématique principale des Fables »<sup>177</sup> : en ce sens, en raison de cette thématique, Les Compagnons d'Ulysse deviennent un opérateur de lisibilité efficace du symbolisme animal.

## *2. Symbolisme animal et émergence d'un langage tyrannique*

« L'Homme est une corde tendue entre la bête et le surhomme »  
Nietzsche

Enchaînant avec ce qui a été dit à propos de la fonction du mythe de Circé dans la fable, la métamorphose est l'arme cruelle qui change le sort des compagnons d'Ulysse. Selon Nietzsche la métamorphose de l'esprit crée un effet de déplacement d'une forme à l'autre ou d'une figure à l'autre. Pour nous, la fonction de métamorphose peut contribuer à construire un réseau de significations. Pour Nietzsche, il s'agit bien de savoir « comment l'esprit devient chameau, comment le chameau devient lion et comment enfin le lion devient enfant ? »<sup>178</sup> Mais une question s'impose ici : le pouvoir ne serait-il pas "l'esprit" qui transforme les hommes en bêtes, dans la

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, p.61

<sup>178</sup> Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Robert Laffont, 1993, p.295

fable des compagnons d'Ulysse, au lieu de la métamorphose de l'esprit en animaux dont parle Nietzsche ?

En créant l'animal, le Dieu de l'Ancien Testament<sup>179</sup> a donné à l'espèce humaine la possibilité de le dominer et l'assujettir. Cependant l'animal « apparaît comme celui qui doit dévoiler à l'homme son humanité »<sup>180</sup>. Ainsi l'homme se trouve en confrontation avec l'animal, « figure radicalement autre, tellement proche et tellement lointaine »<sup>181</sup>. C'est dans cette perspective que nous allons aborder cette section en essayant de concevoir comment La Fontaine met en scène les animaux de son monde fabuleux. Et créer une certaine symétrie entre les bêtes féroces et les tyrans. Pour ce faire, nous focaliserons notre attention sur Ulysse, le protagoniste central de la fable de La Fontaine et sur Caligula, l'empereur romain le plus connu par ses pratiques tyranniques.

Dans cet état de confrontation des rapports de force, les animaux s'apprêtent à être des lieux des significations qui configurent la dimension du pouvoir dans les fables. Paradoxalement, ils sont tyrans et dominés à la fois. Ils utilisent le discours de « l'exclusion de l'autre »<sup>182</sup> qui devient la composante invraisemblable de la tyrannie pour marquer les attributs des bêtes les plus dévastatrices. Nous envisageons l'analyse discursive du discours tyrannique influencé par « cette figure de l'animal »<sup>183</sup> qui ne cesse de hanter le bestiaire des fables.

---

<sup>179</sup> Pour plus de détails, voir *Lévitique* 11, p.1-47

<sup>180</sup> Jacques Hassoun, « Une figure de l'autre » dans *Si les lions pouvaient parler*, Paris, Gallimard, 1998, p.1110

<sup>181</sup> *Ibid.*

<sup>182</sup> *Ibid.*, p.1122

<sup>183</sup> *Ibid.*, p.1124

### 2.2.1 *Discours du lion : La quête de la royauté idéale*

L'animal figure de l'autre « a permis à l'homme en un temps second [...] de fonder sa socialité et de créer la bête à son image »<sup>184</sup>. Il fait partie du spectacle animalier et s'inscrit dans la symbolique du pouvoir chez La Fontaine. Pour occuper la scène de « la sociabilité par la parole qui met en présence les uns des autres les orateurs »<sup>185</sup>. Le lion tente de s'affirmer en tant que roi. Des descriptions érudites du lion chez Pline au Lion King de Disney, en passant par Tarzan roi de la jungle de Rice Burrough, il a toujours occupé la place du roi de la jungle dans l'imaginaire occidental. Sa figure se tisse dans la représentation de pouvoir absolu et essaie de la mettre en scène. Pour le psychanalyste Jacques Hassoun, il est le symbole qui « réalise la fusion des contraintes et plus particulièrement celle de l'abstrait et du concret de l'idée et du matériel »<sup>186</sup>.

Tâchons d'abord de comprendre comment s'effectue cette fusion chez La Fontaine qui dresse le portrait du roi en une sorte de duplication du moi chez le lion. Il représente la loi et la force « l'une est propre aux hommes, l'autre appartient aux bêtes ». Mais, pour La Fontaine l'exercice du pouvoir aurait-il besoin des deux, comme le voit Machiavel, pour créer une sorte de relativité car « comme très souvent, la première ne suffit point, il faut user de la deuxième »<sup>187</sup> ?

Dans la construction des fables se détermine un réseau de symboles et de métaphores. Les éléments tels que les griffes et les dents sont les signes de la force, voire de l'agressivité. Ils « se suivent en ordre cohérent et consistant »<sup>188</sup> pour tisser autour du « moi du roi » une duplication qui garantit la configuration des aspects et des représentations de la royauté idéale.

---

<sup>184</sup> *Ibid.*

<sup>185</sup> *Ibid.*

<sup>186</sup> *Ibid.*

<sup>187</sup> *Ibidem.*

<sup>188</sup> *Ibid.*

Le lion, personnage cardinal des fables, se manifeste souvent dans les récits de La Fontaine. Ses figures prennent différentes postures dotées des traits de puissance, de majesté et de force. Certes ces images, en effet, qui continuent d'être fidèles à l'image stéréotypée du lion se distinguent dans chacune des fables qui nous invitent à les revisiter. Ainsi, la représentation mentale de la figure du monarque est mise en valeur. Elle véhicule une relation de contiguïté lion/ roi conçue dans la « puissance », laquelle développe des traits de ressemblance avec la cour de Louis XIV.

Pour La Fontaine, l'image du roi reflète la volonté du roi qui « faisait [...] partie du manuel du parfait officier »<sup>189</sup>. Donc pour représenter cette image, La Fontaine s'appuie sur un schème de dominance pour critiquer « une politique de présence et de prestige »<sup>190</sup> à laquelle Louis XIV s'est consacré afin de maintenir son règne de l'absolutisme.

Lorsque le lion se comporte en roi des animaux, il se manifeste par des actes tyranniques, comme dans « *Les Animaux malades de la peste* » (Livre VII, 1), le lion est au centre des flatteries, tout comme le monarque bourbon dispose autour de lui sa cour, se plaçant toujours au centre comme le montre l'architecture de Versailles :

Un mal qui répand la terreur,  
Mal que le Ciel en sa fureur  
Inventa pour punir les crimes de la terre,  
La Peste (puisqu'il faut l'appeler par son nom)  
Capable d'enrichir en un jour l'Achéron,  
Faisait aux animaux la guerre.  
Ils ne mouraient pas tous, mais tous étaient frappés :  
On n'en voyait point d'occupés  
A chercher le soutien d'une mourante vie ;  
Nul mets n'excitait leur envie ;  
Ni Loups ni Renards n'épiaient  
La douce et l'innocente proie.  
Les Tourterelles se fuyaient :  
Plus d'amour, partant plus de joie.  
Le Lion tint conseil, et dit : Mes chers amis,  
Je crois que le Ciel a permis  
Pour nos péchés cette infortune ;

---

<sup>189</sup> *Ibid.*, p.211

<sup>190</sup> *Ibid.*

Que le plus coupable de nous  
 Se sacrifie aux traits du céleste courroux,  
 Peut-être il obtiendra la guérison commune.  
 L'histoire nous apprend qu'en de tels accidents  
 On fait de pareils dévouements :  
 Ne nous flattons donc point ; voyons sans indulgence  
 L'état de notre conscience.  
 Pour moi, satisfaisant mes appétits gloutons  
 J'ai dévoré force moutons.  
 Que m'avaient-ils fait ? Nulle offense :  
 Même il m'est arrivé quelquefois de manger  
 Le Berger.  
 Je me dévouerai donc, s'il le faut ; mais je pense  
 Qu'il est bon que chacun s'accuse ainsi que moi :  
 Car on doit souhaiter selon toute justice  
 Que le plus coupable périsse.

Cette fable illustre une société fortement organisée, le fabuliste fixant les normes de la société de cour, fait intervenir des animaux qui ont une signification symbolique propice aux fables. Le lion, incarne la puissance : « [I]l est nécessaire que ce qui est le plus fort soit suivi. »<sup>191</sup>. Cela en dit long sur le système de justice que le monde de la fable met en place et sur l'ironie de La Fontaine. Le lion, orgueilleux et autoritaire, exerce majestueusement son « métier » de roi, il affiche sa puissance dans de solennelles cérémonies. Son mépris pour ses sujets est redoutable. Mais aussi toute sa cour craint sa cruauté impulsive. C'est un roi qui abuse de sa force au service de ses ambitions afin de préserver son règne et d'y gouverner seul.

Selon A. Versailles, l'idée de la peste est propre à La Fontaine, même s'il indique deux sources possibles qui reprennent une scène de confession du Lion, soit le moine Jean Raulin au XVe siècle, et Guillaume Haudent au XVIe siècle<sup>192</sup>. La peste est encore présente en Europe, mais à degré moindre qu'aux siècles précédents. La France connut une assez grande épidémie autour de 1635 mais elle demeure fort présente dans l'imaginaire, voire dans l'imagier du XVIIe siècle. Dans

---

<sup>191</sup> Louis Marin, *ibid.*, p. 24

<sup>192</sup>Jean de La Fontaine, *Œuvres : sources et postérité d'Esopé à l'Oulipo, op.cit.*, p. 1060

l'Antiquité, des sacrifices étaient faits pour calmer la colère des dieux. Le christianisme reprend cette conception et prie pour la clémence divine afin de sauver les victimes mais aussi par les confessions et les châtements. Des offrandes sont faites, des cortèges ou pèlerinages sont organisés. Dans la fable « *Les Animaux malades de la peste* », La Fontaine préfère donner à la peste une fonction réaliste pour rendre la repentance des animaux plus efficace, comme l'ordonne le Lion, voire surnaturelle. Le conseil du lion est entouré d'une cour où les principaux courtisans sont le renard et le loup. C'est à un grand conseil politique tenu dans une circonstance grave où les animaux doivent se repentir de leurs péchés et purifier leurs âmes. A cet effet surgissent des évènements rapportés dans ces vers

Le Lion tint conseil, et dit : Mes chers amis,  
Je crois que le Ciel a permis  
Pour nos péchés cette infortune ;  
Que le plus coupable de nous  
Se sacrifie aux traits du céleste courroux,  
Peut-être il obtiendra la guérison commune.

Le lion veut préserver la paix dans son royaume et se montre comme un juge généreux envers ses sujets pour le bien-être de tout le monde. La formule d'introduction « *Mes chers amis* » indique d'abord un énoncé qui veut capter la bienveillance de son auditoire, voire se l'approprier (*Mes*). L'énoncé instaure un cadre latéral, une équivalence entre le locuteur et les allocutaires : les amis sont censés être nos égaux. Mais c'est pour mieux introduire l'acte de langage qu'il va performer une sorte de profession de foi. Cela accentue bien l'acte solennel et le serment profond qu'il va accomplir. Dans le même temps cet acte solennel constitue, par nature, une formule interpellative puisque, par son biais, le lion appelle directement ses sujets à soutenir et à écouter sa propre confession dotée d'un fonds criminel, elle a donc une valeur perlocutoire, car elle repose sur un acte directif qui octroie aux animaux l'intention de se confesser eux aussi afin de reconnaître le coupable.



Que le plus coupable de nous  
Se sacrifie aux traits du céleste courroux,  
Peut-être il obtiendra la guérison commune

Dans la suite de son discours, le lion rappelle le rituel du sacrifice dans le cas d'une épidémie tel que la peste. À une époque fort reculée dans l'histoire de l'espèce humaine déjà, l'homme croyait que les maladies étaient l'acte violent des dieux pour le punir ou une volonté diabolique qui détruirait toute l'existence de l'homme sur terre. Le lion nous rappelle les croyances de nos ancêtres. Il pense que les dieux et démons provoquent les phénomènes naturels qui détruiraient son règne comme la pluie, la foudre, les tremblements de terre, les irrptions volcaniques. Il est donc assez naturel de voir le dieu « Achéron », qui est, dans la mythologie grecque, une branche de la rivière souterraine du Styx, sur laquelle Charon expédiait les morts vers les Enfers. L'Achéron devient alors un objet de culte rituel destiné à demander le pardon ou la protection de Dieu ou du roi, détenteurs de la puissance divine. Le lion irait jusqu'à demander de punir le coupable afin de libérer son règne de l'esprit malin et le délivrer ainsi de la peste.

Le mot « peste » est présent dans tous les écrits de l'Antiquité. Or, le mot « Pestis » en latin veut dire « Fléau », et « il est fort probable dès lors que toutes les épidémies décrites durant cette période n'étaient pas la peste comme nous la considérons aujourd'hui mais toute maladie infectieuse qui se propageait rapidement et présentait des symptômes similaires. »<sup>193</sup>

Revenons à l'époque où La Fontaine vivait puisque selon Gasparon

La France se réveille assez tardivement en matière d'hygiène et Marseille, un des plus grands ports européens de l'époque subit encore l'épidémie de 1629 et celle de 1649. Pendant cette période, Colbert (1619-1683) met en place les premières mesures d'hygiène qui finiront par freiner le fléau. Des bureaux de santé sont organisés, il fait construire des « Infirmes » destinées à recevoir les équipages et les marchandises pour une quarantaine efficace, le nettoyage des logements des pestiférés est rendu obligatoire, la vente de leurs vêtements est interdite.

---

<sup>193</sup> Diane Gasparon, « Petite histoire des Grandes Epidémies », *Société Belge d'Histoire de la Médecine*, 2015, p.2 disponible sur <https://www.ulb.ac.be/ccs/docs/epidemies.doc>.

Mais dans la fable, le problème d'un point de vue médical n'est pas évoqué. Il est question de connaître le coupable qui a provoqué la colère du « Ciel ». Pour ce faire les courtisans du roi s'entendent comme larrons en foire pour accuser le pauvre âne sans défense. Mais, tenons compte de la stratégie du lion qui veut maintenir son règne par la justice qui, sans elle, ce serait « la force » qui serait « accusée »<sup>194</sup>. Malgré cette diversion de justice ou de gouvernance, la sentence du monde animal : la raison du plus fort tient place. Et c'est aussi la sentence de La Fontaine sur le système de justice tel qu'il le prévaut dans sa société. ' ' Les Animaux malades de la Peste ' ' laisse apparaître une scène dramatique, une situation catastrophique car la peste constitue le pire des désastres épidémiques qui puisse s'abattre sur le monde animal.

Ajoutons que le préambule (v. 1 à 14) comporte deux parties : une présentation du mal qui affecte les animaux (v.1 à 6), et une évocation des conséquences de ce mal (v. 7 à 14). Cette stratégie du mal et sa dramatisation permet au lion de faire acte d'accusation en tant que locuteur, soit celui qui « s'approprie l'appareil formel de la langue »<sup>195</sup> pour, ici, énoncer « sa position » et incarner la force divine. Cette nuance permet à La Fontaine d'évoquer Louis XIV qui amplifie « le culte organisé autour de la personne du roi »<sup>196</sup> pour contrôler l'église et « repousser toute ingérence du pape dans la vie de l'Eglise de France »<sup>197</sup> mais aussi pour neutraliser les dangers résultants du conflit entre le roi et le pape. Cet état de fait, nous semble-t-il, explique l'emploi des termes de « fureur » et « terreur » qui riment ensemble pour renforcer l'illusion de la foudre divine. La fureur est une colère absolue et excessive et la terreur est l'aboutissement vers une peur

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 25

<sup>195</sup> Emile Benveniste, *Problèmes de Linguistique générale Tome I*, Paris, Gallimard, p.19

<sup>196</sup> Guillaume de Bertier de Sauvigny, *Histoire de France*, Paris, Flammarion, 1977, p.205

<sup>197</sup> *Ibid.*, p.215

démesurée qui envahit les fables comme celle de la peste qui représente une arme de destruction fatale

Un mal qui répand la terreur,  
Mal que le Ciel en sa fureur  
Inventa pour punir les crimes de la terre,  
La Peste (puisqu'il faut l'appeler par son nom)  
Capable d'enrichir en un jour l'Achéron,  
Faisait aux animaux la guerre.

La Fontaine inscrit le discours direct (v. 15 à 33) du lion afin de témoigner d'une dimension pragmatique du discours politique car celui-ci « émane d'un acte d'énonciation »<sup>198</sup> pour exploiter la langue et « agir d'une façon ou d'une autre »<sup>199</sup> sur ses sujets. En effet le lion agit comme « la plupart des hommes politiques »<sup>200</sup> qui « ne méritent pas en vérité cette appellation »<sup>201</sup>. Le Roi des animaux, chez La Fontaine, porte les traces de la figure de Louis XIV. Ce monarque imprégné par l'idée « qu'il était sur terre le lieutenant de Dieu, il croyait pouvoir disposer souverainement des biens, de la liberté, de la vie même de ses sujets »<sup>202</sup>. Cet animal imposant porte la marque de la majesté depuis l'Antiquité. Au Moyen Âge le lion garde le symbole de la splendeur comme l'atteste le surnom de Richard « *cœur de Lion* ». Il est le symbole des ordres de chevaliers et il représente pour eux le courage et la bravoure. Chrétien de Troyes nomme Yvain, le chevalier au Lion, pour décrire un combat entre un lion et un serpent, il sauva le Lion qui le suivit durant toute l'histoire.

L'histoire nous apprend qu'en de tels accidents  
On fait de pareils dévouements :  
Ne nous flattons donc point ; voyons sans indulgence  
L'état de notre conscience.

---

<sup>198</sup> Jean-François Jeandillou, *op.cit.* p.110

<sup>199</sup> *Ibidem*

<sup>200</sup> Richard Bodéüs, *Le véritable politique et ses vertus selon Aristote : recueil d'études*, Éditions Peeters, Louvain-la-Neuve [Belgium] ; Dudley, MA, 2004, p. 6

<sup>201</sup> *Ibid.*

<sup>202</sup> *Ibid.*

Pour enchaîner avec le discours du lion, nous remarquons une situation (v.15-17), où le lion mène un discours argumentatif pour en tirer la conséquence dans le but de prendre une décision. Mais avant de décréter une loi, il justifie cette décision en invoquant l'autorité de l'histoire puisqu'elle apprend aux animaux comment comprendre la colère divine et se plier à la volonté du "Ciel" en se confessant. De plus, il commence par lui-même et donne l'exemple d'un repentir qui devrait reconnaître ses crimes avant d'ouvrir la voie aux autres animaux, du plus faible au plus fort :

Pour moi, satisfaisant mes appétits gloutons  
J'ai dévoré force moutons.  
Que m'avaient-ils fait ? Nulle n'offense :  
Même il m'est arrivé quelquefois de manger le Berger.

Il demande que l'on suive son exemple de contrition (v30-v33), toutefois il parle en majesté et s'acquitte en semblant s'accuser. Comme on l'a évoqué plus haut, il s'agit d'un simulacre de justice ou d'aveu. La parole de majesté nous rappelle celle de Caligula qui se voyait dieu. Nous prendrons un court moment pour évoquer la figure de l'unique empereur romain. En effet, la présente fable rappelle les pratiques tyranniques de Caligula. Pour mettre en parallèle la violence masquée du lion dans sa cour et les pratiques cruelles de Caligula, nous nous référons à Suétone qui rend lucide une cruauté excessive :

Il demandait à un citoyen, rappelé d'un long exil, ce qu'il avait coutume d'y faire. Celui-ci répondit pour le flatter : "J'ai toujours demandé aux dieux de faire périr Tibère, et de te donner l'empire. Mon vœu a été accompli." Alors, persuadé que tous ceux qu'il avait exilés lui souhaitaient la mort, il envoya dans les îles des soldats pour les égorger tous.  
Voulant faire mettre en pièces un sénateur, il apostait des sicaires pour le traiter d'ennemi public au moment où il entrerait dans le sénat, le percer de coups et le donner à déchirer à la populace. Il ne fut satisfait que lorsqu'il vit entassés devant lui ses membres et ses entrailles qu'on avait traînés dans tous les quartiers de la ville.<sup>203</sup>

---

<sup>203</sup> Suétone, *Vie de Caligula*, Traduction française de M. Cabaret-Dupaty, Paris, 1893, avec quelques adaptations de J. Poucet, Louvain, 2001. Ch. XXVII

Caius Julius est le petit-fils adoptif de l'empereur Tibère, fils de Germanicus et d'Agrippine (donc petit-fils, par sa mère, d'Auguste), il naquit en l'an 12. On dit de lui qu'il avait un penchant héréditaire pour les meurtres et les folies. Il passa sa jeunesse au milieu des serviteurs égyptiens d'Antonia où il fut servant d'Isis et de princes orientaux, otages de Rome qui lui font découvrir le plaisir et les jouissances. Aussi, s'il était intelligent et bon orateur, c'était un prince capricieux et déséquilibré. Voilà la figure d'un tyran barbare qui cadre bien avec le monde violent des fables. Certes ! Car c'est le lion qui rend public le décret d'un sacrifice justifiable, selon sa loi naturelle pour purifier « la terre » de ses crimes. Mais il était de tradition royale que le roi intervînt en dernier, après avoir écouté les opinions émises selon l'ordre inverse des préséances.

Lorsque le lion se confesse et suggère la repentance générale, en réalité il recourt à une ruse que seul le renard est apte à décoder mais cela n'est pas sans rappeler les ruses d'Ulysse. La Fontaine rend plus hybride la figure du monarque. Selon lui, pour régner il faut être sobre et rusé mais aussi puissant et sans clémence. Lorsque l'âne décide de reconnaître son "crime", il ne savait pas que les courtisans du roi (le loup et le renard) étaient des porte-paroles du roi, une parole muette qui n'a écho qu'entre le roi et ses proches

Ainsi dit le Renard, et flatteurs d'applaudir.  
On n'osa trop approfondir  
Du Tigre, ni de l'Ours, ni des autres puissances,  
Les moins pardonnables offenses.  
Tous les gens querelleurs, jusqu'aux simples mâtons,  
Au dire de chacun, étaient de petits saints.

L'âne devait accomplir le rôle du bouc émissaire en rendant public son crime, pensant être acquitté de ce crime mineur comme les autres animaux, la situation tourne mal pour lui.

L'Ane vint à son tour et dit : J'ai souvenance  
Qu'en un pré de Moines passant,  
La faim, l'occasion, l'herbe tendre, et je pense

Quelque diable aussi me poussant,  
Je tondis de ce pré la largeur de ma langue.  
Je n'en avais nul droit, puisqu'il faut parler net.

Le loup « quelque peu clerc », s'improvisant juge ou avocat, cria tout haut qu'il fallait sacrifier « ce maudit animal », ce « pelé, ce galeux, d'où venait tout leur mal ». L'âne laisse voir une image dévalorisée de son espèce et le loup lui prête tous les défauts qui le condamnent. Bien que l'âne soit souvent utilisé pour personnifier l'impuissance, la bêtise, la folie, la disgrâce, la débauche, l'hébétéude et l'entêtement. La Fontaine lui donne ici l'apparence d'un animal innocent et sincère pour désigner un homme dénué de sens logique. Un homme misérable qui ne sait comment lire les signes dans la cour du roi où « Les jugements de cour vous rendront blanc ou noir » (v.64).

Pour conclure, nous avons pu découvrir un lion investi d'un véritable sentiment d'orgueil qui ne l'a pas empêché de rendre public ses péchés. Qu'en est-il du discours des fables « quand il est celui du pouvoir »<sup>204</sup> et que le pouvoir est « l'imaginaire de la force »<sup>205</sup> du lion ? Dans la présente fable, la figure du monarque est animée par la ruse et l'hypocrisie. De crainte que la peste ravage son règne, pour un monarque, c'est le seul moyen d'assurer une domination sur la composante animale des fables. Il use de son autorité arbitraire mais laisse agir le loup qui, par « sa harangue », condamne l'âne. Les arguments conduits par le loup laissent voir un âne qui a mangé un peu d'herbe sur sa route, donc c'est lui le coupable que tout le monde cherche et qui dut provoquer la colère du ciel. Il était à l'origine de cette maudite maladie qui détruirait le royaume. Bien au contraire pour La Fontaine pour échapper aux conflits dans la cour royale, il fallait soit

---

<sup>204</sup>Louis Marin, *op.cit.*, p.23

<sup>205</sup> *Ibid.*

dissimuler son péché, soit être parmi les favoris du roi. Selon, lui la puissance, appuyée par le monarque, est le seul moyen d'échapper à la mort.

### ***2.2.2 La figure du loup ou le jeu sauvage des instincts***

Au sommet de la dimension des prédateurs, le loup occupe depuis la nuit des temps une place remarquable dans la culture universelle. Puissant, majestueux, le loup, chez La Fontaine, est le symbole d'une vie sauvage dans cet immense bestiaire fabuleux, un monde où l'autre, le plus faible, est une proie dont on se sert, en toute cruauté, pour calmer son propre besoin de faire couler le sang. La cruauté constitue un attribut souvent associé au loup. Etymologiquement le terme de cruauté « dérive du terme latin *cruor* qui désigne le sang qui coule, le sang répandu et l'action de verser le sang, le meurtre, le carnage »<sup>206</sup>. Sur ce point important, la figure du tyran dépasse « [... les animaux en cruauté »<sup>207</sup>. Ce qui est révélé dans le discours du loup dans la fable « les Compagnons d'Ulysse »,

Rappelons que lorsqu'Ulysse fut déçu par le refus de ses deux compagnons (le lion et l'ours) de revenir à leur condition humaine, il court vers son autre compagnon métamorphosé en loup. La réplique suivante est suggestive

---

<sup>206</sup> Florence Burgat, « Les Habits De La Cruauté » dans *Si les lions pouvaient parler : essais sur la condition animale*, sous la direction de Boris Cyrulnik, Paris, Gallimard, 1998, p. 1221

<sup>207</sup> *Ibid.*

Toi qui parles, qu'es-tu ? N'auriez-vous pas, sans moi,  
Mangé ces animaux que plaint tout le village ?  
Si j'étais homme, par ta foi,  
Aimerais-je moins le carnage ?  
Pour un mot quelquefois vous vous étranglez tous

Remarquons, ici, pour des fins argumentatives, le loup utilise le champ conceptuel de la cruauté (« Mang(er) ces animaux », « le carnage », « vous vous étranglez tous ») pour désigner une pratique tyrannique qui fonctionne comme une figure, celle-ci « met[tant] en scène un certain nombre de relations qui sont aussi jouées dans la fabrique des figures »<sup>208</sup>. Cette figure évoque toutes les autres figures du loup dans les fables. Tantôt il est prédateur, tantôt orateur (le Loup et l'Agneau), tantôt soldat dans l'armée d'Ulysse, et parfois il prend l'apparence d'un berger dans « Le Loup devenu Berger », des postures à connotations tantôt négatifs tantôt positifs.

Selon D. Vaillancourt, la figure fonctionne comme « un pli du texte que le lecteur, docile, longe et suit. Il s'en sert comme d'une perspective heuristique qui vise à identifier les formes de natures diverses »<sup>209</sup>. Pour La Fontaine, c'est à travers la figure du loup, et les motifs qui la représentent, que se configure le pouvoir tyrannique suivant la dynamique de l'agression et du pillage dans le monde animal. Mais aussi le pouvoir, pour le fabuliste, peut jouer « [l]e principe d'une monarchie héréditaire et de droit »<sup>210</sup>, il « est profondément ancré dans la conscience commune de l'époque »<sup>211</sup>.

Les représentations humaines du loup ont toujours créé une figure de la férocité. Certainement chez le fabuliste, cette figure de la sauvagerie nourrit la peur dans les fables. Elle s'identifie dans d'innombrables légendes, contes, fables où le loup est le signe des fictions les plus

---

<sup>208</sup> Daniel Vaillancourt « La figure et ses fabriques, tout ce qui n'est pas figure » dans *Perspectives croisées sur la figure op. cit.*, p.237

<sup>209</sup> *Ibid.*, p.241

<sup>210</sup> Jürgen Grimm, *Le pouvoir des fables, Etudes lafontainiennes Tome I*, Papers on French Seventeenth Century Literature, Paris-Seattle, 1994, p.215

<sup>211</sup> *Ibid.*



sadiques. L'ethnographe F. Burgat démontre, en se référant au philosophe français L. Jaucourt (1704-1779), dans l'*Encyclopédie*, une cruauté qui serait un « [...] vice détestable » qui « provient [...] de la vue des horreurs des combats et des guerres civiles, de celle des autres spectacles cruels, de l'habitude à verser le sang des bêtes »<sup>212</sup>. Le sang versé dans les fables est un spectacle où le loup est souvent un acteur. Toutefois, il contribue aussi à l'évocation de la figure d'un ancêtre glorieux de Romulus et Remus, deux orphelins nourris et protégés par une louve. Ainsi chez les Romains, le loup incarne Mars, le dieu de la guerre, pour représenter les valeurs belliqueuses. Il guidait les jeunes soldats pour conquérir de nouvelles contrées. Ils se conduisaient en loups, vivant de vols et de violence. C'est donc sous le signe de la louve que se désignerait l'empire romain marqué par les impulsions criminelles du loup.

D'après ce qu'on vient de dire, la figure du loup est hybride, elle sert à « activer, explorer des pans de l'imaginaire du sujet »<sup>213</sup>. L'imaginaire des fables nous amène « dans un domaine qui ne connaît pas le temps, créant une représentation spirituelle, [...] où le temps s'effondre, perd ses référents dans le monde »<sup>214</sup>. Cette dimension de la figure cruelle et sanguinaire du loup évoque Caligula qui était réputé par son plaisir de voir couler le sang de ses sujets. Selon Suétone « Il fit battre avec des chaînes pendant plusieurs jours de suite l'intendant de ses spectacles et de ses chasses, et n'ordonna sa mort que lorsqu'il se sentit incommodé de l'odeur de sa cervelle en putréfaction »<sup>215</sup>. C'est un tyran qui donne « forme à des angoisses intolérables, à des fantasmes de destruction : il dévore et il tue »<sup>216</sup>. Vu l'absence de toute source historique sûre, il est assez difficile de comprendre ce que fut réellement la vie de Caligula. Certes, les historiens antiques,

---

<sup>212</sup> Louis de Jaucourt, « Cruauté », *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, nouvelle impression en fac-similé de la 1<sup>er</sup> éd. De 1751-1780, Stuttgart-Bad Constant, 1966, t. I, p.518* cité par F. Burgat dans « Les Habits de la Cruauté » dans *Si les lions pouvaient parler, op.cit.*, p.1222.

<sup>213</sup> D. Vaillancourt, « La figure et ses fabriques, tout ce qui n'est pas figure », *Ibid.*, p.245

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 246

<sup>215</sup> Burgat Florence, *ibid.*, p.1345

<sup>216</sup> *Ibidem.*

Suétone en particulier, révèlent, nombre d'actes tyranniques du jeune empereur. Mais comme Caligula était réputé fou, toutes ses lois sont marquées par la démence. Une seule chose paraît certaine chez Caligula, c'est sa volonté de rompre définitivement avec le passé du règne de Tibère afin d'établir sa tyrannie sur de nouvelles bases. Caligula s'est approprié le pouvoir de natures variées : pouvoirs militaires, populaires, sénatoriaux, pour établir une monarchie absolue d'une tyrannie sanglante représentée dans le culte du loup.

C'est bien ce désir fou de la royauté divine qui constitue une des caractéristiques majeures du règne de Caligula. D'ailleurs, quand Suétone relate les folies du jeune empereur, il commence par celle-là qui est, selon lui, à l'origine de toutes les autres :

Après un souper qu'il avait donné à des rois venus à Rome pour lui rendre leurs devoirs, il les entendit se disputer entre eux sur la noblesse de leur origine, et s'écria : "N'ayons qu'un roi, qu'un chef auquel tout soit soumis". Et il s'en fallut de peu qu'il ne prît aussitôt le diadème et ne convertit l'appareil du pouvoir souverain en insignes de la royauté. Mais, comme on l'avertit qu'il avait surpassé la grandeur des princes et des rois, il commença à s'attribuer la majesté divine<sup>217</sup>

Sans doute, en évoquant la folie de Caligula, un effet de contraste<sup>218</sup> surgit, il produit un processus de l'heuristique d'affectivité<sup>219</sup> entre les figures du tyran. Ce contraste nous permet de distinguer deux figures opposées du roi chez la Fontaine, d'un côté un roi tyran et fou, voire sanguinaire comme le loup. D'un autre côté un chef d'Etat<sup>220</sup> sage, juste et sobre comme c'est le cas d'Ulysse :

---

<sup>217</sup> Suétone, *Ibid.*, ch. XXII.p.195

<sup>218</sup> C'est un effet de contraste qui n'est pas sans rappeler ce que les psychologues sociaux appellent la "Porte-dans-le-nez" , Pour aller plus loin sur ce sujet, consultez l'ouvrage de Robert-Vincent Joule et Jean-Léon Beauvois [2002], *Petit Traité de manipulation à l'usage des honnêtes gens*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.

<sup>219</sup> « L'heuristique de l'affect implique que les individus émettent des jugements et prennent des décisions sur la base d'images mentales auxquelles ils associent des sentiments positifs ou négatifs », Slovic, P., Finucane, M., Peters, E., MacGregor, D.G. [2002], Rational actors or rational fools : implications of the affect heuristic for behavioural economics, *Journal of Socio-Economics*, 31, p. 329-342

<sup>220</sup> Georges Vlachos appelle les vrais « chefs d'Etats » ceux qui apparaissent dans l'épopée homérique, «tels que qu'Agamemnon, Nestor ou Ulysse » Cf. Georges Vlachos, *ibid.*, p.93

Comme il joignait à la sagesse  
La mine d'un héros et le doux entretien

Ulysse joint l'héroïsme à la souveraineté tel qu'il apparaît « dans l'Iliade aussi bien que dans l'Odyssée, la souveraineté est par excellence une charge particulièrement élevée et honorifique, une timè »<sup>221</sup>. Pour comprendre l'utilité du mot « sagesse » qui semble être l'un des attributs d'Ulysse, il paraît bénéfique de comprendre cette notion dans sa dimension ovidienne. Pour Ovide, la sagesse, dont jouit Ulysse, est une vertu méritée « pour trois raisons : les souffrances n'ont pas pu l'[...] abattre »<sup>222</sup> et il a déprécié la volupté et vaincu toutes ses craintes. Donc dans les *Métamorphoses* d'Ovide, il est assez fréquent de voir que le roi d'Ithaque véhicule la figure d'un monarque sage et sobre. Sa présence garantit la volonté d'Ovide de mettre en évidence l'impact de la figure d'un monarque diplomate dans le cadre de la guerre. Dans la suite de son voyage interne dans la fable « *Les Compagnons d'Ulysse* », le roi d'Ithaque semble courir dans le vide. Il a essayé en vain de convaincre ses deux compagnons le lion et le loup de reprendre leurs formes humaines. L'ours, le dernier compagnon, lui aussi n'était pas à l'abri des conséquences de la métamorphose mais il marque l'écart et l'exception, bien que, en tant qu'animal de grande taille, il est doté des signes de la puissance et la férocité.

Dans la prochaine section nous analyserons le discours de l'ours d'un point de vue différent. Il n'est plus question, pour l'ours, de ne devenir ni roi, ni prédateur. Il cherche la liberté et son bien-être avec sa compagne. Mais la présence de l'ours, comme protagoniste, est pratiquement rare. Nous trouverons dans l'ensemble des fables que trois fables dans lesquelles il figure.

---

<sup>221</sup> *Ibid.*, p.104

<sup>222</sup> *Ibid.*

### 2.2.3 *L'ours entre liberté et plaisirs charnels : une figure de la répression*

Il est dangereux de trop faire voir à l'homme combien il est égal aux bêtes sans lui  
montrer sa grandeur  
Pascal

Dans cette section, nous aborderons la figure du pouvoir d'un point de vue tout à fait différent. Le plaisir et la liberté, cet autre volet constitue de manière générale l'essence de la fable en tant que genre. Ainsi, pour La Fontaine, le plus important est de raconter une histoire imaginaire pour que le lecteur se divertisse et s'instruise. D'ailleurs l'apologue sollicite, du fabuliste, que le récit et la morale soient aussi plaisants que possible : citons le ton plaisant de la *Fable « l'Ours et l'Amateur des jardins »* (Livre VIII, 10). En outre, la morale nue est plutôt monotone, la faire passer dans une fable serait réaliser deux objectifs à la fois. D'abord instruire son lecteur. Ensuite faire passer ses critiques contre les vices de l'homme ou ceux de la société de l'époque.

Certain ours montagnard, ours à demi léché,  
Confiné par le sort dans un bois solitaire,  
Nouveau Bellérophon vivait seul et caché :  
Il fût devenu fou ; la raison d'ordinaire  
N'habite pas longtemps chez les gens séquestrés.  
Il est bon de parler, et meilleur de se taire ;

Dans cette fable le narrateur raconte l'histoire d'un ours « montagnard », seul et renfermé dans un bois où il vivait libre « confiné par le sort dans un bois solitaire » (v.2). La solitude lui pèse comme elle pèse à un vieillard jardinier : les deux se rencontrent et se lient d'amitié. À un moment donné l'ours trouve son ami jardinier endormi et envahi par des mouches, il décide de l'aider en se saisissant d'une grosse pierre qui tue les mouches et écrabouille le dormeur. La Fontaine illustre cette fable par une morale qui suscite l'ironie : « Rien n'est si dangereux qu'un ignorant ami ». Cependant l'ours n'est pas seulement un ignorant mais il a commis un crime involontaire mettant fin à la vie de son ami le jardinier. Cette scène sinistre, similaire aux crimes

accidentels, met en scène la mort violente de l'innocent dormeur, un moment de transgression entre la vie et la mort. Le crime était-il volontaire ou involontaire ? C'est une obscure question qui suscite des recherches plus approfondies. L'ours chez La Fontaine, incarne Bellérophon « Nouveau Bellérophon vivait seul et caché » (v.3), fils de Poséidon, sa mère était la fille du roi de Mégare. L'évocation de cette figure mythologique oubliée ou perdue tisse un réseau de symboles à bâtir pour évoquer les divinités et leur cruauté. Bellérophon, le solitaire, incarne le tyran capable de terrasser la Chimère par une force redoutable.

Mais qui veut vraiment aller voir cet ours discret dans les bois, comme ceux qui vivent bannis du monde fabuleux ? La raison s'égaré. S'agissait-il seulement d'un ours renfermé, ou d'un corps refoulé ? Certes, ce plantigrade aux mœurs solitaires, capable de se redresser, et de marcher sur deux pattes, griffu et gourmand de miel, nous rappelle l'ami de Mowgli dans *Le Livre de la jungle* (1894) écrit par Rudyard Kipling.

Entre le désir et le pouvoir, l'ours, avec son vocabulaire aussi grossier que limité, a plus que l'air défiant. Souffle-t-il encore l'air du défi en lançant : « Viens m't'en voir ! » à entendre comme : « -Tu me cherches ? Ou -Viens, si tu es un homme », cette fable crée une atmosphère de suspense où se joue l'affrontement entre l'amitié et la puissance ayant comme arrière-plan l'ignorance.

Même si La Fontaine n'inclut l'ours que trois fois dans ses *Fables*, la nouvelle posture de l'animal est particulière, dans la fable liminaire du dernier recueil (*Les Compagnons d'Ulysse*). Par contiguïté, il figure parmi les trois animaux les plus féroces. Comme le lion et le loup, l'ours refuse de redevenir homme et avance, en toute liberté, les arguments qui soutiennent son choix :

Et te dis tout net et tout plat :  
Je ne veux point changer d'état.

L'ours refuse l'oppression et force le rempart du silence. Il apparaît dans sa réplique aggravant la situation pour entraîner Ulysse dans une autre sphère de réflexion confuse. C'est Ulysse, sage,

mais perplexe et perdu dans cette scène de prise de position de la part de ses compagnons. Ainsi leur parole, censurée en temps de guerre, surgit sous la peau des bêtes, chez Circé. Une fois sa parole lui fut rendue, l'ours ne pouvait en aucune circonstance parler de lui-même ni dévoiler le fond de ses pensées. Il était enfermé dans un corps humain censuré et refoulé. Alors c'est bien par la magie du breuvage que la sorcière Circé sut mettre à nu les besoins sensoriels et sensuels de l'ours. Elle libère, d'abord, son besoin de dire ce qui était interdit dans le passé. Elle se présente ainsi comme une thérapeute, provoquant une sorte de talking-cure bien avant Freud.

Ulysse du Lion court à l'Ours : « Eh ! Mon frère,  
Comme te voilà fait ! je t'ai vu si joli !  
– Ah ! Vraiment nous y voici !  
Reprit l'Ours à sa manière.  
Comme me voilà fait ! Comme doit être un ours.  
Qui t'a dit qu'une forme est plus belle qu'une autre ?  
Est-ce à la tienne à juger de la nôtre ?  
Je me rapporte aux yeux d'une Ourse mes amours.  
Te déplaisais-je ? Va-t'en, suis ta route et me laisse.  
Je vis libre, content, sans nul soin qui me presse ;  
Et te dis tout net et tout plat :  
Je ne veux point changer d'état. »

Dans cet extrait, l'ours ouvre à son imagination, pour une liberté parfaite, « un type de mobilité spirituelle, le type de la mobilité spirituelle la plus grande, la plus vive, la plus vivante »<sup>223</sup>. Pour La Fontaine, la fable en question est un lieu de signification où se dénouent les fantasmes et les désirs les plus refoulés. L'amour soustrait l'ours de sa solitude. C'est un ours qui se rappelle, lorsqu'il était soldat grec, de l'égoïsme de son roi. Ulysse pouvait aimer toutes les belles femmes, mais peut-être, nous semble-t-il, il a oublié les besoins sexuels de ses compagnons lors de leur voyage épique. Comment pouvaient-ils voir leur chef jouir des plus belles déesses (Calypso et Circé) dans le monde mythologique sans avoir nulle tentation de jouir des mêmes plaisirs que leur monarque ? Homère avait-il raison de négliger ce point crucial ? Néanmoins, La

---

<sup>223</sup> Gaston Bachelard, « Imagination et Mobilité » dans *Perspectives croisées sur la figure*, *ibid.*, p.62

Fontaine, par son génie provocateur a permis à l'ours de se libérer d'une longue répression et de jouir des besoins sexuels vitaux longtemps refoulés. Dans ce sens La Fontaine contribue à véhiculer l'image de son temps où il était interdit de parler de l'érotisme ou de libertinage.

Donc, pour reprendre le fil de nos réflexions, la fable « *Les Compagnons d'Ulysse* » est une exhortation à un « *voyage* »<sup>224</sup> évasif qui « nous ébranle, qui met en marche la rêverie salutaire, la rêverie vraiment dynamique »<sup>225</sup>. D'abord cette dynamique dont parle Bachelard a toujours préoccupé l'imagination de La Fontaine en tant que poète afin de plonger son bestiaire fabuleux dans un déséquilibre guidé par la domination et le refoulement. D'un autre côté « la liqueur traîtresse » dont parle La Fontaine permet à l'ours de rêver des plaisirs interdits et de vivre une sexualité épanouie avec une ourse dans son propre monde fabuleux et solitaire.

L'ours pense que la séduction est un abus de pouvoir dont Ulysse serait le seul détenteur et à en définir les lois. Pour lui l'homme est beau mais plein de vilains défauts : « Qui t'a dit qu'une forme est plus belle qu'une autre ? ». Aussi, il défend à Ulysse de juger les apparences en se référant à lui-même : « Est-ce à la tienne à juger de la nôtre ? ». Cela nous rappelle Narcisse qui ne voyait aucune autre beauté que la sienne à tel point d'en mourir noyé dans un puit. Mais à la différence de Narcisse, Ulysse fut rusé et sut profiter des conjonctures dont l'exemple le plus frappant est d'échapper à la métamorphose.

Ulysse, contraint de subir un autre affront, plus difficile qu'il ne le croyait, avance un argument peu crédible aux yeux de l'ours. Selon Ulysse la condition humaine est l'unique manifestation de la beauté, et invite l'ours à quitter cette forme bestiale laide et brute au nom de la fraternité :

---

<sup>224</sup> Bachelard voit que le but du « vrai » poète « veut que l'imagination soit un *voyage*. Chaque poète nous doit donc son *invitation au voyage* » Gaston Bachelard, *ibidem*.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p.63

« Eh ! Mon frère,  
Comme te voilà fait ! Je t'ai vu si joli !

Faute du corps de la bête, aussi féroce qu'il soit, Ulysse vient de joindre la laideur de l'ours en la dégageant de la métalepse<sup>226</sup>. Celle-ci se déduit de la nouvelle forme animalière du compagnon qui l'offense : « Comme te voilà fait ! ». Selon lui, son compagnon était « si joli » pourquoi donc insister à vouloir rester prisonnier d'une forme brute et grossière. Le discours de l'ours se structure autour d'une « fonction de libération et d'évasion dans le rêve »<sup>227</sup> dont « les écrivains du XVIIe siècle s'en acquittent de diverses manières »<sup>228</sup>. On se doit de distinguer l'affront de l'ours, non seulement contre Ulysse, mais aussi contre tout détenteur de pouvoir.

Le pouvoir évoqué, par association au topos de l'amour charnel, rend possible une conception du libertinage chez La Fontaine. Lorsque l'ours « rapporte aux yeux d'une Ourse » ses amours, il met en rapport l'amour charnel imprégné de sentiments vifs : une jouissance du corps s'ouvrant sur une liberté d'esprit. Dans l'extrait suivant, l'ours est tenté par l'expérience de l'amour charnel et le plaisir qui l'obsède. Il préfère la compagnie d'une comparse animale à celle du monarque qui ne pense qu'à sa gloire au détriment du bonheur de ses sujets :

Je me rapporte aux yeux d'une Ourse mes amours.  
Te déplaisais-je ? Va-t'en, suis ta route et me laisse.  
Je vis libre, content, sans nul soin qui me presse ;

---

<sup>226</sup> « On appelle métalepse la figure rhétorique par laquelle on fait entendre la cause en exprimant la conséquence » DLSL, *op.cit.*, 301

<sup>227</sup> Michel Jeanneret. « L'érotisme au XVIIe siècle : Littérature et dissidence » dans *Etudes de Langue et Littérature Françaises*33, Université de Kyoto (2002), disponible sur [http://www.unige.ch/lettres/framo/articles/mj\\_kyoto1.html](http://www.unige.ch/lettres/framo/articles/mj_kyoto1.html)

<sup>228</sup> *Ibid.*



Il importe de reconnaître que le XVII<sup>e</sup> siècle « a été une société disciplinée, une culture régie par la raison, un monde qui a créé une civilisation insurpassable en reconnaissant, dans tous les domaines, la nécessité de l'ordre. Et le triomphe de l'ordre se vérifie, en effet, dans de nombreux domaines »<sup>229</sup>. Cela appelle une question sous-jacente conséquente : que pensait l'ours de la liberté et de l'amour charnel avant sa métamorphose ? La liberté de penser, d'agir et d'aimer, voilà ce que revendique l'ours qui conteste les instances du pouvoir monarchique dont Ulysse est la figure suprême. L'ours réussit à établir une stratégie rhétorique pour infliger un affront structuré à Ulysse.

La métaphore du plaisir charnel, qui se dégage du vers (74) : « je me rapporte aux yeux d'une ourse mes amours », rend la figure de l'ours emblématique. Le pluriel d'amour donne un tour libertin. Sa présence dans la fable dans un contexte immédiat pose le problème de sa symbolique. Il n'affiche aucune réaction violente contre Ulysse et ne revendique nullement une position de pouvoir. De ce fait, quelle est la position de l'ours face au lion qui s'est déclaré déjà roi de la jungle ? Et comment va-t-il trouver une position moins carnassière que celle du loup qui ne veut plus renoncer aux offrandes du pouvoir tyrannique ?

D'emblée nous constatons que La Fontaine marque un grand écart entre les deux figures de pouvoir (le lion et le loup) et l'ours. L'ours, dans son discours, n'a pas à craindre la colère d'Ulysse, il se livre à une vie régie par le plaisir charnel et le libertinage. Arrêtons-nous ici, une question se pose qui nous paraît importante. Pourquoi La Fontaine rend-t-il raisonnable la présence de l'ours, du moment où sa position n'est nullement en concurrence avec celle d'Ulysse ? Cela est vrai d'un point de vue de la conception du pouvoir dont on a exposé les plus imposantes figures telles que la tyrannie et la domination. Ce faisant la figure de l'ours en tant que figure du pouvoir reste déroutante. Il est obsédé par la liberté et le plaisir du sexe.

---

<sup>229</sup> *Ibid.*

Pour découvrir la réponse, servons-nous de l'analyse qu'a effectuée l'écrivain Pascal Quignard dans son livre « *Les sexe et l'Effroi* ». Dans un chapitre intitulé « L'érotisme romain », Quignard parle de l'érotisme à travers les nuances d'un rapport charnel entre Vénus et Mars : « [L]es archéologues ont montré que les deux conditionnements du décor vestimentaire chez l'homme et chez la femme sont la guerre et l'éros »<sup>230</sup>. Pour lui, Mars, dieu de la guerre est épris de la déesse de l'amour Vénus. Pour nous, dans le cadre de cette étude, Mars est une figure de la terreur, de la violence et de la guerre, mais il représente aussi la figure d'un amant fou et soumis à Vénus. Selon Quignard « deux voies s'offrent au désir des hommes face à la prédation du corps féminin : ou bien le rapt avec violence (*praedation*), ou la fascination intimidante, hypnotique »<sup>231</sup>. Donc pour installer l'ours dans ce conflit, La Fontaine configure une scène théâtrale où les didascalies, entre les quatre protagonistes (Ulysse, le lion, le loup, l'ours), sont engagées pour dénoncer les vices de la cour du monarque.

Si nous comparons l'ours avec les deux autres animaux féroces. L'ours réclame-t-il un droit naturel ? Ce refoulement ne contribue-t-il pas au « principe du plaisir »<sup>232</sup> dont parle Freud ? Il nous semble que l'ours se débat dans ce dilemme obsédé par « [...] certaines impulsions »<sup>233</sup> pour atteindre son unique désir pour ainsi partager « la plus grande somme de plaisir possible »<sup>234</sup> avec sa compagne. En insistant sur les pulsions de l'ours, La Fontaine a choisi de renverser l'image de l'ours qui était celle d'un simple animal ignorant et stupide, comme on l'a vu dans « *l'Ours et l'Amateur des jardins* » (Livre VIII, 10), en une figure valorisée mettant en scène un ours libre et penseur, en quête de liberté dans le monde fabuleux. C'est dans cette vision que la réponse de

---

<sup>230</sup> Pascal Quignard, *Les sexe et l'Effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p.124

<sup>231</sup> *Ibid.*, p.126

<sup>232</sup> Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p.10

<sup>233</sup> *Ibid.*

<sup>234</sup> *Ibid.*

l'ours vient renforcer sa position envers Ulysse. Enfin, en marquant l'écart entre l'ours et ses deux autres compagnons, La Fontaine voulait faire entendre sa voix libertine dans un siècle où la corrélation entre la répression et le pouvoir est

[...] le mode fondamental de liaison entre pouvoir, savoir et sexualité, on ne peut s'en affranchir qu'à un prix considérable : il n'y faudrait pas moins qu'une transgression des lois, une levée des interdits, une irruption de la parole, une restitution du plaisir dans le réel, et toute une nouvelle économie dans les mécanismes du pouvoir ; car le moindre éclat de vérité est sous condition politique<sup>235</sup>.

Pour dénoncer les lois de la société et celles de la cour qui ne toléraient aucunement la liberté de la pensée.

Pour conclure ce dernier chapitre, nous avons pu repérer les principaux fondements de la pensée politique chez La Fontaine. Il nous dérouta, avec son air moqueur de grand fabuliste. On peut voir sur son Olympe des dieux grecs ou romains qui fabriquent les figures du monarque à leur manière. Les figures les plus dominantes sont celles d'Ulysse et Caligula. Elles se forment dans l'écart où s'affrontent le lion et le loup et l'ours. Nous dirons, peut-être, que dans les *Fables*, il existe un esprit de concurrence entre Homère, Ovide et Esope. Chacun d'eux voulait imposer sa propre vision de l'Art de gouverner. Mais chez La Fontaine, l'art d'écrire la fable consiste à mêler toutes les bribes de ses sources pour un fondement politique nouveau mis au service du Duc De Bourgogne, dont l'air arrogant et violent était souvent déplaisant. Ainsi dans la fable Lafontanienne, il existe une face cachée du pouvoir monarchique plus qu'absolu, il est chimérique, multiple et tyrannique. Enfin nous dirons que Circé a su déjouer les plus grands héros en les métamorphosant. Sans elle le talking-cure n'aurait pas lieu et la théâtralisation des conflits entre les puissances serait un échec.

---

<sup>235</sup> *Ibid.*

## CONCLUSION

A l'issue de cette thèse ayant pour sujet *la Figure du Monarque et l'imaginaire tyrannique chez La Fontaine*, certaines questions posées en introduction, puis élargies tout au long des trois chapitres, ont pu trouver des éléments de réponses. Il s'agissait de comprendre comment La Fontaine peut dénoncer le pouvoir absolu, en proposant au duc de Bourgogne une critique implicite des agissements de Louis XIV, relevant du champ d'une politique belliqueuse et de l'administration de la Cour de Versailles lieu de représentations, d'intrigues, d'influences, de gaspillage. Pour ce faire, nous avons pris la fable « *Les Compagnons d'Ulysse* » comme opérateur de lisibilité, pour orienter le lecteur vers les grandes questions de pouvoir soulevées par La Fontaine, mettant ainsi en place un dispositif imaginaire s'ouvrant sur d'autres fables : (*La Cour du Lion*, *La Génisse la Chèvre et la Brebis en société avec le Lion*, *Les Animaux malades de la peste*, *Le Loup et L'Agneau*, *l'Ours et l'Amateur des jardins*). Les principales figures animalières de la férocité ; le lion, le loup et l'ours se rencontrent dans un processus de figuration du pouvoir. Ils maintiennent des liens intertextuels dont La Fontaine, nous l'avons vu au premier chapitre, emprunte les thèmes épiques dans *l'Odyssée* et *Les Métamorphoses*.

Notre méthode d'analyse, a permis de repérer les emprunts diversifiés et les indices textuels et intertextuels, qui mettent en valeur l'engagement de La Fontaine pour élever l'apologue ésopique à un genre littéraire reconnu par les critiques de son temps. Bien que les conditions sociopolitiques l'aient souvent contrarié, sa volonté était celle d'un résistant décidé se dissimulant derrière des figurants fabuleux. Nous avons pu découvrir un poète qui n'a jamais baissé sa plume, même si les rumeurs l'ont parfois « ridiculisé », voire banni de *l'Art Poétique* de Boileau. Aussi le fait d'être élu et reçu d'un air hautain et déplaisant par l'Académie Française peu avant sa mort,

relève de la conjoncture créée par la mort de Colbert comme le dit Fumaroli. Inventer ou réécrire pour La Fontaine posait donc l'important défi d'être reconnu comme écrivain à part entière, en devenant le grand fabuliste de La France de l'Ancien Régime.

Le critique Boutang, quinze ans après la publication de son ouvrage « *La Fontaine politique* » laisse voir que le fabuliste « n'humanise pas la nature, et ne la socialise non plus, comme le croyait Taine ; dans sa solitude, cette nature parle, révèle ses jeux de grâce ou de terreur, l'empire dont la société est une part, et la politique un dangereux pays »<sup>236</sup>. Nous avons donc tenté de porter notre réflexion sur les rapports entre la fable Lafontanienne et le pouvoir monarchique. Pourtant « donner forme à cette réflexion est toujours une entreprise délicate »<sup>237</sup>, alors appréhender la *Figure du Monarque* demeure une tâche rendue difficile par les différentes formes derrière lesquelles se cache une figure tyrannique, parfois horrible, d'un monarque.

Dans la fable liminaire du livre XII, à des fins contingentes, les compagnons d'Ulysse parlent des injustices qu'ils ont subies. En colère contre leur monarque, ils ont conclu qu'il fallait faire face à leur infériorité humaine pour atteindre leur supériorité animale. Dans ce sens, Circé, la figure mythique, qui s'est avérée de plus en plus emblématique, visait à établir des rapports plus équilibrés dans la fable. Cette déesse, qui vivait loin de l'Olympe, a fait l'objet d'un long débat philosophique duquel nous avons déduit que le pouvoir divin de cette enchantresse fonctionne comme une thérapie dans la fable en question. Son pouvoir, changer les hommes en bêtes, est aussi celui du fabuliste. Ces propos pourraient ouvrir un débat intéressant sur ce sujet mais, ils n'annulent point nos résultats sur le rôle de Circé qui a pu dévoiler à Ulysse les pensées les plus fondées de ses compagnons, afin de l'empêcher de la quitter. Donc, si on interprète l'action de

---

<sup>236</sup> Pierre Boutang, *La Fontaine : Les Fables ou la langue des dieux*, Paris, Hachette, 1995, p.7

<sup>237</sup> Joël Blanchard, Jean-Claude Mühlethaler, *Ecriture et pouvoir à l'aube des temps modernes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p.1

Circé d'une manière plus étroite avec la notion du pouvoir monarchique, pourrions-nous dire que le rôle de la femme dans la cour royale avait son poids sur les décisions du roi ? Il s'agit là d'une autre perspective, où les privilèges de la cour seraient orientés par la femme au 17<sup>ème</sup> siècle en vue d'influencer les ambitions des monarques. Au niveau des résultats de notre thèse, limitons-nous aux figures du monarque dans les fables choisies dont La Fontaine s'est servies pour justifier les désirs de puissance, de sexe, ou de carnage.

D'ailleurs, pour Ulysse, la critique de ses compagnons, recevable en droit, ne justifie pas la cession du pouvoir monarchique que les hommes, malgré leurs vices, tentent de conquérir. À la figure du monarque grec s'ajoute la figure de l'empereur romain Caligula que La Fontaine n'a citée qu'une seule fois dans l'ensemble des *Fables*. Caligula est une figure de tyran, qui a soutenu notre approche qui se propulsait dans la dimension des *perspectives* des figures du monarque et l'imaginaire tyrannique. Sa présence discrète nous a motivé une lecture plus approfondie sur sa vie, ses actes tyranniques, sa célèbre folie sanguinaire. Mais dans le cas de la fable « *La Cour du Lion* », la figure de Caligula nous ouvre la voie vers les stratégies qu'adopte un monarque dans sa cour ou comment assujettir l'autre. Néanmoins il reste, pour le futur, la tâche la plus importante, pour nos recherches, effectuer une analyse figurale de la présence de Caligula dans un champ littéraire plus élargi. La singularité de cette figure se nuance avec la tragédie d'Albert Camus. De notre côté en analysant le discours du lion par l'évocation de Caligula, nous avons dressé certains traits similaires entre ce personnage et la figure d'un empereur fou, dont les signes de la tyrannie sont plutôt dus à un état psychique menant au délire.

La Fontaine par les nombreuses sources qu'il mêle à sa vision didactique et divertissante, fait apparaître la figure d'un monarque qui se manifeste partout dans son monde fabuleux, tantôt sous la peau d'un loup, tantôt sous la peau d'un lion. Néanmoins lorsqu'il inclut l'ours, il juge

fondamental d'associer la liberté de penser à celle d'aimer, afin de vivre un épanouissement charnel dans un lieu aussi sauvage que le bois ; Un détour plutôt libertin, qui peut nous laisser supposer que l'ours représente la figure d'un fabuliste - soit celle d'Esopé ou celle de La Fontaine lui-même - dans lequel l'ours condamne tout discours justifiant la tyrannie du pouvoir que les hommes portent en eux.

Cette étude nous a fait entrevoir comment La Fontaine, en 1693, poursuit un travail d'écriture concernant sans cesse les relations de pouvoir dans ses *Fables* ; Celles-ci offrent par ailleurs une photographie du cheminement d'une tradition animale du genre littéraire, pour décrier les vices de la cour de Louis XIV. Il en ressort aussi que le monarque, afin de maintenir son règne, se livre à un jeu de masques, par ce biais il peut prendre toutes les figures pour installer un régime dictateur loin de toute démocratie au sens moderne, à l'exemple même d'Ulysse qui souhaitait que ses compagnons reviennent à leur condition animale ; En réalité l'objectif de ce dernier était de continuer un voyage jamais achevé vers sa gloire, délaissant femme et enfant ; Ses compagnons assuraient la survie d'un monarque excessif, se livrant souvent aux délices des enchantresses sorcières que sont autant Calypso que Circé. Enfin, nous avons pu voir comment le pouvoir se multiplie et se transforme dans la fable Lafontanienne, elle-même liée à la métamorphose du monarque dont l'image se propulse dans une dimension chimérique, pour assujettir l'autre et le dominer ou le tyranniser. Par chance, la lectrice n'y est pas assujettie.

## ANNEXES

### *La Génisse la Chèvre et la Brebis en société avec le Lion ( 7, Livre I )*

La Génisse, la Chèvre, et leur sœur la Brebis,  
Avec un fier Lion, Seigneur du voisinage,  
Firent société, dit-on, au temps jadis,  
Et mirent en commun le gain et le dommage.  
Dans les lacs de la Chèvre un Cerf se trouva pris ;  
Vers ses associés aussitôt elle envoie.  
Eux venus, le Lion par ses ongles compta,  
Et dit : « Nous sommes quatre à partager la proie » ;  
Puis en autant de parts le Cerf il dépeça ;  
Prit pour lui la première en qualité de Sire ;  
« Elle doit être à moi, dit-il, et la raison,  
C'est que je m'appelle Lion :  
À cela l'on n'a rien à dire.  
La seconde, par droit, me doit échoir encor :  
Ce droit, vous le savez, c'est le droit du plus fort.  
Comme le plus vaillant je prétends la troisième.  
Si quelqu'une de vous touche à la quatrième,  
Je l'étranglerai tout d'abord.»

### *Le Loup et L'Agneau (10, Livre I)*

La raison du plus fort est toujours la meilleure :  
    Nous l'allons montrer tout à l'heure (1).  
    Un Agneau se désaltérait  
    Dans le courant d'une onde pure.  
Un Loup survient à jeun, qui cherchait aventure,  
    Et que la faim en ces lieux attirait.  
Qui te rend si hardi (2) de troubler mon breuvage ?  
    Dit cet animal plein de rage :  
Tu seras châtié de ta témérité.  
Sire, répond l'Agneau, que Votre Majesté  
    Ne se mette pas en colère ;  
    Mais plutôt qu'elle considère  
    Que je me vas (3) désaltérant  
    Dans le courant,  
    Plus de vingt pas au-dessous d'Elle ;  
Et que par conséquent, en aucune façon,



Je ne puis troubler sa boisson.  
 Tu la troubles, reprit cette bête cruelle,  
 Et je sais que de moi tu médis l'an passé.  
 Comment l'aurais-je fait si (4) je n'étais pas né ?  
 Reprit l'Agneau ; je tette encor ma mère  
 Si ce n'est toi, c'est donc ton frère.  
 Je n'en ai point. C'est donc quelqu'un des tiens :  
 Car vous ne m'épargnez guère,  
 Vous, vos Bergers et vos Chiens.  
 On me l'a dit : il faut que je me venge."  
 Là-dessus, au fond des forêts  
 Le loup l'emporte et puis le mange,  
 Sans autre forme de procès.

*Les Animaux malades de la peste (I, Livre VII)*

Un mal qui répand la terreur,  
 Mal que le Ciel en sa fureur  
 Inventa pour punir les crimes de la terre,  
 La Peste (puisqu'il faut l'appeler par son nom)  
 Capable d'enrichir en un jour l'Achéron,  
 Faisait aux animaux la guerre.  
 Ils ne mouraient pas tous, mais tous étaient frappés :  
 On n'en voyait point d'occupés  
 A chercher le soutien d'une mourante vie ;  
 Nul mets n'excitait leur envie ;  
 Ni Loups ni Renards n'épiaient  
 La douce et l'innocente proie.  
 Les Tourterelles se fuyaient :  
 Plus d'amour, partant plus de joie.  
 Le Lion tint conseil, et dit : Mes chers amis,  
 Je crois que le Ciel a permis  
 Pour nos péchés cette infortune ;  
 Que le plus coupable de nous  
 Se sacrifie aux traits du céleste courroux,  
 Peut-être il obtiendra la guérison commune.  
 L'histoire nous apprend qu'en de tels accidents  
 On fait de pareils dévouements :  
 Ne nous flattons donc point ; voyons sans indulgence  
 L'état de notre conscience.  
 Pour moi, satisfaisant mes appétits gloutons  
 J'ai dévoré force moutons.  
 Que m'avaient-ils fait ? Nulle offense :  
 Même il m'est arrivé quelquefois de manger  
 Le Berger.  
 Je me dévouerai donc, s'il le faut ; mais je pense  
 Qu'il est bon que chacun s'accuse ainsi que moi :  
 Car on doit souhaiter selon toute justice

Que le plus coupable périsse.  
 - Sire, dit le Renard, vous êtes trop bon Roi ;  
 Vos scrupules font voir trop de délicatesse ;  
 Eh bien, manger moutons, canaille, sottè espèce,  
 Est-ce un péché ? Non, non. Vous leur fîtes Seigneur  
 En les croquant beaucoup d'honneur.  
 Et quant au Berger l'on peut dire  
 Qu'il était digne de tous maux,  
 Etant de ces gens-là qui sur les animaux  
 Se font un chimérique empire.  
 Ainsi dit le Renard, et flatteurs d'applaudir.  
 On n'osa trop approfondir  
 Du Tigre, ni de l'Ours, ni des autres puissances,  
 Les moins pardonnables offenses.  
 Tous les gens querelleurs, jusqu'aux simples mâtins,  
 Au dire de chacun, étaient de petits saints.  
 L'Ane vint à son tour et dit : J'ai souvenance  
 Qu'en un pré de Moines passant,  
 La faim, l'occasion, l'herbe tendre, et je pense  
 Quelque diable aussi me poussant,  
 Je tondis de ce pré la largeur de ma langue.  
 Je n'en avais nul droit, puisqu'il faut parler net.  
 A ces mots on cria haro sur le baudet.  
 Un Loup quelque peu clerc prouva par sa harangue  
 Qu'il fallait dévouer ce maudit animal,  
 Ce pelé, ce galeux, d'où venait tout leur mal.  
 Sa peccadille fut jugée un cas pendable.  
 Manger l'herbe d'autrui ! quel crime abominable !  
 Rien que la mort n'était capable  
 D'expier son forfait : on le lui fit bien voir.  
 Selon que vous serez puissant ou misérable,  
 Les jugements de cour vous rendront blanc ou noir.

*La Cour du Lion (7, Livre VII)*

Sa Majesté Lionne un jour voulut connaître  
 De quelles nations le Ciel l'avait fait maître.  
 Il manda donc par députés  
 Ses vassaux de toute nature,  
 Envoyant de tous les côtés  
 Une circulaire écriture,  
 Avec son sceau. L'écrit portait  
 Qu'un mois durant le Roi tiendrait  
 Cour plénière, dont l'ouverture  
 Devait être un fort grand festin,  
 Suivi des tours de Fagotin.  
 Par ce trait de magnificence

Le Prince à ses sujets étalait sa puissance.  
 En son Louvre il les invita.  
 Quel Louvre ! Un vrai charnier, dont l'odeur se porta  
 D'abord au nez des gens. L'Ours boucha sa narine :  
 Il se fût bien passé de faire cette mine,  
 Sa grimace déplut. Le Monarque irrité  
 L'envoya chez Pluton faire le dégoûté.  
 Le Singe approuva fort cette sévérité,  
 Et flatteur excessif il loua la colère  
 Et la griffe du Prince, et l'antre, et cette odeur :  
 Il n'était ambre, il n'était fleur,  
 Qui ne fût ail au prix. Sa sottie flatterie  
 Eut un mauvais succès, et fut encore punie.  
 Ce Monseigneur du Lion-là  
 Fut parent de Caligula.  
 Le Renard étant proche : Or çà, lui dit le Sire,  
 Que sens-tu ? Dis-le-moi : parle sans déguiser.  
 L'autre aussitôt de s'excuser,  
 Alléguant un grand rhume : il ne pouvait que dire  
 Sans odorat ; bref, il s'en tire.  
 Ceci vous sert d'enseignement :  
 Ne soyez à la cour, si vous voulez y plaire,  
 Ni fade adulateur, ni parleur trop sincère,  
 Et tâchez quelquefois de répondre en Normand.

*L'Ours et l'Amateur des jardins (10, Livre VIII)*

Certain Ours montagnard, Ours à demi léché,  
 Confiné par le sort dans un bois solitaire,  
 Nouveau Bellérophon(1) vivait seul et caché :  
 Il fût devenu fou ; la raison d'ordinaire  
 N'habite pas longtemps chez les gens séquestrés (2):  
 Il est bon de parler, et meilleur de se taire,  
 Mais tous deux sont mauvais alors qu'ils sont outrés.  
     Nul animal n'avait affaire  
     Dans les lieux que l'Ours habitait ;  
     Si bien que tout Ours qu'il était  
 Il vint à s'ennuyer de cette triste vie.  
 Pendant qu'il se livrait à la mélancolie,  
     Non loin de là certain vieillard  
     S'ennuyait aussi de sa part.

Il aimait les jardins, était Prêtre de Flore,  
 Il l'était de Pomone encore : (3)  
 Ces deux emplois sont beaux. Mais je voudrais parmi  
 Quelque doux et discret ami.  
 Les jardins parlent peu , si ce n'est dans mon livre ;  
 De façon que, lassé de vivre  
 Avec des gens muets notre homme un beau matin  
 Va chercher compagnie, et se met en campagne.  
 L'Ours porté d'un même dessein  
 Venait de quitter sa montagne :  
 Tous deux, par un cas surprenant  
 Se rencontrent en un tournant.  
 L'homme eut peur : mais comment esquiver ; et que faire ?  
 Se tirer en Gascon d'une semblable affaire  
 Est le mieux. Il sut donc dissimuler sa peur.  
 L'Ours très mauvais complimenteur,  
 Lui dit : Viens-t'en me voir. L'autre reprit : Seigneur,  
 Vous voyez mon logis ; si vous me vouliez faire  
 Tant d'honneur que d'y prendre un champêtre repas,  
 J'ai des fruits, j'ai du lait : Ce n'est peut-être pas  
 De nosseigneurs les Ours le manger ordinaire ;  
 Mais j'offre ce que j'ai. L'Ours l'accepte ; et d'aller.  
 Les voilà bons amis avant que d'arriver.  
 Arrivés, les voilà se trouvant bien ensemble ;  
 Et bien qu'on soit à ce qu'il semble  
 Beaucoup mieux seul qu'avec des sots,  
 Comme l'Ours en un jour ne disait pas deux mots  
 L'Homme pouvait sans bruit vaquer à son ouvrage.  
 L'Ours allait à la chasse, apportait du gibier,  
 Faisait son principal métier  
 D'être bon émoucheur (4) , écartait du visage  
 De son ami dormant, ce parasite ailé,  
 Que nous avons mouche appelé.  
 Un jour que le vieillard dormait d'un profond somme,  
 Sur le bout de son nez une allant se placer  
 Mit l'Ours au désespoir ; il eut beau la chasser.  
 Je t'attraperai bien, dit-il. Et voici comme.  
 Aussitôt fait que dit ; le fidèle émoucheur  
 Vous empoigne un pavé, le lance avec roideur,  
 Casse la tête à l'homme en écrasant la mouche,  
 Et non moins bon archer (5) que mauvais raisonneur :  
 Roide mort étendu sur la place il le couche.  
 Rien n'est si dangereux qu'un ignorant ami ;  
 Mieux vaudrait un sage ennemi.

A Monseigneur le Duc de Bourgogne

Prince, l'unique objet du soin des Immortels,  
Souffrez que mon encens parfume vos autels.  
Je vous offre un peu tard ces présents de ma Muse ;  
Les (1) ans et les (1) travaux me serviront d'excuse.  
Mon esprit diminue, au lieu qu'à chaque instant  
On aperçoit le vôtre aller en augmentant.  
Il ne va pas, il court, il semble avoir des ailes.  
Le Héros (2) dont il tient des qualités si belles  
Dans le métier de Mars brûle d'en faire autant :  
Il ne tient pas à lui que, forçant la Victoire,  
    Il ne marche à pas de géant  
    Dans la carrière de la Gloire.  
Quelque Dieu le retient ; c'est notre Souverain,  
Lui qu'un mois a rendu maître et vainqueur du Rhin (3) ;  
Cette rapidité fut alors nécessaire ;  
Peut-être elle serait aujourd'hui téméraire.  
Je m'en tais ; aussi bien les Ris et les Amours (4)  
Ne sont pas soupçonnés d'aimer les longs discours.  
De ces sortes de Dieux votre cour se compose :  
Ils ne vous quittent point. Ce n'est pas qu'après tout  
D'autres Divinités n'y tiennent le haut bout :  
Le sens et la raison (5) y règlent toute chose.  
Consultez ces derniers sur un fait où les Grecs,  
    Imprudents et peu circonspects,  
    S'abandonnèrent à des charmes  
Qui métamorphosaient en bêtes les humains.  
Les Compagnons d'Ulysse, après dix ans d'alarmes,  
Erraient au gré du vent, de leurs sorts incertains.  
    Ils abordèrent un rivage  
    Où la fille du dieu du jour,  
    Circé (6), tenait alors sa cour.  
    Elle leur fit prendre un breuvage  
Délicieux, mais plein d'un funeste poison.  
    D'abord ils perdent la raison ;  
Quelques moments après, leur corps et leur visage  
Preignent l'air et les traits d'animaux différents :  
Les voilà devenus ours, lions, éléphants ;  
    Les uns sous une masse énorme,  
    Les autres sous une autre forme ;  
Il s'en vit de petits : exemplum ut Talpa (7).  
    Le seul Ulysse en échappa.  
Il sut se défier de la liqueur traîtresse.  
    Comme il joignait à la sagesse  
La mine d'un héros et le doux entretien,  
    Il fit tant que l'Enchanteresse  
Prit un autre poison (8) peu différent du sien.  
Une Déesse dit tout ce qu'elle a dans l'âme :  
    Celle-ci déclara sa flamme.

Ulysse était trop fin pour ne pas profiter  
     D'une pareille conjoncture.  
 Il obtint qu'on rendrait à ces Grecs leur figure.  
 Mais la voudront-ils bien, dit la Nymphé, accepter ?  
 Allez le proposer de ce pas à la troupe.  
 Ulysse y court et dit : L'empoisonneuse coupe  
 A son remède encore ; et je viens vous l'offrir :  
 Chers amis, voulez-vous hommes redevenir ?  
     On vous rend déjà la parole."  
     Le Lion dit, pensant rugir :  
     Je n'ai pas la tête si folle.  
 Moi renoncer aux dons que je viens d'acquérir ?  
 J'ai griffe et dent, et mets en pièces qui m'attaque.  
 Je suis roi : deviendrai-je un Citadin d'Ithaque ?  
 Tu me rendras peut-être encor simple Soldat :  
     Je ne veux point changer d'état.  
 Ulysse du Lion court à l'Ours : Eh, mon frère,  
 Comme te voilà fait ! Je t'ai vu si joli !  
     Ah vraiment nous y voici,  
     Reprit l'Ours à sa manière.  
 Comme me voilà fait ! comme doit être un Ours.  
 Qui t'a dit qu'une forme est plus belle qu'une autre ?  
     Est-ce à la tienne à juger de la nôtre ?  
 Je me rapporte aux yeux d'une Ourse mes amours.  
 Te déplais-je ? va-t'en, suis ta route et me laisse :  
 Je vis libre, content, sans nul soin qui me presse ;  
     Et te dis tout net et tout plat :  
     Je ne veux point changer d'état.  
 Le Prince grec au Loup va proposer l'affaire ;  
 Il lui dit, au hasard (9) d'un semblable refus :  
     Camarade, je suis confus  
     Qu'une jeune et belle Bergère  
     Conte aux échos les appétits gloutons  
 Qui t'ont fait manger ses moutons.  
 Autrefois on t'eût vu sauver la bergerie :  
     Tu menais une honnête vie.  
     Quitte ces bois et redevien, \*  
     Au lieu de Loup, Homme de bien.  
 En est-il ? dit le Loup : Pour moi, je n'en vois guère.  
 Tu t'en viens me traiter de bête carnassière :  
 Toi qui parles, qu'es-tu ? N'auriez-vous pas, sans moi,  
 Mangé ces animaux que plaint tout le village ?  
     Si j'étais Homme, par ta foi,  
     Aimerais-je moins le carnage ?  
 Pour un mot quelquefois vous vous étranglez tous :  
 Ne vous êtes-vous pas l'un à l'autre des Loups (10) ?  
 Tout bien considéré, je te soutiens en somme  
     Que scélérat pour scélérat,  
     Il vaut mieux être un Loup qu'un Homme :  
     Je ne veux point changer d'état.  
 Ulysse fit à tous une même semonce ;

Chacun d'eux fit même réponse,  
Autant le grand que le petit.  
La liberté, les lois, suivre leur appétit,  
C'était leurs délices suprêmes ;  
Tous renonçaient au los (11) des belles actions.  
Ils croyaient s'affranchir selon leurs passions,  
Ils étaient esclaves d'eux-mêmes.  
Prince, j'aurais voulu vous choisir un sujet  
Où je pusse mêler le plaisant à l'utile :  
C'était sans doute un beau projet  
Si ce choix (12) eût été facile.  
Les compagnons d'Ulysse enfin se sont offerts,  
Ils ont force pareils en ce bas univers :  
Gens à qui j'impose pour peine  
Votre censure et votre haine.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus

*La Génisse la Chèvre et la Brebis en société avec le Lion (7, Livre I)*

*Le Loup et L'Agneau (10, Livre I)*

*Les Animaux malades de la peste (1, Livre VII)*

*La Cour du Lion (7, Livre VII)*

*L'Ours et l'Amateur des jardins (10, Livre VIII)*

*Les Compagnons d'Ulysse (1, Livre XII)*

### Œuvres de l'auteur

De La Fontaine, Jean, *Fables*, Tome 1, Editions établie et présentée par Marc Fumaroli, illustrations de Marie Hugo, Paris, Imprimerie nationale, 1985.

De La Fontaine, Jean, *Œuvres complètes, Précédées de l'éloge de l'auteur*, par Chamfort, Nouvelle éd. Paris, Igonette, 1826.

De La Fontaine, Jean, *Œuvres : sources et postérité d'Esopé à l'Oulipo*, édition établie et présentée par André Versaille, préface de Marc Fumaroli. Bruxelles, Editions Complexe, 1995.

J. De La Fontaine, « A Monseigneur le Dauphin », dans *Fables* (La Fontaine), par Pierre Bornecque, Paris, Coll. Profil-Hatier, 1979.

### Bibliographie générale et critique

Adam Jean-Michel, « Analyse textuelle des discours », *Filol. linguíst. port.*, n. 14 (2), 2012, disponible en ligne sur :

<http://www.periodicos.usp.br/flp/article/download/59909/63018>

Albouy Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 2012.

Antoine Compagnon et Patrick Charaudeau *et al. Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.



Aristote, *Politiques*, Livre III, chap. 7, 1279 a 25, trad. P. Pellerin, coll. " GF ", Éd. Flammarion, 1990.

Auerbach Erich « De Térence à Quintilien » dans *Perspectives croisées sur la figure* sous la direction de Bertrand Gervais et Audrey Lemieux, Presses Universitaires du Québec, 2012.

Benveniste Emile, *Problèmes de Linguistique générale ; Tome I*, Paris, Gallimard, 1976.

Bertier de Sauvigny Guillaume de, *Histoire de France*, Paris, Flammarion, 1977.

Bachelard Gaston, « Imagination et Mobilité », dans *Perspectives croisées sur la figure*, anthologie préparée par Bertrand Gervais et Audry Lemieux, Québec, Presses Universitaires du Québec, coll. Approches de l'imaginaire.

Blanchard Jean-Vincent et Hélène Visentin, *L'invraisemblance du pouvoir : Mises en scène de la souveraineté au XVIIe siècle*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, coll. Biblioteca della ricerca 2005.

Blanchot Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, Collection Folio essais (n° 48), 1986.

Bodéüs Richard, *Le véritable politique et ses vertus selon Aristote : recueil d'études*, Paris, Éditions Peeters, 2004.

Boèce, *Consolation de la Philosophie Livre IV*, trad, Louis Judicis de Mirandol, Paris, 1861, à consulter sur Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k267807>

Boutang Pierre, *La Fontaine politique*, Paris : J.-E. Hallier : A. Michel, 1981.

Burgat Florence, « Les Habits De La Cruauté » *Si les lions pouvaient parler, Essai sur La Condition animale*, sous la direction de Boris Cyrulnik, Paris, Gallimard, 1998.

Brunel, Pierre *et al.* « Le siècle de Louis XIV » dans *Encyclopédie Universelle, Littérature Française*, Paris, Cercle Européen du Livre, 1972.

C. Vlachos Georges, *Les sociétés politiques homériques*, Paris, Presses universitaires de France, 1974.

Calvino Italo « la combinaison et le mythe dans l'art du récit », dans *Littérature et Mythe*, Marie-Catherine Huet-Brichard, Paris, Hachette, 2001.

Collinet Jean-Pierre, *La Fontaine en amont et en aval*, Pise : Editrice Libreria Goliardica, 1988.

Cormier Jacques, « La survie littéraire d'Ovide. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2006, n°58. pp. 251-275. DOI: 10.3406/caief.2006.1617, disponible en ligne sur [www.persee.fr/doc/caief\\_0571-5865\\_2006\\_num\\_58\\_1\\_1617](http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2006_num_58_1_1617)

Cosandey, et Fanny et Robert Descimon, *L'absolutisme en France. Histoire et historiographie*, Paris, Seuil, 2002.

De Meilhan Gabriel Sénac, *Du gouvernement, des mœurs et des conditions en France avant la Révolution*, Hambourg, 1795 (rééd. 1814).

De Jouvenel Bertrand, *Du Pouvoir, Histoire naturelle de sa croissance*, Paris, Hachette, 1972.

Dessert Daniel, Fouquet, Fayard, 1987.

Dubois Jean *et al.* *Le Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 2012.

Duchêne Roger, *La Fontaine*, Paris, Fayard, 1990.

Dufays Sophie FEC - Folia Electronica Classica (Louvain-la-Neuve) - Numéro 13 - janvier-juin 2007

Gasparon Diana, « Petite histoire des Grandes Epidémie » *Société Belge d'Histoire de la Médecine*, Conférence au Centre de culture scientifique de Charleroi le 13 avril 2005 disponible en ligne sur <https://www.ulb.ac.be/ccs/docs/epidemies.doc>

Hassoun Jacques, « Une figure de l'autre », dans *Si les lions pouvaient parler, Essai sur La Condition animale*, sous la direction de Boris Cyrulnik, Paris, Gallimard, 1998.

Hepp Noemie, *Homère en France du XVII siècle*, Paris, Klincksieck, 1968

Herodotus, *Hérodote Histoires, livre 1-9*. Texte établi et traduit par E. Legrand, Paris, Belles Lettres, 1932- 61, II.

.

Horace *Epîtres*, I,2,23-26, Agnès Vinas (2009) disponible sur

[www.mediterranees.net/mythes/ulyse/epreuves/allegories](http://www.mediterranees.net/mythes/ulyse/epreuves/allegories)

Homère, *Odyssée*, Paris, Gallimard, 1955.

Jaubert Anna, « La Fontaine, l'Ancien et le Moderne. Rupture et continuité humanistes », *Rursus* [En ligne], 6 | 2011, mis en ligne le 09 février 2011, DOI : 10.4000/rursus.529, disponible en ligne sur <https://rursus.revues.org/529>

Jeandillou Jean-François, *L'Analyse textuelle*, Paris A. Colin, 1997.

Jeanneret Michel, « L'érotisme au XVIIIe siècle: Littérature et dissidence », *Études de Langue et Littérature Françaises*, 33 (2002). Université de Kyoto. Edition HTML: Ambroise Barras, 2003-2006, disponible en ligne sur [http://www.unige.ch/lettres/framo/articles/mj\\_kyoto1.html](http://www.unige.ch/lettres/framo/articles/mj_kyoto1.html)

Joule Robert-Vincent et Jean-Léon Beauvois, *Petit Traité de manipulation à l'usage des honnêtes gens*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2014.

Kattan Naïm, *Le désir et le pouvoir*, Essai, Montréal, Éditions HMH, 1983.

Knauth, K. Alfons « Apologue » dans *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires Genève* : Librairie Droz, 2014.

Kocaman Şengül, « De la Perfection à la Cruauté (Analyse de Caligula de Camus) », Çukurova University Faculty of Education, Journal Vol:43 No: 1, <http://egitim.cu.edu.tr/efdergi>, pp: 99-110

Lebrun Marlène, *Regards actuels sur les Fables de La Fontaine*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2000.

Leplatre Olivier, *Le pouvoir et la parole dans les Fables de La Fontaine*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002.

Mangueneau Dominique, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Hachette Université, 1979.

Mangueneau Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Dunod, Paris, 1993.

Malandain Pierre, *La Fable et l'Intertexte*, Paris, Temps Actuels, Entailles/S, Coll. dirigée par Michel Apel-Muller, 1981.

Mallarmé Stéphane, « les dieux antiques œuvres complètes », tome II, Paris coll. La Bibliothèque de la Pléiade 1945 p : 1169 dans *La Littérature et Mythe*, Marie-Catherine Huet-Brichard, Paris, Hachette, 2001.

Marin Louis, *Le portrait du roi*, Paris, Editions de Minuit, 1981.

Mesnard Jean, « Présentation », dans la Poétique des Fables de La Fontaine, textes recueillis et édités par Lane M. Heller et Ian M. Richmond, Mestengo Press, The University of Western Ontario, Departement of French, 1994.

Mique Pierre, *Histoire de la France*, Paris : Fayard, 1976.

Nietzsche Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Robert Laffont, 1993.

Petitfils Jean-Christian, *Louis XIV*, Paris, Perrin, 2002.

Platon, *La République*, livre VIII, 564a

Pseudo-Plutarque, (IIe siècle après JC) - *Vie et Poésie d'Homère*, 126

Picciola Liliane, « Albert Camus et la dramaturgie de l'inquiétude latine : Caligula », Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, Centre des Sciences de la littérature française, EA 1586.

Quignard Pascal, *Le sexe et l'Effroi*, Paris, Gallimard, 1994

Renault Philippe, *Fable et tradition ésopique*, Folia Electronica Classica (Louvain-la-Neuve) - Numéro 6 - juillet-décembre 2003, disponible en ligne sur

<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/06/fable.html>

Richard Dominique, «ARCHILOQUE DE PAROS (~716-~664)», *Encyclopædia Universalis* consulté le 01 août 2016 [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/archiloque-de-paros/>

Runte Roseanne, « La dominance dans les *Fables* de La Fontaine » dans *La poétique des Fables de La Fontaine*, London On, Mestengo Press, 1994.

Saint Thomas D'Aquin, *Somme Théologique*, Edition numérique, Bibliothèque de l'édition du Cerf, 1984 Suivie du Supplementum réalisé par frère Reginald *Ia-IIae*, q. 105, art. 1

Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

Slovic Paul et al, Rational actors or rational fools: implications of the affectheuristic for behavioral economics, *Journal of Socio-Economics* 31 (2002) 329–342, Decision Research, 1201 Oak Street, Eugene, OR 97401, USA.

Suétone, *Vie de Caligula*, Traduction française de M. Cabaret-Dupaty, Paris, 1893, avec quelques adaptations de J. Poucet, Louvain, 2001.

Strauss Leo, *De la tyrannie*, Galimard, 1954.

Thomas Hobbes, *Léviathan*, (1651, en anglais), édition de C.B. Macpherson, Pelican Classics, Penguin Books, 1968, 1981.

Tricaud François, « *Homo homini Deus, Homo homini Lupus* »: *Recherche des Sources des deux formules de Hobbes*, in R. Koselleck, and R. Schnur, éd., *Hobbes-Forschungen*, Berlin: Duncker & Humblot, 1969.

Vaillancourt Daniel, *Les Urbanités parisiennes au XVIIe siècle : le livre du trottoir*, Paris, ÉD. Hermann, 2013.

Vaillancourt Daniel « La figure et ses fabriques, tout ce qui n'est pas figure » dans *perspectives croisées sur la figure* sous la direction de Bertrand Gervais et Audrey Lemieux, Presses Universitaires du Québec, 2012.

Valéry Paul, « Mon Faust » dans *Littérature et Mythe*, Marie-Catherine Huet-Brichard, Paris, Hachette, 2001.

Viarre Simone, *Ovide : essai de lecture poétique*, Paris, Belles lettres, 1976.

Webber Max, *Économie et Société Les catégories de la sociologie, Tome 1*, Sciences Humaines-Agora, 2003.

Xénophon (V.430-v.355 avant JC) - *Mémoires* (I, 3, 6-7), disponible en ligne <http://remacle.org/bloodwolf/historiens/xenophon/mem1fr.htm>

Zarka Yves Charles, *Figures du pouvoir, Études de philosophie politique de Machiavel à Foucault*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

## **HAFIDA BENCHERIF**

### **EDUCATION**

2008	Bachelor en langue Française
Tlemcen -Algérie	Abou Baker Belkaid
2016	Master en Etudes françaises
London Ontario -Canada	Western Ontario
2016	1ere année doctorat PHD Etudes françaises
London Ontario -Canada	Western Ontario

### **FORMATION PROFESIONNELLE**

Septembre – aout 2008 -2015	Ministère de l'Education
Naama, Algérie	Enseignante de langue française
Septembre – octobre 2015-2016	Université Western Ontario, Département des Etudes Françaises
	London Ontario, Canada -Tache : Assistante d'enseignement
Février 2016 -janvier 2017	Centre communautaire régional de London programme avant et après l'école
	London Ontario, Canada- Tache : Assistante d'éducatrice

Novembre 2015-2016 Expériences d'intégration sociale et culturelle des  
immigrants et réfugiés francophones à London  
Tache - Transcripteur des rencontres avec les participants du programme

## COMMUNICATIONS SCIENTIFIQUES

*Perspectives d'analyse idéologique et philosophique dans le roman algérien, Kateb Yacine, Mohamed Dib, Mouloud Maamri.* Colloque du bureau des écrivains. Université de Naama Algérie.2014

*Les Figures du pouvoir dans les Fables de J. De La Fontaine, perspectives et contraintes.* Le mini-colloque des étudiants du 3ième cycle, département des études françaises, l'Université de Western Ontario 2106

## ARTICLES PUBLIES

*Analyse du discours poétique contemporain chez Jalal Jaf,* revue [www.alfikre.com](http://www.alfikre.com)

*Les figures de l'errance mystique et le récit de voyage Dans l'Ombre Chaude de l'Islam d'Isabelle Eberhardt)* actes du colloque Isabelle Eberhardt, Alger, 1ere Edition, 2016

Enquête sociolinguistique sur l'usage de la langue berbère dans un milieu scolaire arabophone, revue [www.alfikre.com](http://www.alfikre.com)

*Les stratégies de lecture à adopter pour les étudiants du français langue seconde, la création d'atelier de lecture dé clic).* Colloque Innovative Approaches to Second Language Teaching (IASLT) Approches innovantes dans l'enseignement des langues secondes (AIELA), Université de Western Ontario, 2015

## PUBLICATIONS LITTÉRAIRES ET PRIX

Prix littéraire de poésie,2013, au Liban

Prix de distinction du président en Algérie

Prix de reconnaissance du ministère de l'éducation en Algérie

Recueil de poésie, miroirs bleus

Traduction du roman préhistorique Gétulia et le voyage de la mort de Bencherif Ahmed

### **CENTRE D'INTERET**

Poète et journaliste

Directrice de la fondation culturelle ALFIKRE

Rédactrice en chef de la revue électronique [www.alfikre.com](http://www.alfikre.com)