



Universiteit Leiden

De Verdizzotti à La Fontaine, quatre fables transformées

*Le Coq et le Renard, Le Loup devenu Berger, L'Aigle et le Hibou et Le
Cochet, le Chat et le Souriceau et leurs fables-sources*

Heleen Jacobs



Mémoire de Master
Numéro d'étudiant : 0343226

Directeur de mémoire: Prof. dr. P.J. Smith
Second lecteur : Dr. M. Hageman

Faculté de Lettres, Département d'études littéraires,
Littérature et culture françaises, Leyde, le 24 novembre 2014.

Table des matières

Introduction	5
Chapitre 1. <i>Le Coq et le Renard</i> (II, 15)	12
<i>La question des sources</i>	12
<i>Début</i>	13
<i>Le personnage du coq</i>	14
<i>Le personnage du renard</i>	15
<i>Anthropomorphisme</i>	19
<i>La thématique du double</i>	20
<i>Moralité</i>	22
<i>Illustrations</i>	22
<i>Conclusion</i>	24
Chapitre 2. <i>Le Loup devenu Berger</i> (III, 3)	26
<i>Début</i>	26
<i>Le personnage du loup</i>	28
<i>Ouverture et gaieté</i>	30
<i>Fin et moralité</i>	33
<i>Illustrations</i>	35
<i>Conclusion</i>	36
Chapitre 3. <i>L'Aigle et le Hibou</i> (V, 18)	38
<i>Début</i>	38
<i>Le personnage du hibou</i>	39
<i>Les dialogues</i>	42
<i>Le personnage de l'aigle</i>	43
<i>Le personnage de la mère hibou</i>	43
<i>Le drame</i>	44
<i>Fin</i>	46
<i>Moralité</i>	46
<i>Illustrations</i>	47
<i>Conclusion</i>	48

Chapitre 4. Le Cochet, le Chat et le Souriceau (VI, 5)	50
<i>Début</i>	50
<i>Le personnage du souriceau</i>	51
<i>La rencontre avec les deux animaux inconnus</i>	52
<i>La description du cochet</i>	53
<i>La description du chat</i>	55
<i>Fin et moralité</i>	57
<i>Illustrations</i>	61
<i>Conclusion</i>	63
Conclusion	64
Bibliographie	66
Annexe A	70

Introduction

L'œuvre la plus importante et la plus connue de Jean de La Fontaine (1621-1695) est bien sûr ses *Fables*, parues en trois recueils entre 1668 et 1694. Dans la préface du premier recueil, La Fontaine cite comme sources les textes d'Esopé, Platon, Avianus, ainsi que des auteurs étrangers et français dont il ne mentionne pas le nom.¹ Un de ces auteurs étrangers est le poète, artiste et prêtre Giovan Mario Verdizzotti.²

Giovan Mario Verdizzotti

Giovan Mario Verdizzotti naquit à Venise, entre 1537 et 1540 – l'année exacte de sa naissance n'est pas connue.³ Dès son jeune âge, Verdizzotti s'intéresse à la poésie. Il fait des études de droit, et devient l'élève du célèbre Titien (Tiziano Vecellio, 1488/90-1576). C'est Titien qui lui enseigne l'art de la peinture et du dessin. Verdizzotti était le secrétaire ainsi que l'ami de Titien jusqu'à la mort de l'artiste.

Verdizzotti était très bien introduit dans la vie culturelle de Venise de l'époque ; il connaissait beaucoup d'hommes illustres. Outre Titien, il était en contact avec Lodovico Dolce, Sperone Speroni, Orazio Ariosti, les deux Tasse (père et fils Bernardo et Torquato Tasso), et autres.⁴ Venise était au XVI siècle un véritable centre d'activité intellectuelle et artistique. Avec ses académies, ses cercles littéraires et ses imprimeries (celle d'Alde Manuce étant la plus célèbre), la ville était un lieu de rencontre européen pour les artistes, écrivains et humanistes de l'époque.⁵

Verdizzotti fit des dessins, des gravures et des peintures, et fut l'auteur de textes en vers et en prose, en langue latine et italienne. Il continua ces activités après son ordination de prêtre (peut-être en 1570⁶). Aujourd'hui, Verdizzotti est considéré

¹ Jean de La Fontaine, 'Préface', in *Œuvres complètes I, Fables, contes et nouvelles*, éd. Jean-Pierre Collinet (Paris: Gallimard, 1991), pp. 5-6.

² Giovan Mario Verdizzotti est la manière correcte d'écrire son nom, c'est comme Verdizzotti l'écrivait lui-même, voir: Giuseppe Venturini, *Saggi critici. Cinquecento minore: O. Ariosti G.M. Verdizzotti e il loro influsso nella vita e nell'opera del Tasso* (Ravenna: A. Longo, 1970), p. 162.

³ Venturini, *op. cit.*, p. 162.

⁴ Federico Corradi, 'Giovan Mario Verdizzotti et le renouveau de la fable ésopique en vers dans l'Italie du XVIe siècle', *Le Fablier* 19 (2008) : p. 37.

⁵ Venturini, *Saggi critici*, pp. 204-205.

⁶ Venturini, *Saggi critici*, p. 170.

comme un auteur mineur, mais à son époque, il fut très apprécié.⁷ Il est l'auteur de, entre autres, un *Encomium Picturae* (1569), du poème héroïque *De L'Aspromonte* (1591), *Le Vite dei Santi Padri* (1599), mais son ouvrage le plus important et le plus célèbre est *Cento Favole Morali de i più illustri antichi & moderni autori Greci & Latini* (1570).⁸ Les *Favole* furent un grand succès, et connurent douze éditions au XVe et XVIe siècles.⁹

Pour ce recueil de fables, Verdizzotti s'est inspiré du *Fabulae centum, ex antiquis auctoribus delectae et a Gabriele Faerno, cremonensi carminibus explicatae*, publié en 1563, deux ans après la mort de l'auteur, l'humaniste crémonais Gabriele Faerno (1510-1561). 63 des 100 fables de Verdizzotti proviennent de Faerno. Pour les 37 autres fables, Verdizzotti s'est probablement servi des collections de Sebastianus Gryphius et de Camerarius.¹⁰

Verdizzotti fait plus qu'une simple traduction de ses sources. Il adapte les fables de ses prédécesseurs à son gré. Le changement le plus sensible est l'accent que met Verdizzotti sur la moralité. Verdizzotti dédie beaucoup de place à l'explication de la signification morale de son apologue. Faerno, par exemple, était moins intéressé à donner une leçon de morale à ses lecteurs. Il voulait surtout faire voir ses capacités stylistiques.¹¹

La réécriture par La Fontaine

La Fontaine, lui aussi, adapte les textes dont il s'inspire. Il se base sur des éléments qu'il emprunte à ses sources ; Smith appelle cette méthode « imitation sélective ».¹²

Moncelet définit les éléments de la réécriture par La Fontaine ainsi : « [La Fontaine] revendique *grosso modo* une continuité d'ordre thématique et un changement d'ordre stylistique ».¹³ *Grosso modo*, puisque, vu que les mots eux-mêmes sont porteurs de significations, les différents mots qu'utilise La Fontaine changent, au moins légèrement, le sens de ce qui est raconté.

La Fontaine n'invente donc pas les sujets de ses fables – de ce point de vue, il n'est pas original. Son originalité se trouve dans la manière dont il traite ces sujets.

⁷ Giuseppe Venturini, 'Giovanni Mario Verdizzotti, letterato veneziano, amico e ispiratore del Tasso', *Lettere italiane* 20, no. 2 (1968: apr/juin) : p. 221.

⁸ Voir Venturini, *Saggi critici*, pp. 183-190 pour une liste complète des ouvrages écrits par Verdizzotti.

⁹ Bruno Donderi, 'Giovanni Mario Verdizzotti, un favolista italiano del Cinquecento', *Ambra* 6 (2005) : p. 50.

¹⁰ Corradi, *op. cit.*, p. 39 et p. 44.

¹¹ Corradi, *op. cit.*, p. 39.

¹² Paul J. Smith, 'La Fontaine et Ogilby, Chauveau et Hollar: imitations poétiques et picturales', *Le Fablier* 16 (2005) : p. 25.

¹³ Christian Moncelet, 'Répétition et humour dans les *Fables* de La Fontaine', *Etudes littéraires* 38, no. 2-3 (2007) : p. 128.

Smith : « le génie de La Fontaine réside, pour une partie importante, dans la réécriture, dans [...] l'imitation « sélective » ou « par emprunt » ». ¹⁴

Il n'est jamais sensible dans les fables que La Fontaine se sert d'emprunts. L'auteur réussit toujours à réunir les éléments pris d'autres textes dans un ensemble harmonieux. ¹⁵

Le genre de la fable

Il n'est pas facile de cerner le genre de la fable. Les textes que l'on appelle « fables » sont souvent très différents entre eux. *A Pact with Silence* de David Lee Rubin commence avec une analyse détaillée du genre de la fable. Rubin décide de rejeter les définitions traditionnelles, qui sont, selon lui, trop souvent incomplètes et imprécises. En revanche, il propose une autre définition du genre de la fable :

Fable is autonomous speech or scene, that is, the discourse (internal or dramatic) of one or more personages – author, implied author, narrator, or fictive character(s) – in a single, uninterrupted situation. As such, fable is lyrical. The speeches comprising fable consist of two parts: apologue and exposition. The apologue is a theme-dominated drama, narrative, or description in one, or a combination, of the following modes: deductive (as in allegory), inductive (as in exemplum), or analogical, either intergeneric (as in “beast fable”) or intrageneric (as in parable). The apologue illustrates, or serves as evidence for, the second part of the fable, a relatively abstract statement, the exposition, which may be expressed or implied. If expressed, the exposition may take any form, simple or composed, brief or extended. The whole is didactic: it may be directly instructive (or assertional); or it may pose a problem for the reader's reflection. ¹⁶

Les fables que nous traiterons dans les pages qui suivent, sont toutes des « analogies intergénériques » ou fables animalières. Dans la *Préface*, La Fontaine explique pourquoi il se sert des animaux pour ses fables :

Les propriétés des animaux et leurs divers caractères y [dans les fables] sont exprimés ; par conséquent les nôtres aussi, puisque nous sommes l'abrégé de ce qu'il y a de bon et de mauvais dans les créatures irraisonnables. ¹⁷

¹⁴ Smith, *op. cit.*, p. 25.

¹⁵ Jean-Pierre Collinet, *La Fontaine en amont et en aval* (Pise: Editrice Libreria Goliardica, 1988), p. 240.

¹⁶ David Lee Rubin, *A Pact with Silence: Art and Thought in the Fables of Jean de la Fontaine* (Columbus, OH: Ohio State University Press, 1991), p. 12.

¹⁷ Jean de La Fontaine, 'Préface', p. 8.

Les animaux dans les fables ne sont pas des vrais animaux : ils se comportent en tout comme des humains. Il y a des animaux qui sont traditionnellement associés à des caractéristiques spécifiques : par exemple, le renard rusé, le hibou sage et le chat hypocrite.¹⁸ Ainsi, les animaux représentent tous un certain aspect de la nature humaine. Ils deviennent des modèles de conduite à suivre ou non.

Les deux parties de la fable, que Rubin appelle l'apologue et l'exposition (« la moralité »), sont en tension. L'apologue parle souvent de sujets humbles, et sert à plaire, tandis que l'exposition a un message moral plus sérieux. La Fontaine lui-même fait remarquer cette contradiction au cœur de la fable. Dans sa dédicace au Dauphin, dans le premier recueil des *Fables*, il dit des fables que « [l']apparence en est puérole [...] mais ces puérolités servent d'enveloppe à des vérités importantes ».¹⁹ Les fables semblent raconter des histoires simples sans profondeur, mais elles ont toujours un contenu.

La définition de Rubin nous aide à définir les différences entre les fables de La Fontaine et celles de Verdizzotti. Comme a été mentionné avant, Verdizzotti accorde une grande importance à la signification morale de la fable. Les moralités de Verdizzotti sont toujours explicitement exprimées. L'auteur vénitien dédie en général un paragraphe à l'explication de la moralité, pour finir sa fable avec une sentence qui résume cette explication. Par exemple, « La courtoisie vainc plus souvent que la force des armes », la sentence de la fable *La Cornacchia e'l Cane*.²⁰

Les moralités de Verdizzotti sont toujours instructives ou assertionnelles.²¹ Il n'y a jamais de doute sur la signification de la moralité. Verdizzotti parle de plusieurs thèmes dans ses moralités ; il prescrit des comportements à adopter et met en garde contre certains comportements ou personnes.²²

La Fontaine en revanche, est plus subtil. Ses moralités ne sont pas toujours exprimées, mais restent souvent implicites. La plupart des fables de La Fontaine sont « problématiques » selon la définition de Rubin. Il n'est pas toujours clair quel message La Fontaine veut donner à ses lecteurs. Dans les pages qui suivent, nous verrons des exemples de cette attitude de La Fontaine.

Même si la moralité n'est souvent pas exprimée de façon explicite, La Fontaine la considère très importante. Dans la *Préface* du premier recueil, il souligne l'utilité des *Fables* : « [...] par les raisonnements et conséquences que l'on peut tirer de ces

¹⁸ Des stéréotypes que nous rencontrerons également dans les fables que nous étudierons ici.

¹⁹ Jean de La Fontaine, 'A Monseigneur le Dauphin', in *Œuvres complètes I, Fables, contes et nouvelles*, éd. Jean-Pierre Collinet (Paris: Gallimard, 1991), p. 3.

²⁰ Giovan Mario Verdizzotti, *Cento Favole Morali de i più illustri antichi & moderni autori Greci & Latini* (Venise: Giordano Ziletti, 1570), p. 96 : « Vince piu cortesia, che forza d'armi ».

²¹ « assertional », Rubin, *op. cit.*, p. 12.

²² Corradi avance l'hypothèse que Verdizzotti ait voulu composer « une sorte de breviaire à l'usage des honnêtes gens vénitiens ». Voir : Corradi, *op. cit.*, pp. 43-44.

fables, on se forme le jugement et les mœurs, on se rend capable des grandes choses ».²³

Les *Fables* sont souvent amusantes, et agréables à lire. Dans la *Préface*, La Fontaine explique qu'il a voulu « égayer » les textes :

J'ai pourtant considéré que, ces fables étant sues de tout le monde, je ne ferais rien si je ne les rendais nouvelles par quelques traits qui en relevassent le goût. C'est ce qu'on demande aujourd'hui. On veut de la nouveauté et de la gaieté. Je n'appelle pas gaieté ce qui excite le rire ; mais un certain charme, un air agréable, qu'on peut donner à toutes sortes de sujets, même les plus sérieux.²⁴

Mais, ce charme agréable n'est pas l'aspect le plus important de son œuvre, pour lui : « Mais ce n'est pas tant par la forme que j'ai donnée à cet ouvrage qu'on en doit mesurer le prix, que par son utilité et par sa matière ».²⁵

Les illustrations

Comme dans le recueil de Faerno, les illustrations des *Cento Favole* de Verdizzotti sont en pleine page. Elles occupent donc une place importante dans l'œuvre. Ce sont des gravures en bois, faites par Verdizzotti lui-même.

Les illustrations originales du recueil de La Fontaine à sa première édition, ne sont que de petites vignettes, placées en tête de la fable. Elles mesurent seulement 68 millimètres par 52 millimètres.²⁶ L'artiste est François Chauveau (1613-1676), qui avait un grand renom à l'époque. Collinet l'appelle même « le meilleur spécialiste du temps dans le domaine des livres à gravures ».²⁷ Chauveau grave, à l'eau-forte, une vignette pour chacune des fables du premier recueil, sauf pour les fables doubles²⁸ et pour les deux dernières, *La Discorde* et *La Jeune Veuve*.

Il est probable que La Fontaine et Chauveau ont travaillé ensemble pour les illustrations. Perrault affirme que La Fontaine a discuté des illustrations avec

²³ La Fontaine, 'Préface', p. 8.

²⁴ La Fontaine, 'Préface', p. 7.

²⁵ La Fontaine, 'Préface', p. 7.

²⁶ Terence Allot, 'Les éditions des *Fables choisies mises en vers* publiées du vivant de l'auteur et leur illustration', *Le Fablier* 12 (2000) : p. 17.

²⁷ Jean-Pierre Collinet, 'La Fontaine et ses illustrateurs', in *La Fontaine. Œuvres complètes I, Fables, contes et nouvelles* (Paris: Gallimard, 1991), p. LXIII. Allot aussi parle du renom de Chauveau; voir : Allot, *op. cit.*, p. 11.

²⁸ A savoir: I, 15-16; II, 11-12; IV, 15-16 et VI, 1-2.

Chauveau.²⁹ Il y a des indications selon lesquelles La Fontaine et Chauveau ont utilisé les mêmes recueils de fables comme inspiration.³⁰

On ne peut étudier les fables de Verdizzotti et de La Fontaine sans considérer leurs illustrations. « Les négliger revient à mutiler l'œuvre, à l'amputer d'un prolongement quasi consubstantiel au texte » souligne Collinet, pour les illustrations des *Fables* qu'a faites Chauveau.³¹ La même chose vaut pour les illustrations de Verdizzotti.

Les gravures de Verdizzotti et de Chauveau font partie intégrante des ouvrages. Dans les pages qui suivent, nous verrons plus en détail ce qu'elles ajoutent précisément aux textes.

Les *favole* qui ont inspiré La Fontaine

Il y a quatre fables de La Fontaine pour lesquelles nous avons pu établir qu'elles ont été inspirées par Verdizzotti. Il s'agit des fables *Le Coq et le Renard* (II, 15), *Le Loup devenu Berger* (III, 3), *L'Aigle et le Hibou* (V, 18) et *Le Cochet, le Chat et le Souriceau* (VI, 5).³² Ces fables font toutes partie du premier recueil, *Fables choisies mises en vers* (livres I à VI).

Dans ce qui suit, nous ferons une étude comparative des deux versions de chaque fable. Puisque, comme le souligne Smith, la meilleure façon d'apprécier pleinement l'originalité de la réécriture de La Fontaine, est « l'approche comparative, qui certes n'est pas nouvelle ni révolutionnaire, mais qui peut donner des résultats intéressants et inattendus ».³³

Notre question centrale est de savoir comment La Fontaine a utilisé les *Cento favole* de Verdizzotti comme source pour ses *Fables*. Pour chaque fable, nous étudierons ce que La Fontaine a fait du matériau provenant de Verdizzotti, et ce qu'en sont les effets pour la signification de la fable.

²⁹ Maya Slater, *The Craft of La Fontaine* (Londres: The Athlone Press, 2000), p. 241.

³⁰ Allot, *op. cit.*, p. 21 ; Eugène Lévêque, *Iconographie des fables de La Fontaine, La Motte, Dorat, Florian avec une étude sur l'iconographie antique* (Paris: Flammarion, 1893), p. 47 et Smith, *op. cit.*, p. 24.

³¹ Collinet, 'La Fontaine et ses illustreurs', p. LXIX.

³² Corradi fait la même sélection, voir : Corradi, *op. cit.*, pp. 44-46. Collinet mentionne deux autres fables qui auraient été inspirées par Verdizzotti : *La Femme noyée* (III, 16), par *D'un marito, che cercava al contrario del fiume la moglie affogata* (53) ; et *Jupiter et le Métayer* (VI, 4), par *Il Contadino, e Giove* (99). Voir Jean-Pierre Collinet, éd., *La Fontaine. Œuvres complètes I, Fables, contes et nouvelles* (Paris: Gallimard, 1991), p. 1105 et p. 1147. Nous avons dû écarter ces deux fables de notre sélection, parce qu'elles ressemblent trop aux autres sources possibles, notamment à Faerno. Il est donc impossible de déterminer si La Fontaine s'est inspiré de Verdizzotti pour ces deux fables.

³³ Smith, *op. cit.*, p. 25.

Le premier chapitre est dédié à la fable du *Coq et le Renard*, le deuxième au *Loup devenu Berger*. Dans le troisième chapitre, nous nous étendrons sur *L'Aigle et le Hibou*, et nous finirons avec *Le Cochet, le Chat et le Souriceau* dans le quatrième chapitre.

Chapitre 1. *Le Coq et le Renard* (II, 15)

Comme nous verrons dans cette partie, la source la plus directe de la fable du *Coq et le Renard* est *La Volpe e'l Gallo* (30) de Verdizzotti. Sans rien changer aux événements racontés, La Fontaine réussit à rendre sa version de la fable plus vivante, plus concentrée et plus légère que l'original.

La question des sources

Si Jean-Pierre Collinet³⁴ mentionne la facétie LXXIX du Pogge (Poggio Bracciolini) comme source du *Coq et le Renard*, Federico Corradi affirme que « la version de Verdizzotti annonce de plus près le texte lafontainien ».³⁵

En comparant les trois textes, nous avons pu relever des décalages importants entre le texte du Pogge d'une part, et les fables de Verdizzotti et de La Fontaine de l'autre.

Dans la facétie du Pogge, il est question d'un groupe de poules, dont le coq est le chef. Le renard ne s'intéresse pas seulement au coq, mais aussi, et surtout, aux poules. Quand le renard s'adresse au coq, il le fait dans l'espoir d'obtenir accès aux poules. Dans les fables de Verdizzotti et de La Fontaine, le coq est seul.

Le rôle du renard est également différent. Il ne prétend pas que le coq soit son ami. La relation fraternelle entre les animaux est donc absente. Ensuite, le renard ne se présente pas comme le messager des animaux, envoyé pour répandre le message de paix, comme il le fait dans les deux fables.

Le renard du Pogge demande au coq de descendre de l'arbre avec ses poules, pour fêter ensemble la nouvelle paix générale. Mais le baiser de paix, qui devient l'enjeu des fables de Verdizzotti et de La Fontaine, n'est pas mentionné.³⁶

³⁴ Jean-Pierre Collinet, éd., *La Fontaine. Œuvres complètes I, Fables, contes et nouvelles* (Paris: Gallimard, 1991), p. 1089.

³⁵ Federico Corradi, 'Giovanni Mario Verdizzotti et le renouveau de la fable ésoopique en vers dans l'Italie du XVI^e siècle', *Le Fablier* 19 (2008) : pp. 45-46.

³⁶ Corradi, *op. cit.*, p. 46.

Etant donné ces différences importantes, il nous semble beaucoup plus plausible que La Fontaine se soit inspiré du texte de Verdizzotti pour sa fable.

Début

Les premiers vers du *Coq et le Renard* annoncent au lecteur qui va être le héros de cette histoire : le vieux coq.

Sur la branche d'un arbre était en sentinelle
Un vieux Coq adroit et matois.³⁷

Le coq est décrit comme étant « adroit », « matois » (notons l'assonance entre ces deux mots, qui renforce leur effet), vigilant (« en sentinelle ») et « vieux ». Ce dernier détail n'est pas sans importance, parce qu'il nous suggère que le coq a beaucoup d'expérience de vie. Le vieux coq est sage et sur le qui-vive, parce qu'il connaît le monde et ses dangers. Il ne se laissera donc pas tromper facilement.

L'inspiration pour ces vers vient de Verdizzotti. Après le discours du renard, plus tard donc dans le récit, c'est ainsi que Verdizzotti introduit le coq : « [...] le coq, devenu avisé à ses dépens par les ruses du renard ».³⁸

Verdizzotti explicite ce que suggèrent de façon plus subtile les mots « vieux », « adroit » et « matois » dans le texte de La Fontaine. Le coq a été maintes fois victime des ruses du renard, et il a maintenant appris sa leçon.

Maya Slater fait noter que les premiers vers des fables de La Fontaine sont très importants ; vu que ses fables sont courtes et concises, La Fontaine a peu d'espace pour raconter son histoire. Il essaie donc de faire bon usage de l'espace à sa disposition. Les premiers vers sont utilisés pour introduire le lecteur le plus rapidement possible dans le monde de la fable. Ils doivent diriger le lecteur dans la direction voulue par l'auteur.³⁹

C'est ce que fait La Fontaine dans l'incipit, les premiers vers, de cette fable. Il décide de donner tout de suite au lecteur un élément dont celui-ci a besoin pour l'interprétation, et de ne pas attendre comme le fait Verdizzotti.

³⁷ Jean de La Fontaine, *Œuvres complètes I, Fables, contes et nouvelles*, éd. Jean-Pierre Collinet (Paris: Gallimard, 1991), II, 15, p. 91, vv. 1-2.

³⁸ Giovan Mario Verdizzotti, *Cento Favole Morali de i più illustri antichi & moderni autori Greci & Latini* (Venise: Giordano Ziletti, 1570), p. 99 : « [...] 'l gallo accorto, / Fatto a sue spese de gli inganni suoi ».

³⁹ Maya Slater, *The Craft of La Fontaine* (Londres: The Athlone Press, 2000), pp. 3-10.

Puisque, Verdizzotti commence sa fable ainsi : « Le renard vit de loin le coq / qui était posé sur une branche dans la cime d'un chêne ». ⁴⁰ Même si l'influence de ces vers est visiblement présente dans le premier vers du *Coq et le Renard* (« Sur la branche d'un arbre était en sentinelle »), l'effet obtenu par l'incipit de la fable italienne n'est pas pareil.

Verdizzotti présente le coq en fonction de comment celui-ci est vu par le renard. Le renard ne voit pas que le coq est adroit et matois, et le lecteur de *La Volpe e'l Gallo* ne l'apprend donc pas non plus. (Au moins, non pas en ce moment – comme nous venons de voir, Verdizzotti donne ces informations plus tard.)

Les premiers vers de la fable de La Fontaine annoncent ce qui se passera dans la fable, et suscitent ainsi la curiosité du lecteur. L'incipit de Verdizzotti est moins intéressant, et ne fait que présenter au lecteur les deux protagonistes de la fable.

Le personnage du coq

Comme nous venons de voir, la caractérisation du coq par La Fontaine est plus subtile que celle faite par Verdizzotti. La Fontaine esquisse le caractère du coq en peu de mots, tandis que Verdizzotti trouve nécessaire d'expliquer tout.

Avant de faire parler le coq, Verdizzotti explique les considérations et les motivations de l'oiseau :

Et le coq, devenu avisé à ses dépens par les ruses du renard, faisait semblant de croire ce qu'il [le renard] inventait. Le discours du renard lui-même, lui fit trouver la manière de le chasser rapidement. Et, faisant semblant de diverses manières de se réjouir tout d'un coup, c'est ainsi qu'il commença à parler. ⁴¹

La Fontaine élimine cette partie. Ainsi, la réponse du coq au discours du renard devient plus inattendue :

Ami, reprit le Coq, je ne pouvais jamais
Apprendre une plus douce et meilleure nouvelle
Que celle
De cette paix. ⁴²

⁴⁰ Verdizzotti, *op. cit.*, p. 98 : « Vide la Volpe da lontano il Gallo / Posarsi d'una Quercia in cima un ramo ».

⁴¹ Verdizzotti, *op. cit.*, p. 99 : « [...] E 'l Gallo accorto, / Fatto à sue spese de gli inganni suoi, / Fingendo creder quanto ella tramava, / Dal medesimo suo dir trovò soggetto / Di levarselà allhor tosto dinanzi : / E mostrando allegrarsene di botto / Con varij segni, così prese à dire ».

⁴² La Fontaine, *op. cit.*, II, 15, p. 91, vv. 15-18.

Le dialogue entre les deux animaux est plus vif, plus spirituel et plus surprenant parce que La Fontaine choisit de ne pas tout expliciter. Les premiers vers de sa fable ont déjà donné assez d'informations pour que le lecteur puisse correctement interpréter la situation.⁴³

La façon plus implicite dans laquelle La Fontaine décrit le coq a pour effet que la fable devient plus ouverte. Le rôle du lecteur est devenu plus important, puisque celui-ci est invité à faire un effort d'interprétation.

Après que le coq a dit qu'il voit arriver deux lévriers, il dit « Je descends ; nous pourrons nous entre-baiser tous » (v. 24). Cette phrase est une invention de La Fontaine ; chez Verdizzotti, le coq s'arrête après avoir parlé des lévriers.⁴⁴

En parlant ainsi, le coq provoque le renard. Il fait semblant de tomber dans le piège tendu par le renard, et dit exactement ce que le renard aurait voulu entendre de lui. L'oiseau ne refuse donc pas explicitement la proposition du renard ; il semble l'accepter.

C'est une défaite humiliante pour le renard. Il se voit forcé de refuser l'offre du coq, par rien d'autre que sa peur. Maintenant qu'il lui semble qu'il peut obtenir ce qu'il veut, il doit s'en aller, pour sauver sa vie. Il ne prend même pas le temps d'attendre le moment où le coq descendra de l'arbre : il s'enfuit tout de suite.

Le personnage du renard

Tout comme il le fait pour le coq, Verdizzotti s'arrête longuement sur les motivations et sur les pensées du renard. Regardons maintenant l'entière introduction de *La Volpe e'l Gallo* :

Le renard vit de loin le coq, qui était posé sur une branche dans la cime d'un chêne. Et pour le faire descendre de cette branche sur le sol, afin qu'il pût ensuite le manger, il trouva une astuce : et en y courant rapidement, c'est ainsi qu'il se mit à lui parler.⁴⁵

Le lecteur connaît déjà le personnage stéréotypé du renard : un prédateur rusé et peu fiable, qui mange la volaille. Cette explication de Verdizzotti est donc superflue. Elle ralentit inutilement le récit, et enlève l'élément de surprise.

⁴³ Nous nous étendrons sur les dialogues de La Fontaine dans le chapitre 3.

⁴⁴ Corradi, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁵ Verdizzotti, *op. cit.*, p. 98 : « Vide la Volpe da lontano il Gallo / Posarsi d'una Quercia in cima un ramo / E per farlo da quel scender al piano, / Onde potesse poi di lui cibarsi, / Trovò un'astutia : & là correndo in fretta / Così si diede à ragionar con lui ».

Aussi La Fontaine élimine-t-il cette partie. Il ne présente même plus son personnage, mais le fait tout de suite parler :

Frère, dit un Renard adoucissant sa voix
Nous ne sommes plus en querelle :
Paix générale cette fois.⁴⁶

Le « Frère » qui ouvre le discours du renard, fait un effet de surprise. La Fontaine profite du stéréotype existant sur le renard pour faire interpréter correctement la valeur de ce mot par le lecteur. Et il ajoute que le renard « adoucit » sa voix (ce qui fait penser au vers « Le coq priait [le renard] avec des mots doux » de Verdizzotti⁴⁷). De façon subtile, La Fontaine fait comprendre que le renard est hypocrite – comme il l’est toujours.

L’inspiration pour le « Frère » de La Fontaine vient du « Buon dì, fratello » de Verdizzotti. La Fontaine met en valeur le mot « frère », en le mettant au tout début. L’effet de surprise en devient plus grand, parce que ce mot n’est pas introduit par d’autres mots. De plus, en faisant ressortir ainsi le mot « frère », La Fontaine rend clair ce que sera la stratégie du renard : il feindra des sentiments d’amitié, voire de fraternité, pour le coq.

Et c’est également par amitié feinte que le renard de La Fontaine tutoie le coq, comme il le faisait déjà dans la fable de Verdizzotti.

Comme le fait noter Becker, il n’est jamais sans raison si La Fontaine choisit le tutoiement ou non.⁴⁸ Ici, La Fontaine reprend le tutoiement de Verdizzotti, parce qu’il convient aux intentions du renard : le renard prétend que le coq et lui sont de bons amis qui se font confiance. Il est donc naturel qu’ils se tutoient.

Au moment où le renard tient son discours, le récit ralentit. Le renard prend le temps de faire un beau discours pour le coq, afin de le convaincre de descendre de sa branche. Ce ralentissement est présent dans toutes deux fables.

Le discours du renard dans la version de La Fontaine est cependant relativement court, parce que le renard se dit pressé – essayant de cette façon de mettre la pression au coq. En même temps, en raccourcissant ainsi le discours du renard, La Fontaine évite que cette partie devienne trop longue et ennuyeuse pour le lecteur.

⁴⁶ La Fontaine, *op. cit.*, II, 15, p. 91, vv. 3-5.

⁴⁷ Verdizzotti, *op. cit.*, p. 99 : « Con parlar dolce la pregava il Gallo ».

⁴⁸ Sander Becker, ‘Perrault Aux Prises Avec la Fontaine: Imitation, Compétition et Correction Dans Les Fables de Faërne (1699)’, *Neophilologus* 96 (2012) : pp. 216-218.

Ne me retarde point de grâce :
Je dois faire aujourd'hui vingt postes sans manquer.
[...] Faites-en les feux dès ce soir.
Et cependant viens recevoir
Le baiser d'amour fraternelle.⁴⁹

Le renard veut éviter que le coq se mette à penser et découvre la ruse. C'est pour cette raison qu'il souligne qu'il a peu de temps et qu'il doit se dépêcher. Cet élément n'est pas présent chez Verdizzotti.

Verdizzotti en revanche fait dire au renard que, immédiatement après le baiser de paix, le coq peut s'en aller :

Descends donc toi aussi de ces branches, et revoles-y tout de suite après,
lorsque je t'aurai embrassé⁵⁰

Il n'est pas très intelligent de la part du renard de parler ainsi. Son discours le rend suspect. Puisque, pourquoi le coq voudrait-il s'en aller, s'il y a paix générale et il n'a donc plus rien plus à craindre du renard ? La Fontaine remplace ces propos du renard par une invitation moins suspecte : « descends que je t'embrasse » (v. 6).

Un autre moment dans lequel le renard de Verdizzotti risque de perdre la confiance du coq, est quand il fait référence aux problèmes qu'ils ont eus dans le passé : « quand nous aurons oublié toutes nos disputes passées ».⁵¹ S'il veut faire oublier au coq tous leurs problèmes, il serait plus sensé de ne pas les lui rappeler.

Le renard de Verdizzotti est tellement prolix, et maladroit dans les choses qu'il mentionne pour convaincre le coq, qu'il semble moins rusé et malin que le renard de La Fontaine. Il n'est pas tellement convaincant dans ce rôle stéréotypé du renard hypocrite et futé. Ceci rend son rôle dans l'histoire moins clair. Par sa gaucherie, le renard semble moins dangereux. Son projet sournois semble voué à l'échec dès le début.

En éliminant les éléments qui font paraître ce personnage maladroit, La Fontaine rend l'échec imminent du renard plus intéressant et plus surprenant pour le lecteur de sa fable.

Dans *Le Coq et le Renard*, il y a une accélération quand le renard s'enfuit. L'animal veut visiblement s'en aller vite afin d'éviter de rencontrer les lévriers.

Cette accélération n'est pas présente chez Verdizzotti. Là, le texte se ralentit plutôt, parce qu'il y a une longue description de ce que fait, pense et dit le renard. Le

⁴⁹ La Fontaine, *op. cit.*, II, 15, p. 91, vv. 7-14.

⁵⁰ Verdizzotti, *op. cit.*, p. 98 : « Però scendi anchor tu da questi rami, / E la ten'vola immantinente poi / C'abbracciato io mi t'habbia [...] ». Traduction de Corradi, *op. cit.*, p. 46.

⁵¹ Verdizzotti, *op. cit.*, p. 99 : « Tutte obliando le passate gare ». Traduction de Corradi, *op. cit.*, p. 46.

renard de Verdizzotti décide de tenir un long discours tandis qu'il veut s'en aller au plus vite – ce qui est paradoxal.

Le contenu de son discours n'est pas très logique non plus. Il raconte que les lévriers ont la même tâche que lui, à savoir de répandre le message de la nouvelle paix. Le renard les attend pour aller faire ce travail ensemble. Il est clair au lecteur que ce n'est qu'une excuse peu crédible et faible. Cette explication de la part du renard est superflue, et ralentit le récit dans un moment où il devrait accélérer. Aussi La Fontaine supprime-t-il cette partie.

La Fontaine a fait refléter la rapidité de la décision du renard dans la façon dont il décrit ce moment dans la fable. Il décrit en peu de phrases comment le renard annonce son départ (par un simple et court « Adieu »), et ensuite s'en va effectivement. Cette accélération rend cette partie beaucoup plus expressive qu'elle ne l'est dans la fable de Verdizzotti.

Ensuite, il y a un enjambement qui renforce cet effet encore davantage :

Adieu, dit le Renard, ma traite est longue à faire.
Nous nous réjouirons du succès de l'affaire
Une autre fois.[...] ⁵²

Comme le fait noter Slater, l'enjambement est souvent employé pour donner un effet de naturel, puisque l'enjambement fait ressembler les vers davantage à une conversation authentique.⁵³

Ici, l'enjambement fait même plus. La Fontaine utilise l'enjambement pour donner une impression de hâte, voire d'essoufflement.⁵⁴ Les deux alexandrins du début de cette partie (vv. 25-26) font un effet de sérieux et de dignité.⁵⁵ Mais le renard ne réussit pas à continuer de cette manière solennelle. Le deuxième alexandrin finit dans le décasyllabe du vers suivant, produisant ainsi un enjambement ; le renard s'en va tellement vite qu'il n'a plus le temps pour faire de belles phrases.

En faisant un meilleur usage de la forme de la fable, La Fontaine réussit mieux que Verdizzotti à rendre la hâte du renard. Verdizzotti dit également que le renard s'en va vite – « Et aussitôt, il [le renard] prit rapidement la fuite »⁵⁶ – mais il est moins capable de le faire sentir et voir dans ses vers, comme le fait La Fontaine.

La hâte du renard fait comprendre que le renard n'est pas très courageux – puisqu'il a beaucoup peur – ni très rusé. Il ne réussit pas à faire ce qui est censé être

⁵² La Fontaine, *op. cit.*, II, 15, p. 92, vv. 25-27.

⁵³ Slater, *op. cit.*, p. 38.

⁵⁴ Slater traite également cette fonction de l'enjambement : Slater, *op. cit.*, p. 30 : « *enjambement* suggests that the narrative has overstepped the bounds of the line and is running out of control, conveying an impression of breathlessness, impatience or unbridled emotion ».

⁵⁵ Roger Pensom, 'Sense and Rhythm in La Fontaine's *Fables*', *French Studies* 64 (4) (2010), p. 400 ; et Slater, *op. cit.*, p. 30, parlent de la signification de l'alexandrin chez La Fontaine.

⁵⁶ Verdizzotti, *op. cit.*, p. 100 : « E senz'altro à fuggire tosto si diede ».

sa spécialité : le trompeur par excellence se fait tromper par un animal beaucoup plus faible et petit que lui. Ceci le rend ridicule. La Fontaine réussit mieux à exploiter cet aspect de la fable, puisqu'il réussit mieux à transmettre la hâte soudaine du renard.

Une fois pris son congé, le renard veut s'en aller au plus vite. La Fontaine décrit comment l'animal s'enfuit, « [m]al content de son stratagème » (v. 29). Il l'appelle ironiquement « le Galand » (v. 27). Le coq prend plaisir à voir qu'il s'en va : « notre vieux Coq en soi-même / Se mit à rire de sa peur » (vv. 30-31).

Verdizzotti décrit la même situation d'un ton plus grave. Il souligne que le renard a beaucoup honte ; l'animal est donc décrit comme étant beaucoup plus que seulement mal content. Ensuite, l'auteur rappelle que le coq s'est sauvé en utilisant à son propre profit les tours que le renard a voulu lui jouer. Le coq est content que le renard s'enfuit, mais ne rit pas de lui.⁵⁷

Verdizzotti met l'accent sur la gravité de la situation en soulignant les conséquences sérieuses que pourraient avoir eues l'action du renard. La Fontaine en revanche, donne de la légèreté à la fable. Il traite le personnage du renard avec ironie, et souligne que l'animal est ridicule. Ainsi, le fabuliste rend le ton de la fable enjoué et léger. Le lecteur est invité à rire du renard – tout comme le fait le coq.

Anthropomorphisme

La fable est très anthropomorphe, chez La Fontaine comme chez Verdizzotti. Les animaux se comportent en tout comme des humains. Ils se parlent (« Adieu, dit le Renard », v. 25), ils s'appellent « ami » et « frère », ils pensent (« Mal content de son stratagème », v. 29), et ils se proposent des choses que normalement, seulement les hommes pourraient se proposer : « Faites-en les feux dès ce soir » (v. 12) ; « nous pourrons nous entre-baiser tous » (v. 24).

Dans un moment précis dans la fable, La Fontaine joue d'une manière très subtile avec cet anthropomorphisme. Dans le vers 17, il fait une référence amusante à l'animalité de ses personnages. Les mots « Que celle » de ce vers remarquablement court, font penser à *crécelle*. C'est donc une imitation de la voix rauque du coq. Ceci est une invention de La Fontaine, que l'on ne retrouve pas dans la version de Verdizzotti.⁵⁸

⁵⁷ Verdizzotti, *op. cit.*, p. 100 : « E senz'altro à fuggir tosto si diede / Con sua vergogna e gran piacer del Gallo. Che con le burle à la nemica ordite / Da le burle di lei medesma, allhora / Salvo si rese & da gli inganni suoi. »

⁵⁸ Jean-Pierre Collinet, *La Fontaine et quelques autres* (Genève : Librairie Droz, 1992), p. 88.

La thématique du double

La première fois que l'on rencontre le mot « double » dans le texte de La Fontaine est au vers 19, quand le coq parle de « double joie » : « Et ce m'est une double joie / De la [c.-à-d. la nouvelle] tenir de toi. » (vv. 19-20).

La « double joie » annonce le « double plaisir » mentionné dans la moralité. Elle se compose, premièrement, de la joie d'apprendre la nouvelle de paix, et deuxièmement, de la joie que c'est justement le renard qui lui en parle.

Le renard prend ce que dit le coq au pied de la lettre. Il croit comprendre ce que dit le coq, mais il ne saisit pas l'ironie dans son discours. Le lecteur, par contre, comprend très bien cette ironie. C'est donc seulement le lecteur qui saisit pleinement la signification de la remarque du coq, et qui peut en apprécier la valeur comique.

Puisque, l'oiseau est vraiment content d'apprendre la nouvelle de paix par le renard. Non parce qu'il se croit son ami, comme le pense le renard, mais parce qu'il comprend que, bientôt, il éprouvera le plaisir de tromper le trompeur. Il sait qu'il ne peut pas se fier au renard et il sait aussi qu'il ne se laissera pas tromper par lui. Il est satisfait de pouvoir prévenir d'être trompé, et ensuite de pouvoir tromper à son tour, prenant ainsi le renard à son propre jeu. Voilà en quoi consiste son « double plaisir » de tromper le trompeur. La double joie du coq en revanche, réside dans l'anticipation du double plaisir.

La thématique du double dans la fable trouve son origine dans le texte de Verdizzotti. Dans la moralité de *La Volpe e'l Gallo*, Verdizzotti parle de la « double humiliation » subie par le renard. La Fontaine remplace la « double humiliation » de Verdizzotti par un « double plaisir ».

Le « double » est présent également au niveau de la structure de la fable. Considérons maintenant la structure générale du *Coq et le Renard*. Elle peut être schématisée ainsi : 1. introduction du coq ; 2. discours du renard, qui finit avec une invitation au coq de descendre de sa branche ; 3. discours du coq ; 4. départ du renard ; 5. moralité.⁵⁹

L'ordre de la fable de La Fontaine est identique à celui que l'on trouve dans la fable de Verdizzotti. Tous deux auteurs font suivre le discours du renard par le discours du coq. Mais La Fontaine rend le rapport entre les deux discours plus intéressant : en les rapprochant, il obtient une symétrie entre les deux. Le discours du coq reflète le discours du renard. Le coq parle au renard sur le même ton, et utilise des mots équivalents ; il imite donc la manière de parler du renard, afin de pouvoir le faire tomber dans son propre piège.

⁵⁹ Notons que la facétie LXXIX du Pogge ne respecte pas cet ordre.

Cette symétrie n'est pas présente dans la fable de Verdizzotti. Il est vrai que l'auteur vénitien aussi faisait parler les animaux sur le même ton doux, mais on ne voit pas dans *La Volpe e'l Gallo* l'imitation de la manière dont parle le renard aux niveaux des mots et de la syntaxe. Par exemple, quand le renard commence son discours au coq en disant : « Buon dì, fratello » (« Bonjour, frère »), ces paroles n'ont pas d'équivalent dans le discours du coq : l'oiseau ne dit pas bonjour au renard, et ne l'appelle jamais « frère ».

En revanche, dans le texte de La Fontaine, le coq répond au « Frère » du renard (« Frère, dit un Renard adoucissant sa voix », v. 3), avec « Ami » (« Ami, reprit le Coq », v. 15). Et quand le renard propose « descends que je t'embrasse [...] viens recevoir / Le baiser d'amour fraternelle » (vv. 6-14), le coq accepte la proposition en disant : « Je descends ; nous pourrons nous entre-baiser tous » (v. 24). Le coq répète également le mot « paix » (« une plus douce et meilleure nouvelle / Que celle / De cette paix », vv. 16-18), énoncé par le renard au vers 3 : « Paix générale cette fois ».⁶⁰

Le coq semble très bien écouter le renard, puisqu'il imite avec précision ce qu'il dit. Ceci donne au renard l'impression que le coq accepte tout ce qu'il dit comme la vérité. Leurs mots suggèrent une proximité affective marquée : ils s'appellent frère et ami, et se parlent d'une manière polie et gentille.⁶¹

La symétrie dans la forme de la fable réfère au thème central de la fable. En trompant le trompeur, le coq réussit à créer une « symétrie morale », dans les mots de Brody,⁶² entre lui et le renard. Le coq a été trompé tant de fois, maintenant c'est son tour de tromper. En imitant le renard, il le prend à son propre jeu.

Toute la fable est structurée autour de cette symétrie. L'idée du double est devenu le principe structurant de la fable.

Selon Brody, il y aurait encore de multiples autres manifestations du « double » dans cette fable : « *Le Coq et le Renard* est saturé, jusque dans les recoins les plus refoulés de son fond et de sa forme, par des variantes tautologiques sur les thèmes de la dualité et de l'ambiguïté de l'existence ».⁶³ Nous avons choisi de nous concentrer ici sur les manifestations du thème qui nous ont semblées les plus remarquables et les plus importantes.

⁶⁰ Jules Brody, *Lectures de La Fontaine* (Charlottesville, VA: Rookwood Press, 1994), pp. 32-33.

⁶¹ Jules Brody a repéré la répétition de mots qui ont à voir avec la douceur (« adoucissant » (v. 3), « douce [...] nouvelle » (v. 16), « paix » (v. 3 et v. 18)), avec la fraternité (« Frère » (v. 3), « amour fraternelle » (v. 14), « frères » (v. 11)), et avec l'acte de s'embrasser (« je t'embrasse » (v. 6), « baiser » (v. 14), « entre-baiser » (v. 24)). *Ibid.*

⁶² Brody, *op. cit.*, p. 35.

⁶³ *Ibid.* Comme exemple, Brody cite la présence de *deux* lévriers – deux plutôt que trois, quatre ou dix.

Ces exemples nous montrent que la thématique du double, originaire du texte de Verdizzotti, est portée à un extrême raffinement dans la fable de La Fontaine. La Fontaine explore les possibilités du « double » pleinement. Contrairement à Verdizzotti, qui n'a pas pensé à élaborer ce concept à tel point.

Moralité

La moralité de La Fontaine consiste d'un seul vers : « Car c'est double plaisir de tromper le trompeur » (v. 32). La moralité de Verdizzotti est plus longue. Elle explique qu'une personne sage peut faire tomber un trompeur soi-disant rusé dans son propre piège, ainsi « l'humiliant doublement ». ⁶⁴ Non seulement le trompeur a-t-il été trompé (première humiliation), il est tombé dans son propre piège (seconde humiliation).

Comme nous avons déjà remarqué, la double humiliation (« doppio scorno ») de Verdizzotti se transforme en un « double plaisir » dans la fable de La Fontaine. Cette modification est significative ; La Fontaine choisit de mentionner les conséquences positives des actions du renard, au lieu des problèmes que celui-ci s'est causés. Il accentue donc le positif et la légèreté de la situation.

La Fontaine reprend le jeu de mots du « chi ingannar pensa è l'ingannato » (« celui qui pense tromper est trompé lui-même ») ⁶⁵ de Verdizzotti, mais le rend plus frappant et plus mémorable en le transformant en « tromper le trompeur ». La Fontaine utilise mieux l'allitération de la phrase en mettant les mots qui se ressemblent plus proches l'un de l'autre. La phrase devient ainsi plus expressive.

La redondance de ce vers reflète également le thème de dualité, qui est, comme nous venons de voir, le principe structurant de la fable. ⁶⁶

La moralité du *Coq et le Renard* semble très simple à première vue, mais, aussi courte qu'elle soit, elle est riche de signification.

Illustrations

La scène représentée est la même dans les deux illustrations (figures 1 et 2). Le coq est perché sur un arbre et regarde en bas. Le renard est au pied de l'arbre, et

⁶⁴ Verdizzotti, *op. cit.*, p. 100. Traduction de Corradi, *op. cit.*, p. 46.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Brody, *op. cit.*, p. 35.

regarde en haut, vers le coq. Ils se parlent visiblement : le bec du coq et la bouche du renard sont ouverts.

L'influence de l'illustration de Verdizzotti sur celle de François Chauveau est sensible ; les deux gravures se ressemblent beaucoup. Cependant, il y a des différences qui sautent aux yeux.

Premièrement, l'endroit où se déroule la scène est différent. L'illustration de Verdizzotti est située dans la forêt. Les animaux sont entourés par des arbres et des plantes. Il n'y a pas de traces de la présence d'hommes. En revanche, dans l'arrière-plan de l'illustration de Chauveau, il y a quelques maisons et un pont sur un ruisseau. Les animaux semblent donc être près d'un village : ils ne sont pas loin du monde des hommes.

Les protagonistes de Chauveau sont à l'ombre. L'arrière-plan est illuminé, mais il y a très peu de lumière au premier plan, où se trouvent les deux animaux. Ainsi, Chauveau attire l'attention sur l'arrière-plan.⁶⁷ Nous n'avons pas d'explication certaine pour ce choix. Peut-être que Chauveau a voulu accentuer, en mettant littéralement en lumière sa référence au monde humain, la signification de la fable pour les hommes. Dans l'illustration de *La Cigale et la Fourmi* (I, 1), Chauveau a fait une chose similaire.⁶⁸

Le contraste entre ombres et lumière n'est pas aussi grand dans l'illustration de Verdizzotti. La lumière vient de l'arrière droite : la figure du renard projette une ombre sur le sol à gauche. On voit la minutieuse attention que porte Verdizzotti aux détails : afin de rendre l'effet du contre-jour, il accentue le contour du renard. La lumière derrière le renard éclaire les poils de son ventre, de sa poitrine, de son dos et de sa queue.

Ce n'est pas le seul exemple de l'impressionnante qualité artistique de la gravure de Verdizzotti. Le fabuliste vénitien fait voir qu'il est avant tout artiste. Tandis que le renard de Chauveau pourrait être confondu avec un chien, il n'y a pas de confusion possible sur le renard de Verdizzotti. La taille, les proportions du corps, la longueur des pattes et la forme de la tête du renard sont rendues de façon très réaliste par Verdizzotti.

La même chose vaut pour la représentation du coq. Dans l'illustration de Chauveau, le cou du coq est trop long, et l'oiseau est également trop grand en comparaison du renard. De plus, Chauveau oublie de lui donner une caroncule, et dessine la crête et l'œil avec très peu de détail. Le coq de Verdizzotti est beaucoup plus réaliste, dans tous les détails.

⁶⁷ On voit cette organisation plus souvent dans les illustrations de Chauveau ; par exemple dans les illustrations des fables *Le Corbeau et le Renard* (I, 2) et *L'Ane chargé d'éponges et l'Ane chargé de sel* (II, 10).

⁶⁸ Voir Paul J. Smith, *Terug naar La Fontaine* (Leyde: Universiteit Leiden, 1999), p. 4.

Verdizzotti rend également très bien les différentes textures présentes dans sa scène. Le plumage reluisant du coq contraste avec la superficie lisse de l'écorce de l'arbre et avec les poils doux du renard.

La distance entre les animaux est plus grande dans la gravure de Verdizzotti. Le coq est confortablement perché sur sa haute branche et semble parler calmement au renard. Dans l'illustration de Chauveau, il se penche beaucoup plus en avant vers le renard. Il semble moins tranquille et peut-être même plus agressif, par l'expression de son visage.

La position haute du coq reflète sa supériorité sur le renard. En regardant l'image de Verdizzotti, la hiérarchie des animaux est claire au premier abord. Mais dans l'illustration de Chauveau, cette hiérarchie est moins évidente, puisque Chauveau a choisi de rapprocher les animaux. Ensuite, par son attitude plus agressive, le coq semble se sentir plus menacé que le coq serein de la gravure de Verdizzotti.

Conclusion

La Fontaine nous présente une fable qui est plus intéressante, plus agréable à lire et plus surprenante que la fable de Verdizzotti sur lequel il se base.

Dès les premiers vers du *Coq et le Renard*, La Fontaine parvient à capter l'attention. En profitant des connaissances déjà existantes du lecteur, l'auteur fait les portraits de ses personnages en peu de mots. La façon subtile et implicite dont La Fontaine décrit les protagonistes, fait qu'il y a plus de place pour l'imagination du lecteur que dans la fable de Verdizzotti.

Si Verdizzotti accentue la gravité de la situation, en parlant de la honte ressentie par le renard, La Fontaine apporte de la légèreté au récit, en traitant le personnage du renard avec ironie, et en soulignant le plaisir et la joie du coq. La Fontaine dédramatise ; son ton est léger et enjoué.

Ensuite, la fable de La Fontaine est très vivante et variée. Les répliques de ses protagonistes sont inattendues et surprenantes. Les différences de vitesse donnent du dynamisme au récit.

De plusieurs façons, La Fontaine utilise la forme de la fable pour renforcer son contenu. Les différences de vitesse correspondent aux événements racontés. Les mots « Que celle » forment une allusion amusante à la sonorité de la voix du coq. Ensuite,

la structure symétrique de la fable, et toutes les allusions au « double », réfèrent au thème central de la fable : la symétrie morale, donnant lieu au « double plaisir ».

D'un point de vue esthétique, l'illustration de Verdizzotti est plus intéressante que celle de Chauveau. Cependant, il semble que Chauveau ait un autre but, qui va au-delà de la représentation précise du récit. Il est probable que Chauveau a désiré souligner l'intérêt de cette fable animalière pour les hommes.

Chapitre 2. *Le Loup devenu Berger* (III, 3)

Pour la fable *Le Loup devenu Berger*, La Fontaine s'est inspiré de *Il Lupo et le Pecore* (42) de Verdizzotti.⁶⁹ L'influence des mots de Verdizzotti se fait sentir notamment au début, où La Fontaine s'inspire visiblement de la fable italienne pour sa description du déguisement du loup.

Dans la suite de la fable, l'influence de Verdizzotti est moins évidente, mais elle reste sensible. Nous verrons que, dans les grandes lignes, La Fontaine suit l'exemple de Verdizzotti. Pourtant, il fait des modifications petites mais importantes, qui rendent sa fable *Le Loup devenu Berger* beaucoup plus agréable à lire que l'original.

Dans les pages qui suivent, nous découvrons de quelle manière La Fontaine a réussi à obtenir cet effet.

Début

C'est au début de la fable que l'influence de Verdizzotti est la plus évidente. Corradi explique : « Verdizzotti fournit surtout à La Fontaine l'idée de détailler tous les éléments qui forment l'équipage du berger ».⁷⁰

Regardons cette partie plus en détail. *Il Lupo et le Pecore* commence ainsi :

Vestissi il Lupo i panni d'un pastore
per ingannar le semplicette agnelle
con l'apparenza dell'altrui sembiente
celando il troppo conosciuto pelo:
e col bastone in man, co'l fiasco al tergo,
e con la Tibia pastorale al fianco,
verso il gregge vicin ratto inviassi.⁷¹

⁶⁹ Jean-Pierre Collinet, éd., *La Fontaine. Œuvres complètes I, Fables, contes et nouvelles* (Paris: Gallimard, 1991), p. 1099; Federico Corradi, 'Giovan Mario Verdizzotti et le renouveau de la fable ésoopique en vers dans l'Italie du XVIe siècle', *Le Fablier* 19 (2008) : p. 46; Bruno Donderi, 'Giovanni Mario Verdizzotti, un favolista italiano del Cinquecento', *Ambra* 6 (2005) : p. 62.

⁷⁰ Corradi, *op. cit.*, p. 46.

⁷¹ Giovan Mario Verdizzotti, *Cento Favole Morali de i più illustri antichi & moderni autori Greci & Latini* (Venise: Giordano Ziletti, 1570), p. 132.

Traduit comme suit par Corradi :

Le Loup prit les habits d'un berger afin de tromper les naïfs agneaux en cachant son poil trop connu sous une autre apparence; et le bâton dans la main, la fiasque suspendue à son épaule et la flûte pastorale au côté, s'en alla vite au troupeau tout près.⁷²

La fable de La Fontaine s'ouvre avec :

Un Loup qui commençait d'avoir petite part
Aux Brebis de son voisinage,
Crut qu'il fallait s'aider de la peau du Renard
Et faire un nouveau personnage.
Il s'habille en Berger, endosse un hoqueton,
Fait sa houlette d'un bâton,
Sans oublier la cornemuse.⁷³

L'équipement du berger de Verdizzotti consiste d'un bâton, d'une fiasque et d'une flûte pastorale. Il a mis « les habits d'un berger ».

Dans la version de La Fontaine, le berger « s'habille en Berger » en revêtant un hoqueton, une casaque de paysan faite de grosse étoffe. Il porte une houlette, le bâton caractéristique du berger utilisé pour lancer des pierres aux moutons qui s'éloignent du troupeau, ainsi qu'une cornemuse, l'instrument de musique à vent qui remplacera la flûte de Verdizzotti. Le seul élément de la description de Verdizzotti que La Fontaine n'a pas repris de son modèle, est la fiasque.⁷⁴

La description détaillée de tous les accessoires du berger évoque l'atmosphère de la pastorale.⁷⁵ Dans la pastorale, la vie champêtre des bergers et bergères de convention est décrite d'une façon idéalisée. Ce genre aux origines classiques s'est développé durant la renaissance italienne (avec par exemple Sannazaro, *l'Arcadie*, 1502 et Guarini, *Il pastor fido*, 1590) et devient à la mode en France au XVIIe siècle. Nous citons *l'Astrée* de Honoré d'Urfé, roman pastoral publié de 1607 à 1627, comme l'exemple le plus important de la tradition pastorale en France.

Malgré les points en commun avec le genre, le récit qui suit après l'introduction des deux fables n'a rien à voir avec les histoires romantiques des pastorales. Comme le constate Corradi : « La fable se déguise un moment en pastorale, mais la mascarade ne peut durer longtemps, la loi de la violence qui régit le

⁷² Corradi, *op. cit.*, p. 46, note 84.

⁷³ Jean de La Fontaine, *Œuvres complètes I, Fables, contes et nouvelles*, éd. Jean-Pierre Collinet (Paris: Gallimard, 1991), III, 3, p. 110, vv. 1-7.

⁷⁴ Donderi, *op. cit.*, p. 62.

⁷⁵ Corradi, *op. cit.*, p. 46.

genre reprend bientôt ses droits ». ⁷⁶ C'est donc non seulement le loup qui se déguise, mais la fable elle-même aussi ! Et la réalité cachée derrière les apparences est évidente comme elle l'est dans le cas du loup. Il est clair qu'il ne s'agit pas d'une pastorale ici, par une raison très simple : le protagoniste d'une pastorale ne peut pas être un animal féroce tel qu'un loup.

La présence du loup dans ce décor champêtre idyllique est comique par son absurdité – on pourrait même dire grotesque. L'allusion au genre de la pastorale faite par les fabulistes a donc un but humoristique. Comme nous l'étudierons plus en détail dans la partie suivante, le loup dans cette fable, au moins dans la version de La Fontaine, est un personnage ridicule qui se croit plus intelligent qu'il ne l'est, et qui fait rire par ses prétentions.

La Fontaine se fait inspirer par la fable de Verdizzotti pour le début de sa fable *Le Loup devenu berger*. Il maintient l'allusion à la pastorale en détaillant tous les éléments de l'équipement du berger, tout comme le faisait Verdizzotti. La forme des fables reflète leur contenu : l'idée de déguisement mal réussi, et par cette raison comique, est présente à plusieurs niveaux.

Le personnage du loup

Dans les deux fables, il y a des éléments qui ne sont pas en accord avec l'atmosphère pacifique de la pastorale, et qui nous font comprendre dès le début que nous avons affaire à un autre type de conte. L'indication la plus importante, mentionnée déjà dans le premier vers, chez Verdizzotti comme chez La Fontaine : il y a un loup.

La Fontaine rappelle, d'une façon moins explicite que Verdizzotti, que l'on ne peut pas se fier au loup. Verdizzotti met sans détours que le loup est venu « afin de tromper les naïfs agneaux ». La Fontaine s'y prend d'une façon plus subtile. Dans les premiers vers de sa fable, il explique pourquoi le loup se sent contraint à recourir à une ruse : il a faim. Récemment, il n'a pas pu manger beaucoup de brebis en utilisant ses stratégies normales (vv. 1-2). Il décide donc de changer d'approche. Il veut faire comme le renard, le trompeur par excellence dans l'univers fabuliste. Le loup croit qu'il est nécessaire de « s'aider de la peau du renard » (v. 3), ⁷⁷ afin de pouvoir manger.

Avec cette allusion au renard, La Fontaine relie les deux animaux, soulignant ainsi que le loup est aussi peu fiable que le renard. Mais il y a une grande différence :

⁷⁶ Corradi, *op. cit.*, p. 46.

⁷⁷ De ruser donc, voir Collinet, *op. cit.*, p. 1099.

le loup est beaucoup moins intelligent que le renard. Le loup assume un rôle qui ne lui convient pas. Aussi La Fontaine décrit-il sa transformation en berger avec ironie.⁷⁸ Cette ironie nous fait comprendre que la tentative du loup ne doit pas être prise trop au sérieux. Le loup est incapable dans ce qu'il essaie de faire, et on s'attend donc à ce que ce soit un échec cuisant. L'animal ne réussit même pas à tromper pour un moment : quand il arrive au milieu du troupeau, tous dorment. Le loup travesti passe donc inaperçu. Par conséquent, son déguisement est complètement inutile.

Dans la fable de Verdizzotti, la situation est différente. Premièrement, Verdizzotti décrit la transformation du loup sans ironie. Le loup s'habille et s'en va simplement vers le troupeau ; Verdizzotti ne se moque pas de son personnage. Et la « ruse » du loup fonctionne aussi beaucoup mieux que dans la version de La Fontaine. Verdizzotti explique que les brebis – le berger et son chien sont absents de sa fable – croient vraiment au déguisement du loup. Le troupeau « ne le craignait pas, croyant à ses vêtements qu'il était leur berger ». ⁷⁹ Contrairement à celui de La Fontaine, le loup de Verdizzotti a donc du succès – au moins au début.

Nous pouvons donc constater que La Fontaine rend le loup plus ridicule comme personnage qu'il ne l'est dans la version de Verdizzotti. Jusqu'ici, on en a vu deux exemples : l'ironie de La Fontaine quand il décrit sa transformation en berger, et le caractère superflu de son déguisement quand il arrive au sein du troupeau et trouve tous les présents endormis.

Regardons maintenant d'autres exemples de la façon dont La Fontaine ridiculise le loup.

La Fontaine fait plusieurs commentaires ironiques sur le manque d'ingéniosité du loup. Ces commentaires ne sont pas présents dans la fable de Verdizzotti. Ils ont donc été ajoutés par La Fontaine.

Comme nous avons remarqué avant, quand le loup se prépare à son rôle de berger en s'habillant, on prévoit déjà qu'il n'aura pas de succès. Un loup, en manteau de berger, tenant dans la patte une houlette improvisée, n'est pas pour autant un berger. On ne peut donc pas parler d'une ruse très astucieuse. Pourtant, le loup semble se sentir très malin. Il croit vraiment en son plan d'action ; il voudrait même aller plus loin pour rendre sa ressemblance au berger encore plus parfaite, dans son opinion. La Fontaine écrit :

⁷⁸ Corradi, *op. cit.*, p. 46.

⁷⁹ Verdizzotti, *op. cit.*, p. 132 : « non lo temea credendo / Dal suo vestir ch'ei fosse il suo pastore ».

Pour pousser jusqu'au bout la ruse,
Il aurait volontiers écrit sur son chapeau :
C'est moi qui suis Guillot, Berger de ce troupeau.⁸⁰

La Fontaine est ironique quand il appelle le stratagème du loup « une ruse » ; ce que le loup croit d'être une ruse quasi parfaite, est en réalité un stratagème bien naïf.

« Il aurait volontiers écrit » (v. 9), rappelle au lecteur que le loup n'est qu'un animal, qui, évidemment, ne sait pas écrire. Le loup se sent donc quelque peu bloqué par son animalité – mais il ne se rend pas compte jusqu'à quel point il l'est. Il ne voit pas qu'il est toujours parfaitement reconnaissable en tant qu'animal, malgré tous ses efforts.

On trouve un autre rappel du fait que le loup est un animal au vers 12, quand le loup pose « ses pieds de devant » sur sa houlette. L'image est comique : malgré son déguisement, le loup ne réussit pas à cacher sa nature animale. La Fontaine l'appelle « l'Hypocrite » (v. 18) de façon railleuse – comme s'il réussissait dans son déguisement.

Le loup croit pourtant toujours en son stratagème. Pour compléter, il veut « ajouter la parole aux habits, / Chose qu'il croyait nécessaire. » (vv. 20-21). Ici encore, il ne se rend pas compte qu'il est trop animal pour imiter la voix d'un humain.

C'est clair, le loup ne pourrait jamais passer pour un vrai berger. Et donc, quand La Fontaine écrit au vers 25-26 « Le ton dont il parla fit retentir les bois, / Et découvrit tout le mystère », c'est encore ironique. Il n'y a jamais eu de grand mystère sur la véritable identité du loup.

L'ironie avec laquelle La Fontaine décrit le personnage du loup, fait que celui-ci semble moins menaçant. Verdizzotti souligne que le loup est un personnage méchant dont on doit avoir peur. Mais dans la version de La Fontaine, le loup est trop ridicule pour être effrayant de manière convaincante.

Ouverture et gaieté

La Fontaine laisse le lecteur plus libre dans l'interprétation, tandis que Verdizzotti donne tout de suite son jugement moral. Le dernier parle par exemple des agneaux naïfs (« simplicette agnelle »), et appelle le loup « le méchant » : « [...] lorsqu'il le méchant eut atteint le troupeau »⁸¹.

⁸⁰ La Fontaine, *op. cit.*, III, 3, p. 110, vv. 8-10.

⁸¹ Verdizzotti, *op. cit.*, p. 132 : « [...] quando l'empio fu giunto tra 'l gregge ».

Verdizzotti s'arrête également longuement sur les projets du loup. Il explique en détail ce qu'il pense faire, une fois capturé les brebis : il espère les mener dans une bergerie qu'il a bâtie auparavant dans une cave obscure, pour ainsi avoir à manger sans se fatiguer pour une année.⁸²

Ces explications sont superflues. Le lecteur connaît déjà les personnages stéréotypés de la fable : les brebis sont innocentes et naïves, le loup est méchant et fera tout ce qu'il peut pour les manger. La Fontaine part de l'idée que le lecteur connaît déjà les caractères des personnages, et ne les explique pas davantage. Il se défait de toutes les explications redondantes, et se limite à dire que le loup désire « mener vers son fort les Brebis » (v. 19).

La Fontaine n'explique pas ce qu'il croit être implicitement clair. Ainsi, il rend sa fable moins lourde. Et elle devient aussi plus ouverte : comme dans *Le Coq et le Renard*, La Fontaine laisse de la place à l'imagination du lecteur.

Le récit ralentit juste avant que le loup décide de faire entendre sa voix. La Fontaine prend son temps pour décrire la scène paisible et tranquille où le berger, le chien et « [l]a plupart des Brebis » dorment. Même la musette du berger est dite de dormir. Il y a donc un silence profond. Dans quelques instants, ce silence sera rompu par le cri du loup. La Fontaine ralentit et insiste sur le calme de cette scène pour faire en sorte que le hurlement du loup ait le maximum d'effet.

Après nous avoir peint ce tableau paisible, La Fontaine procède à préparer l'acte du loup. Il explique pourquoi le loup pense que ce sera nécessaire d'utiliser sa voix (« Il voulut ajouter la parole aux habits », v. 20), en prévoit les conséquences (« Mais cela gâta son affaire », v. 22) et décrit l'effet du cri (« Le ton dont il parla fit retentir les bois », v. 24). Cette partie ralentie laisse le lecteur en suspens. Il sait déjà que les conséquences de la décision du loup ne seront pas positives, mais il ne peut pas encore savoir de quelle façon les choses vont se dérouler. Le suspense créé par le ralentissement intensifie l'impact dramatique de la décision du loup.

En revanche, une fois que le loup s'est trahi par sa voix, la fable finit vite. La Fontaine fait accélérer le récit. Il ne décrit pas en détail ce qui se passe, mais résume :

⁸² *Ibid.* : Sperando di condurlo entro un ovile
Fatto da lui d'una spelonca oscura,
E prepararsi per un'anno il cibo,
Che senza faticar potria godersi.

Chacun se réveille à ce son,
Les Brebis, le Chien, le Garçon.
Le pauvre Loup, dans cet esclandre,
Empêché par son hoqueton,
Ne put ni fuir ni se défendre.⁸³

Pourquoi cette accélération ? Maya Slater nous offre un début d'explication.⁸⁴ Selon Slater, « [o]ften the poet [c.-à-d. La Fontaine] changes the pace of the narrative, speeding it up as we get to the crux », ⁸⁵ dans une volonté de faire sembler les événements moins réalistes.

Ce qui se passe semble ainsi plus à distance du lecteur. Par conséquent, l'impact émotionnel des événements sur le lecteur est moins important.⁸⁶

La raison pour laquelle La Fontaine passe rapidement sur ce qui arrive au loup est donc pour rendre la fable plus facile et agréable à lire. Tout se passe tellement vite que le lecteur n'a pas l'occasion de se rendre compte de ce qui se passe exactement. Néanmoins, ce qui se passe n'est pas vraiment agréable. La vitesse du récit rend acceptable ce qui n'est pas acceptable. Si le fabuliste avait pris plus de place pour décrire en détail la situation du loup, la fable serait devenue plus lourde et moins gaie de ton. Et en effet, c'est ce que l'on pourrait dire du ton de la fable de Verdizzotti, comme nous verrons plus tard.⁸⁷

La Fontaine rend la fable plus légère et gaie en passant rapidement sur les détails superflus ou sinistres, et plus dynamique par les différences de rythme. Le rôle que La Fontaine s'est choisi ici est moins celui de précepteur que de conteur qui désire surtout plaire à son public.⁸⁸ Verdizzotti par contre, trouve surtout le message moral important. Nous verrons dans la partie suivante comment cette différence entre les deux auteurs devient encore plus évidente dans la manière qu'ils font finir leurs fables.

⁸³ La Fontaine, *op. cit.*, III, 3, p. 111, vv. 26-30.

⁸⁴ Maya Slater, *The Craft of La Fontaine* (Londres: The Athlone Press, 2000), pp. 10-16.

⁸⁵ Slater, *op. cit.*, p. 14.

⁸⁶ Slater, *op. cit.*, p. 16 : « Concise narrative often fulfills this kind of dual function, making the narrative appear surreal, and then, as a consequence, making disagreeable or painful material seem acceptable. Although most instances of concise narrative have a grim underside to them, the compression underemphasizes this side, and instead produces a lighthearted impression of unreality. »

⁸⁷ Même si la situation finale dans sa version est différente.

⁸⁸ Slater, *op. cit.*, p. 223: « [La Fontaine] sees his function as that of an entertainer: not hammering home a serious, heartfelt message, but telling a lively tale, enhanced by touches of 'gaieté'. Même si la moralité n'était pas complètement sans importance pour La Fontaine, comme nous avons vu dans l'*Introduction*.

Fin et moralité

Verdizzotti parle de « panni d'un pastore », vêtements de berger ; La Fontaine spécifie qu'il s'agit d'un hoqueton (v. 5). Ce n'est pas sans raison : le hoqueton se révèle essentiel pour le dénouement de sa fable.

La fin de la fable de La Fontaine est ouverte. La Fontaine laisse deviner au lecteur ce que feront le berger et son chien au loup, mais il est peu probable qu'ils soient très gentils avec lui. Le loup n'a aucune possibilité de se sauver – « [il] ne put ni fuir ni se défendre » (v. 30) – à cause du fait qu'il est coincé dans son hoqueton de berger.

On comprend donc maintenant que l'action d'« endosse[r] un hoqueton » du vers 5 a été une grande erreur. La situation est tragi-comique. Justement les vêtements avec lesquels le loup a voulu créer l'illusion qu'il est un berger, s'avèrent fatals. Le loup est pris dans son propre piège.

Dans la version de Verdizzotti, le loup est puni d'une autre manière, qui est moins liée à ses propres actions. Le hoqueton dont le loup ne réussit pas à se libérer, est donc une invention de La Fontaine.

La situation dans laquelle se trouve le loup est plus pénible dans la fable de La Fontaine que dans celle de Verdizzotti. Chez Verdizzotti, les brebis s'enfuient immédiatement après avoir senti la voix du loup : « Ayant reconnu le loup à son cri [...] / Elles s'enfuirent rapidement »⁸⁹. Le loup reste seul, « humilié et affligé ».⁹⁰

En revanche, dans la fable de La Fontaine, personne ne s'enfuit. La situation est beaucoup plus menaçante. La Fontaine a ajouté le personnage du berger à la fable, et ce berger est accompagné par un chien. Ce sont surtout ces deux personnages qui constituent un danger pour le loup. Les brebis, même s'il y en a beaucoup, sont des animaux faibles, et inoffensifs.

Les conséquences de l'acte du loup sont donc plus graves dans la fable de La Fontaine. D'une certaine manière, cela semble plus juste. Le loup récolte ce qu'il a semé. Il est puni pour le mal qu'il voulait faire aux brebis. Verdizzotti est plus indulgent avec le loup : la seule punition dans sa version est que le loup n'obtient pas ce qu'il veut.

En laissant la fin de la fable ouverte, La Fontaine évite de nouveau que la fable devienne trop sinistre. Il ne doit pas décrire les actions violentes, voire les cruautés qui seront sans doute commises par le berger et son chien.

La fin de Verdizzotti est moins inquiétante, mais plus définitive. Les brebis s'enfuient et le loup reste seul : la fin est fermée, il n'y a plus rien à résoudre dans le récit. Ainsi, Verdizzotti enlève au lecteur la possibilité d'utiliser son imagination.

⁸⁹ Verdizzotti, *op. cit.*, p. 132 : « e quello al grido riconosciuto [...] / Si diedero à fuggir velocemente ».

⁹⁰ *Ibid.* : « schernito, e tristo ».

Bien que la situation dans la fin de Verdizzotti semble moins inquiétante, le ton sur lequel il la décrit est plus sérieux, et plus emphatique. Comme nous avons vu avant, les émotions du loup sont décrites : il se sent « humilié et affligé ». Verdizzotti ne se moque pas du loup et sollicite même la compassion du lecteur.

Dans la version de La Fontaine, le ton est beaucoup plus léger. La Fontaine appelle le loup, « [l]e pauvre Loup » (v. 28). Ce commentaire est ironique. Le loup ne se mérite pas d'apitoiement, selon La Fontaine. L'ironie et la condescendance dans le mot « pauvre » créent une distance entre le lecteur et le personnage du loup qui fait que le lecteur n'ait pas de compassion. L'échec du loup était inévitable mais aussi mérité, parce que le loup a été présomptueux et peu malin.

Même dans la moralité, La Fontaine se moque du loup. Il suit l'idée de la moralité de Verdizzotti, mais ajoute un commentaire ironique sur le comportement du loup dans cette fable. Comme nous avons vu, le loup n'est pas très doué pour l'hypocrisie. La Fontaine lui donne un conseil - il ferait mieux de ne plus tenter de se faire passer pour une autre personne, parce qu'il n'en est pas très capable :

Toujours par quelque endroit fourbes se laissent prendre
Quiconque est Loup agisse en Loup ;
C'est le plus certain de beaucoup.⁹¹

La moralité de Verdizzotti est plus sérieuse. L'ironie que l'on trouve chez La Fontaine est entièrement absente de cette version. Le fabuliste vénitien avertit que, tôt ou tard, la vérité finira toujours par se savoir. L'homme qui est menteur et plein de malveillance, ne réussit pas toujours à venir à bout de ses projets, parce que son mensonge finira par être découvert, dit Verdizzotti.⁹² La moralité se conclut avec la sentence, « La tromperie ne peut pas rester cachée toujours ».⁹³

Le vers 31, « Toujours par quelque endroit fourbes se laissent prendre », de La Fontaine résume en peu de mots les sept vers de moralité de Verdizzotti. Cette différence est significative. Pour Verdizzotti, le message moral est la partie plus importante de sa fable et il prend donc son temps pour bien l'expliquer. La Fontaine en revanche, s'intéresse plutôt à amuser le lecteur ici.

⁹¹ La Fontaine, *op. cit.*, III, 3, p. 111, vv. 31-33.

⁹² Verdizzotti, *op. cit.*, pp. 132-133 : « l'huom bugiardo e di malitia pieno [...] ne puote / Sempre venir alfin del suo pensiero [...] Che finalmente [...] l'istessa bugia ne 'l fà palese ».

⁹³ Verdizzotti, *op. cit.*, p. 133 : « Non può la falsità star sempre occulta. »

Illustrations

Dans l'illustration faite par Verdizzotti (figure 3), la fin de la fable est représentée. Le loup est en déguisement. Il tient le bâton de berger, sa flûte est accrochée à sa ceinture et sur son dos, il porte une fiasque. Il est vêtu d'un manteau de berger avec capuche et se tient sur deux pattes.

L'illustration suit fidèlement le texte de la fable. Le loup porte exactement les trois accessoires de berger mentionnés, et à gauche, on voit les brebis qui s'enfuient vers le village, vers « les toits proches du lieu où elles était nées » comme Verdizzotti le décrit dans sa fable.⁹⁴

Comme toutes les illustrations de Verdizzotti dans ce recueil, cette illustration est très bien faite. Le loup, les moutons, les arbres et le reste du paysage sont très réalistes. Les différentes textures – le pelage du loup, la toison des brebis, le feuillage des arbres et les plis dans le vêtement du loup – sont rendues avec une grande maîtrise.

Verdizzotti crée un effet de profondeur dans l'image en construisant plusieurs plans : à l'arrière-plan, il y a les collines du paysage et les maisons du village. Au milieu, le plan central, où on voit les personnages. Ensuite, sur le premier plan, on voit une pierre et quelques cailloux. Ces éléments sont représentés avec plus de détail, et semblent pour cela plus proches. Ainsi, sans pour autant respecter les lois de la perspective linéaire, Verdizzotti réussit à donner une suggestion d'espace et de profondeur.

L'illustration de François Chauveau (figure 4) dépeint un autre moment de la narration : le loup déguisé vient d'arriver au sein du troupeau. Il est vêtu d'un chapeau et d'une cape et s'appuie sur une houlette. Il porte une cornemuse, attachée à sa ceinture. A droite, les brebis, le berger et le chien dorment à l'ombre d'un grand arbre.

Le loup dans l'image est moins ridicule que comme il est décrit dans le texte. Tous les accessoires de berger qu'il porte, sont convaincants. Le grand chapeau cache partiellement son museau. Ce sont surtout ses pattes et sa queue non couvertes, qui le trahissent. Pourtant, il est très bien reconnaissable comme animal. Mais il n'est pas très clair quel animal ; il pourrait passer aussi pour un chien, ou pour un renard. La représentation du loup n'est donc pas très réaliste.

Malgré ces problèmes, l'image est comique. On voit comment il était présomptueux de la part du loup de penser pouvoir s'imposer comme berger. La différence entre lui et le vrai berger, à droite du loup, ne pouvait presque pas être plus grande.

⁹⁴ Verdizzotti, *op. cit.*, p. 132 : « Si diedero à fuggir velocemente / A i vicini tetti del nativo albergo ».

Le moment à représenter a été bien choisi. C'est le moment clé de la fable, où La Fontaine ralentit pour donner plus de suspense. Ce suspense est sensible dans cette illustration aussi : on voit que le loup est sur le point de se mettre dans une situation pernicieuse.

Comme dans l'illustration pour *Le Coq et le Renard* (figure 2), le contraste entre ombres et lumière est très grand. Le loup se trouve dans une partie illuminée de l'image. Devant lui, les autres personnages sont à l'ombre. L'arrière-plan, où l'on voit une colline et quelques habitations, est plus clair. Avec ces contrastes, Chauveau essaie de donner une impression de profondeur. Il y réussit moins bien que Verdizzotti. L'effet semble forcé et peu naturel.

Il est difficile à dire si Chauveau s'est inspiré de la gravure de Verdizzotti. Certes, il y a des points en commun : dans les deux images, on voit le loup, debout, appuyé sur son bâton et en déguisement, arrivé auprès du troupeau. Chauveau a choisi de représenter un autre moment du récit parce que l'illustration de Verdizzotti n'aurait plus correspondue à l'histoire : dans la fable de La Fontaine, les brebis ne s'enfuient pas.

Nous ne pouvons donc ni confirmer, ni exclure que Chauveau soit influencé par Verdizzotti pour son illustration. Narrativement, on peut dire que la gravure de Chauveau apporte plus que celle de Verdizzotti. Elle met en valeur l'effet comique du loup travesti et fortifie le suspense du texte de La Fontaine. L'illustration de Verdizzotti ne fait que représenter un épisode de l'histoire, sans que cela ajoute quelque chose à l'interprétation.

Pourtant, l'illustration de Verdizzotti est très bien faite, mieux faite de celle de Chauveau, et elle est donc très agréable à voir. Du point de vue artistique, elle ajoute donc plus au texte que ne le fait l'illustration de Chauveau.

Conclusion

L'influence de *Il Lupo et le Pecore* de Verdizzotti sur la fable de La Fontaine est claire. Le début, la moralité et le déroulement du récit sont pareils dans les deux fables. La fable de La Fontaine ouvre sur le ton de la pastorale, tout comme le fait Verdizzotti dans sa fable. C'est ici, au début, que l'influence de Verdizzotti est la plus évidente : La Fontaine reprend de son modèle italien la description des éléments de l'équipement du berger.

L'ironie avec laquelle La Fontaine décrit le loup est l'une des manières dont le fabuliste rend son texte plus léger et plus gai. Pour le lecteur de la fable de La Fontaine, il est clair dès le début que le loup n'est pas un personnage dont on doit avoir peur. Le loup est ridicule, et son échec sera inévitable. De plus, cet échec est justifié, parce que le loup mérite d'être puni pour son attitude présomptueuse.

La Fontaine n'évite pas de raconter les moments difficiles de la fable. Il rend le destin du loup même un peu plus tragique. Et le moment critique, où le loup fait sa décision fatale, est décrit en détail.

Pourtant, l'auteur atténue les passages terrifiants du récit en les accélérant. Pour cette même raison, il laisse la fin de la fable ouverte. Ces modifications font que l'atmosphère du récit est beaucoup moins inquiétante que dans la fable de Verdizzotti.

L'illustration de Chauveau est moins intéressante artistiquement que celle de Verdizzotti, mais sa fonction pour le récit est plus importante. Elle donne envie de lire la fable, parce qu'elle souligne le comique de la fable et rend le lecteur déjà curieux de savoir la fin.

Les changements de rythme, le ton enjoué et l'ironie de La Fontaine rendent la fable très variée et vivante. Sa fable est beaucoup plus amusante et agréable à lire que la leçon de morale de Verdizzotti. De plus, la fable de La Fontaine est plus ouverte à l'interprétation. Comme nous avons déjà pu le constater pour *Le Coq et le Renard*, La Fontaine laisse plus de place à l'imagination du lecteur. De ce point de vue, ses textes sont plus interactifs. La Fontaine joue un jeu d'interprétation avec le lecteur, tandis que Verdizzotti désirait tout contrôler.

Chapitre 3. *L'Aigle et le Hibou* (V, 18)

Federico Corradi confirme le soupçon de Jean-Pierre Collinet : la source principale de la fable *L'Aigle et le Hibou* de La Fontaine est *L'Aquila e'l Guffo* (4) de Verdizzotti.⁹⁵ Corradi rejette la possibilité que la fable d'Abstémus *De Bubone dicente Aquilae filios suos ceterarum avium filiis esse formosiores* puisse être la source plus directe :

«L'Aigle et le Hibou» dérive sans aucun doute de «L'Aquila, e'l Guffo» (4) plutôt que du précédent d'Abstémus («De Bubone dicente Aquilae filios suos ceterarum avium filiis esse formosiores»), dont les circonstances narratives sont tout à fait différentes. Il n'y a plus de *concilium avium*, mais un pacte privé entre les deux oiseaux, qui s'unissent «d'alta amistade» et jurent leur foi «di non mai farsi in alcun modo oltraggio».⁹⁷

Dans cette partie, nous verrons comment La Fontaine a transformé *L'Aquila e'l Guffo* de Verdizzotti en son *Aigle et le Hibou*.

Début

L'aigle et le hibou dans la fable de Verdizzotti sont anthropomorphes. Ils sont deux amis, qui « se jurent leur foi de ne jamais se faire outrage en aucune manière ».⁹⁸ On retrouve ces éléments du pacte juré et de l'amitié entre les oiseaux, dans la version de La Fontaine.

⁹⁵ Jean-Pierre Collinet, éd., *La Fontaine. Œuvres complètes I, Fables, contes et nouvelles* (Paris: Gallimard, 1991), pp. 1141-1142: « La source la plus directe paraît être Verdizzotti (*Cento favole morali*, IV; Venise, 1570). Mais la fable présente aussi des analogies avec l'apologue (XIV, *De Bubone dicente Aquilae filios suos ceterarum avium filiis esse formosiores*) où Abstémus traitait le même sujet ».

⁹⁶ Federico Corradi, 'Giovan Mario Verdizzotti et le renouveau de la fable ésoquique en vers dans l'Italie du XVIe siècle', *Le Fablier* 19 (2008) : p. 44.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Giovan Mario Verdizzotti, *Cento Favole Morali de i più illustri antichi & moderni autori Greci & Latini* (Venise: Giordano Ziletti, 1570), p. 25 : « [...] si giuraron fede / Di non mai farsi in alcun modo oltraggio ». Traduction par Corradi, *op. cit.*, p. 44.

Les premiers vers de *L'Aigle et le Hibou* nous font comprendre que les animaux protagonistes se comportent exactement comme les humains.

L'Aigle et le Chat-huant leurs querelles cessèrent,
Et firent tant qu'ils s'embrassèrent.⁹⁹

Comme nous avons déjà vu pour la fable *Le Coq et le Renard*, les premiers vers sont importants dans les fables de La Fontaine. Ils doivent piquer la curiosité du lecteur. Une des fonctions de l'incipit que nous n'avions pas encore vues, est d'introduire le lecteur dans le monde de la fable et le lui faire accepter d'emblée, sans que le lecteur ait le temps de se poser des questions sur la vraisemblance de la situation.¹⁰⁰

C'est ce que l'on voit ici. Le lecteur entre tout de suite dans le vif du sujet et est obligé d'accepter les personnages principaux, tout anthropomorphes qu'ils soient.

Verdizzotti est plus prolixe dans son introduction. Ses premiers vers sont moins captivants et le fabuliste vénitien a besoin de plus de vers pour introduire le lecteur dans le monde de la fable ; Verdizzotti ne réussit donc pas aussi bien que La Fontaine à exploiter les possibilités de l'incipit.

Le personnage du hibou

Tout comme le loup du *Loup devenu Berger*, le hibou est puni pour son arrogance et pour ses prétentions. L'oiseau se surestime et se croit plus important qu'il ne l'est. Il est naïf de sa part de vouloir faire un pacte avec l'aigle, le roi des oiseaux. L'aigle est beaucoup plus puissant que lui et n'a aucun intérêt à respecter le pacte. Et le hibou le sait très bien, puisqu'il dit à l'aigle :

Comme vous êtes roi, vous ne considérez
Qui ni quoi. Rois et Dieux mettent, quoi qu'on leur die,
Tout en même catégorie.
Adieu mes Nourrissons si vous les rencontrez.¹⁰¹

Le hibou se présente ici comme étant plus méfiant et moins naïf qu'il ne l'est. Il déclare de ne pas faire confiance aux rois ou dieux, alors que c'est exactement cela qu'il fait. Il invoque les Dieux quand il découvre le sort de ses enfants (« Il se plaint, et les Dieux sont par lui suppliés / De punir le brigand qui de son deuil est cause »,

⁹⁹ Jean de La Fontaine, *Œuvres complètes I, Fables, contes et nouvelles*, éd. Jean-Pierre Collinet (Paris: Gallimard, 1991), V, 18, p. 200, vv. 1-2.

¹⁰⁰ Maya Slater, *The Craft of La Fontaine* (Londres: The Athlone Press, 2000), pp. 3-10.

¹⁰¹ La Fontaine, *op. cit.*, V, 18, p. 200, vv. 9-12.

vv. 34-35) ; et il fait un pacte avec l'aigle. Le hibou se contredit. Il est beaucoup plus crédule que ce qu'il veut admettre.

L'oiseau prédit ce qui va arriver, mais se croit capable de le prévenir. Il surestime la valeur du pacte, et se considère à l'abri du danger. Ses prétentions le rendent ridicule.

Dans la fable de Verdizzotti, le hibou ne fait pas de prédiction. Il demande seulement, avec gentillesse et humilité, si l'aigle pourrait faire attention à ne pas manger ses petits.¹⁰² Le hibou dans la fable italienne est donc moins arrogant et moins prétentieux. Par conséquent, il est moins ridicule.

En l'appelant « oiseau de Minerve » (v. 5), La Fontaine fait une référence ironique à la réputation du hibou.¹⁰³ Puisque, le comportement du hibou ne correspond pas à sa réputation : l'oiseau emblématique de la sagesse se comporte bien peu sage.

Slater décrit comment la façon arrogante et pompeuse dont certains personnages animaliers de La Fontaine s'expriment, peut produire un effet comique :

They [the animals] think of themselves as civilized, even elegant; but to us they seem instinctual, even bestial. Their self-delusion further involves self-importance, probably the most common characteristic of La Fontaine's animal protagonists in the *Fables*. In many cases, animal arrogance, expressed through speech, results in a hubris which gives comic tension to the poems.¹⁰⁴

C'est le cas de ce hibou aussi. Il est comique par sa façon prétentieuse de parler. Quand il parle de ses préoccupations, il se plaint sur un ton mélodramatique. Il se dit être à la merci d'un roi cruel et se présente comme victime d'une catastrophe qui n'a pas encore eu lieu. Son « Adieu mes Nourrissons si vous les rencontrez » (v. 12) est pompeux.

En parlant ainsi, le hibou devient, aux yeux du lecteur, non seulement plus ridicule, mais aussi moins sympathique. Ses remarques font comprendre qu'il est lâche et mesquin.

Le hibou dans la fable de La Fontaine se croit donc plus important qu'il ne l'est. Cela se voit également dans les conditions de leur accord. Le pacte est réciproque: l'aigle promet de ne pas manger les petits du hibou, mais le hibou lui aussi, promet de ne pas manger les petits de l'aigle. Le hibou croit donc de pouvoir

¹⁰² Verdizzotti, *op. cit.*, p. 25 : « Che d'osservarsi il Guffo proponesse, / Con supplichevol prego aggiunse questo, / Ch' à l'aquila piacesse haver riguardo / A i figli suoi se gl'incotrasse à sorte ».

¹⁰³ Ou plus correctement dit de la chouette, La Fontaine confond les deux oiseaux. Voir Collinet, *op. cit.*, p. 1142.

¹⁰⁴ Slater, *The Craft of La Fontaine*, p. 134.

avoir un rapport d'égalité avec l'aigle, ce qui est une assomption présomptueuse et naïve. Puisque, l'aigle est roi, le hibou n'est qu'un hibou.

La Fontaine rappelle cette différence de façon ironique : « L'un jura foi de Roi, l'autre foi de Hibou » (v. 3) – comme si la « foi de Hibou » signifiait quelque chose pour un roi. Le hibou se présente comme quelqu'un de plus important de ce qu'il est réellement, ce qui est comique.

En revanche, le pacte dans la fable de Verdizzotti est asymétrique. Le hibou demande à l'aigle de ne pas manger les petits hiboux, mais les aiglons ne sont même pas mentionnés. Là aussi, on voit donc que le hibou dans la fable de Verdizzotti est moins arrogant.

Le hibou de La Fontaine souligne d'être petit, faible et impuissant face à l'impressionnante figure royale de l'aigle. Mais peu après, on comprend que c'est par fausse modestie qu'il parle ainsi, quand il se vante de la beauté de ses petits :

[...] Mes petits sont mignons,
Beaux, bien faits, et jolis sur tous leurs compagnons.
Vous les reconnaîtrez sans peine à cette marque.¹⁰⁵

Cette fausse modestie est un autre trait ridicule du hibou. Elle n'est pas présente dans la version de Verdizzotti.

Néanmoins, les descriptions des petits par leur père se ressemblent beaucoup dans les deux versions : une autre preuve que La Fontaine s'est inspiré du texte de Verdizzotti.¹⁰⁶ Regardons maintenant la description des petits dans *L'Aquila e'l Guffo* :

La marque de reconnaissance fut celle-ci : ceux qu'il verrait dépasser de loin les autres en agréments, charme, grâce et beauté, ceux-là il les reconnaîtrait pour ses enfants.¹⁰⁷

Comme le hibou de La Fontaine, le hibou de Verdizzotti ne dit que des choses positives de ses petits. Mais l'impression que font ses mots est très différente. Le hibou dans la fable de La Fontaine est ridicule par la façon dont il se vante de ses petits affreux. Les émotions du hibou dans la fable italienne en revanche, sont plus touchantes. Là, ce n'est pas tant pour se vanter que le père parle ainsi, mais plutôt parce qu'il est aveuglé par l'amour et la fierté qu'il a pour ses petits.

¹⁰⁵ La Fontaine, *op. cit.*, V, 18, p. 200, vv. 15-17.

¹⁰⁶ Corradi, *op. cit.*, p. 44.

¹⁰⁷ Cf. Verdizzotti, *op. cit.*, p. 25 : « Il segno fu, che quei, che di vaghezza, / Di leggiadria, di gratia, e di beltade / Vedesse di gran lunga avanzar gli altri, / Quelli esser di lui figli ella credesse ». Traduction de Corradi, *op. cit.*, p. 44.

Comme le fait remarquer Corradi, il y a un parallélisme entre les deux descriptions des petits hiboux présentes dans la fable de La Fontaine.¹⁰⁸ Considérons-les côte à côte. Premièrement, on apprend donc comment le père hibou voit ses petits :

[...] Mes Petits sont mignons,
Beaux, bien faits, et jolis sur tous leurs compagnons.¹⁰⁹

Ensuite, comment ils sont perçus par l'aigle :

De petits monstres fort hideux,
Rechignés, un air triste, une voix de Mégère.¹¹⁰

Le parallélisme fait ressortir le contraste entre les perceptions des oiseaux. Puisque, si la structure des vers est plus ou moins la même, leurs significations sont fondamentalement contraires. De cette façon subtile, La Fontaine commente ironiquement la vision partielle du hibou.

Le hibou est présenté comme un personnage prétentieux, stupide et antipathique dans la version de La Fontaine. Comme nous verrons par la suite, la manière dont La Fontaine décrit le hibou aide le lecteur à accepter plus facilement son sort tragique.

Les dialogues

Dans la fable de Verdizzotti, tous les dialogues entre les deux oiseaux sont rapportés en style indirect. La Fontaine, en revanche, utilise beaucoup le style direct, ce qui donne un effet très vivant et varié au récit. Considérons un exemple :

Connaissez-vous les miens ? dit l'Oiseau de Minerve.
Non, dit l'Aigle. Tant pis, reprit le triste Oiseau.
Je crains en ce cas pour leur peau :
C'est hasard si je les conserve.¹¹¹

Les phrases courtes et l'alternance rapide des interlocuteurs rendent ces vers très vivants. Smith voit les dialogues vifs et spirituels de La Fontaine comme une des

¹⁰⁸ Corradi, *op. cit.*, p. 45.

¹⁰⁹ La Fontaine, *op. cit.*, V, 18, p. 200, vv. 15-16.

¹¹⁰ La Fontaine, *op. cit.*, V, 18, p. 201, vv. 27-28.

¹¹¹ La Fontaine, *op. cit.*, V, 18, p. 200, vv. 5-8.

innovations plus importantes de l'auteur pour le genre de la fable.¹¹² Ces vers nous donne un bon exemple d'un tel dialogue lafontainien. Il n'y a pas d'équivalent de cette partie, qui sert à introduire le discours du hibou, dans la fable de Verdizzotti.

Le personnage de l'aigle

Verdizzotti décrit comment l'aigle, même s'il a beaucoup faim, s'abstient à plusieurs reprises de manger certains oiseaux parce qu'il les croit trop beaux.¹¹³ Le fabuliste vénitien insiste donc sur le fait que l'aigle fait beaucoup d'efforts pour ne pas commettre une injustice ; il a vraiment l'intention de ne pas violer le pacte. Verdizzotti rappelle combien le pacte est important pour lui, « le pacte convenu lui tenait toujours à cœur ».¹¹⁴ L'aigle a une raison pressante pour chercher quelque chose à manger : « assailli par la faim » qu'il est, il se trouve « obligé de se nourrir ».¹¹⁵ C'est ainsi qu'il finit par manger les petits du hibou.

L'aigle de La Fontaine en revanche, est plus insouciant et plus tranquille. Il tombe sur un nid de petites créatures qui sont dans son opinion extrêmement laides, et décide en un rien de temps de les manger. Certes, il s'applique à respecter le pacte. Mais pour lui, cet engagement est moins problématique. Il est sûr de pouvoir reconnaître les petits de son ami. La Fontaine ne parle pas d'autres oiseaux que l'aigle se force à ne pas manger.

Le sérieux de la part de l'aigle rend le ton de la fable de Verdizzotti assez grave. La Fontaine donne plus de légèreté à la fable en changeant l'attitude de l'aigle.

Le personnage de la mère hibou

Dans la fable de Verdizzotti, la mère des petits hiboux voit à distance l'aigle qui mange ses petits, et raconte ce qu'elle a vu à son époux. Verdizzotti décrit les émotions ressenties par la mère hibou : elle a peur et souffre beaucoup.¹¹⁶ Sa tristesse et son désespoir sont émouvants. La Fontaine supprime le personnage de la mère hibou, et évite ainsi de devoir parler de ses sentiments. En éliminant ce personnage, La Fontaine rend la fable donc plus légère de ton.

¹¹² Paul J. Smith, *Terug naar La Fontaine* (Leiden: Universiteit Leiden, 1999), p. 4.

¹¹³ Verdizzotti, *op. cit.*, p. 25 : « Da molti augelli per gran spatio astenne / L'adunco artiglio : e tuttavia cercava / Di prender quelli di più brutto aspetto ».

¹¹⁴ *Ibid.* : « [le] Stavan sempre nel cor gl'intesi patti ».

¹¹⁵ *Ibid.* : « Da la fame assalita astretta venne / Di pasturarsi ».

¹¹⁶ Verdizzotti, *op. cit.*, p. 26 : « Non senza doglia della sozza madre, / Che di lontan con gran timor la [l'aquila] scorse / Devorar tutto il suo infelice parto ».

Et il y a encore une autre motivation importante pour ne pas parler de la mère hibou. Sa présence dans l'histoire est problématique, parce qu'on se demande pourquoi la mère n'a rien fait quand elle a vu l'aigle au nid. Etait-elle trop loin ? Est-ce qu'elle avait peur de l'aigle ? Etait-il déjà trop tard ? Verdizzotti ne donne pas de réponse à ces questions, ce qui affaiblit sa narration.

Le drame

Quand l'aigle trouve les petits hiboux, il ne doute pas un seul instant que les oiseaux qu'il voit ne sont pas les petits de son ami. Et sa conclusion est claire et univoque: « Croquons-les » (v. 30). Ces deux mots marquent le moment pivot de la fable, où tout bascule: c'est le moment où le pacte des deux oiseaux – justement l'enjeu de cette fable – est violé.

En utilisant une phrase si courte – deux mots seulement – La Fontaine met l'accent sur la rapidité de la décision de l'aigle. Puisque, aussitôt que l'oiseau a vu « des petits monstres fort hideux » (v. 27), il conclut: « Ces enfants ne sont pas [...] à notre ami, / Croquons-les » (vv. 29-30).

Il n'est pas sans raison que La Fontaine ait choisi ici le verbe *croquer*. En utilisant ce mot, La Fontaine nous fait voir l'absence d'intentions sanglantes de l'aigle. Son « Croquons-les » semble exprimer enthousiasme et goût. L'aigle ne mange pas les petits hiboux pour faire valoir son pouvoir, ou pour faire du mal au hibou. Il a juste envie de manger. Puisque, en fin de compte, ces petits hiboux ne sont pour lui qu'un « repas » (v. 31).

Vu qu'il est seul, on pourrait supposer que l'aigle se sert ici du pluriel de majesté (« croquons »). Ceci souligne son statut de roi, au moment justement où il exerce – même s'il ne s'en rend pas compte – son pouvoir de souverain.

L'événement tragique en tout semble durer très court, parce que La Fontaine accélère dans ce passage. Il décrit en peu de mots comment l'aigle mange les petits oiseaux, sans entrer dans les détails. Ensuite, l'auteur passe immédiatement à ce qui suit : le retour du hibou sur le nid.

Ces enfants ne sont pas, dit l'Aigle, à notre ami,
Croquons-les. Le Galand n'en fit pas à demi.
Ses repas ne sont point repas à la légère.
Le Hibou de retour ne trouve que les pieds
De ses chers Nourrissons, hélas ! pour toute chose.¹¹⁷

Comme nous l'avons déjà vu pour le *Loup devenu Berger*, l'accélération dans les moments désagréables du récit fait qu'ils semblent plus à distance du lecteur, et rend ainsi leur effet moins fort. Ceci a comme résultat que toute la fable devient plus légère et plus gaie de ton.

Pour donner même plus de distance et donc de légèreté à la fable, La Fontaine ridiculise encore une fois le hibou. L'auteur ne s'apitoie pas sur le sort de l'oiseau, ce qui aurait rendu le récit plus poignant. Au lieu de plaindre le hibou, il mentionne un détail moqueur et tragi-comique : arrivé au nid, le père hibou ne retrouve que les pieds de ses petits.

Comme nous avons vu avant, le hibou de La Fontaine est un personnage arrogant, antipathique et ridicule. En le peignant ainsi, La Fontaine crée une distance entre personnage et lecteur. Les émotions du hibou deviennent ainsi moins impressionnantes. De plus, son sort semble plus juste. Le hibou s'est comporté de manière présomptueuse et en souffre les conséquences ; il a mérité ce qui lui est arrivé.

Le narrateur s'exclame « hélas ! » (v. 33). Cette interjection est utilisée de façon ironique. « Hélas » provient clairement du registre de la tragédie, et s'utilise normalement donc pour des catastrophes de grande ampleur. Ici cependant, il s'agit de la mort de quelques petits hiboux. L'usage de ce mot provenant du registre le plus élevé, dans le contexte de cette petite tragédie animale, produit un effet comique. La Fontaine joue avec le décalage entre les deux registres.¹¹⁸

Par son choix de mots et par l'accélération, La Fontaine rend le passage le plus tragique de la fable, plus léger et plus agréable à lire.

¹¹⁷ La Fontaine, *op. cit.*, V, 18, p. 201, vv. 29-33.

¹¹⁸ Dandrey et Moncelet parlent de la façon dont La Fontaine combine les registres, et des effets produits : Patrick Dandrey, 'Les Fables de La Fontaine ou l'assomption de la forme brève', *Forma Breve* 3 (2005) : p. 88 ; Christian Moncelet, 'Répétition et humour dans les Fables de La Fontaine', *Etudes littéraires* 38 (2-3) (2007) : p. 139.

Fin

La fin de l'histoire, quand le hibou découvre que ses petits sont morts, n'est pas un moment triste pour le lecteur de *L'Aigle et le Hibou* ; celui-ci a été très bien préparé à cet événement. En faisant sembler l'événement inévitable et mérité, La Fontaine a dédramatisé la fable.

Si La Fontaine essaie de dédramatiser, Verdizzotti ne fait qu'accentuer le drame. Le hibou est « affligé », se sent « plein de honte amère », et est « triste et confus ».¹¹⁹ Il déplore le tort qui lui a été fait, et s'en plaint à l'aigle, l'auteur du crime, qu'il rencontre sur son chemin.¹²⁰

Comme nous avons vu avant, l'aigle dans la version de Verdizzotti est beaucoup plus sérieux et soucieux. Cela se voit aussi dans la façon dont il réagit au drame. Il « regrette beaucoup » ce qu'il a fait sans le savoir, et surtout sans le vouloir.¹²¹

La Fontaine a supprimé cette rencontre entre les deux oiseaux après l'incident ; l'aigle disparaît de l'histoire après avoir mangé les petits hiboux. On ne connaît donc pas sa réaction aux événements. Il ne se rend probablement même pas compte de ce qu'il a fait.

Dans la fable de La Fontaine, le hibou semble plus indigné qu'affligé. Au lieu de sentir honte et tristesse, comme dans la version de Verdizzotti, il se met en colère et demande la punition du coupable : « Il se plaint, et les Dieux sont par lui suppliés / De punir le brigand qui de son deuil est cause » (vv. 34-35).

Comme nous avons déjà pu constater, le hibou est moins sympathique dans la version de La Fontaine. La façon dont il réagit à son malheur confirme l'idée que le lecteur aurait déjà pu se faire de son caractère. Il est difficile d'avoir pitié pour le hibou de La Fontaine. Ses émotions ne sont pas touchantes, mais présomptueuses.

Moralité

Contrairement à ce que l'on voit dans l'original italien, ce n'est pas un narrateur omniscient qui énonce la moralité dans la fable de La Fontaine. A sa place, il y a un personnage anonyme, un « quelqu'un » (v. 36), qui s'adresse directement au hibou. Ce personnage pourrait être un ami du hibou, puisqu'il le tutoie ; il pourrait

¹¹⁹ Verdizzotti, *op. cit.*, p. 27 : « dolente », « pien d'amaro scorno », « tristo e confuso »

¹²⁰ Verdizzotti, *op. cit.*, p. 26 : « Forte piangendo il ricevuto torto : / E trovando per via l'altero augello / [...] Con aspra insopportabile rampogna / Cominciò del suo mal seco à lagnarsi ».

¹²¹ *Ibid.* : « Forte sen'dolse ; e si scusò con seco / Del torto à lui contra sua voglia fatto ».

même être un dieu. Le lecteur ne reçoit pas d'indications sur son identité. Il reste inconnu.

L'inconnu n'épargne pas le hibou. « N'en accuse que toi », commence-t-il son discours (v. 36). Rappelons-nous que, selon la logique de la fable, le hibou a mérité ce qui lui est arrivé, parce qu'il s'est comporté de façon arrogante. Cependant, le « quelqu'un » nuance. C'est plutôt la

[...] commune loi,
Qui veut qu'on trouve son semblable
Beau, bien fait, et sur tous aimable.¹²²

qui est le vrai coupable ici. L'amour-propre – ou l'amour-propre par extension, parce qu'appliqué à la progéniture – est désigné comme une loi à laquelle il est difficile d'échapper. Le hibou est tombé dans ce piège. Il avait l'idée arrogante qu'il était suffisamment intelligent pour éviter son sort, mais ne l'était pas. Ainsi, il a reçu ce qu'il a mérité.

Le personnage anonyme finit la moralité avec une question ironique :

Tu fis de tes enfants à l'Aigle ce portrait :
En avaient-ils le moindre trait ?¹²³

Ce sont les derniers vers de la fable ; elle finit donc sur un point d'interrogation, avec une question ouverte. La morale devient plus implicite qu'elle ne l'est dans *L'Aquila e'l Guffo*. Là, le narrateur met en garde contre les conséquences désagréables de l'amour-propre ; il explique que l'aveuglement causé par l'amour-propre trouble la raison, et fait que l'on devient l'objet de railleries.¹²⁴

Le lecteur de la fable de La Fontaine doit lui-même faire l'effort de réfléchir sur le message moral de cette histoire. Ainsi, La Fontaine rend la fable plus ouverte, et invite son lecteur à une réflexion.

Illustrations

Dans la gravure de Verdizzotti (figure 5), la différence de statut entre les deux oiseaux est rendue très claire. Ils se sont tous les deux posés sur un rocher. Mais le rocher de l'aigle est beaucoup plus grand et beaucoup plus haut de celui du hibou.

¹²² La Fontaine, *op. cit.*, V, 18, p. 201, vv. 37-39.

¹²³ La Fontaine, *op. cit.*, V, 18, p. 201, vv. 40-41.

¹²⁴ Verdizzotti, *op. cit.*, p. 27.

Les oiseaux se parlent, mais il n'est pas clair quel moment de la fable a été représenté. Ce peut être aussi bien le moment où ils font leur pacte, que leur entretien après les faits tragiques.

Derrière les oiseaux, à l'arrière-plan, on voit au loin le « rocher très élevé » de la fable, où l'aigle trouve le nid des hiboux.¹²⁵ Dans l'illustration ont donc été représentés deux moments différents de la fable : une rencontre entre l'aigle et le hibou, et l'arrivée de l'aigle au nid des hiboux.

François Chauveau a choisi de représenter un moment du récit seulement, à savoir la rencontre des deux oiseaux (figure 6). Les animaux sont reconnaissables comme aigle et hibou, mais leurs caractéristiques ne sont pas rendues de façon très réaliste. Et ils se sont posés par terre, ce qui semble étrange pour des oiseaux. Ensuite, ils tiennent leurs ailes étendues comme s'ils étaient toujours en vol.

Verdizzotti démontre plus de maîtrise. Les oiseaux sont rendus de façon réaliste dans tous leurs détails, jusqu'aux taches sur le plumage du hibou. Les positions de leurs corps sont aussi beaucoup plus convaincantes. Ils ont abaissé leurs ailes et saisissent le rocher avec leurs serres.

On pourrait supposer que l'illustration de Verdizzotti ait eu une influence sur celle de Chauveau. Dans les deux illustrations, les oiseaux sont côte à côte : l'aigle à gauche, le hibou à droite, et semblent se parler. L'aigle a le bec ouvert. Le décor aussi est similaire. Il y a des rochers, entrecoupés d'arbres et de buissons. Cependant, la gravure de Verdizzotti a beaucoup plus de détails, et de nuances d'ombre et de lumière, au premier plan comme à l'arrière-plan.

L'illustration de Chauveau ajoute très peu au récit. Elle n'apporte ni de nouvelles informations, ni de nuances. Et, du point de vue artistique, elle n'est pas très intéressante à voir non plus.

Artistiquement ainsi que narrativement, l'illustration de Verdizzotti est beaucoup plus utile à qui lit cette fable.

Conclusion

Dans *L'Aigle et le Hibou*, le hibou ne comprend pas qu'il a une position trop basse pour pouvoir faire un pacte d'amitié avec le roi. Il se comporte de façon arrogante et présomptueuse. De plus, il idéalise ses petits tellement, que l'aigle ne les reconnaîtra jamais d'après la description qu'il en fait. Tous ces éléments font comprendre dès le début que l'histoire ne peut finir que mal.

¹²⁵ Verdizzotti, *op. cit.*, p. 25 : « giogo d'una eccelsa rupe ».

Dans la fable de Verdizzotti aussi, on s'attend à ce que le récit finisse mal, mais cette fin semble plus triste, et plus gratuite. Le hibou est aveugle par amour-propre comme dans la fable de La Fontaine, mais il essaie quand même de se comporter de façon correcte. Il tente de faire tout ce qu'il peut pour que ses enfants ne soient pas mangés et quand même, tragiquement, c'est exactement cela qui arrive. En tant que lecteur, on pourrait éprouver de l'empathie pour le hibou.

La Fontaine en revanche, rend le hibou moins sympathique et plus ridicule qu'il ne l'est dans la fable originale. Ainsi, il crée plus de distance entre ce personnage et le lecteur. Il est, par conséquent, difficile de compatir avec le hibou.

La façon dont le hibou se comporte aide également à faire sembler son sort moins tragique. Le personnage inconnu qui énonce la moralité rappelle au hibou le rôle que celui-ci a joué dans cette histoire ; le hibou est considéré, au moins partiellement, coupable de la mort de ses petits. Ainsi, La Fontaine motive mieux cet événement tragique, et le fait sembler moins gratuit, et plus juste.

Les modifications faites par La Fontaine ont eu pour effet que la fable devient plus légère de ton, et plus variée. La fable est également plus ouverte : La Fontaine invite le lecteur à réfléchir sur la morale de la fable, en concluant la fable sur une question ouverte.

Chapitre 4. *Le Cochet, le Chat et le Souriceau* (VI, 5)

La source pour *Le Cochet, le Chat et le Souriceau* est sans aucun doute la fable 21 de Verdizzotti : *Il Topo giovine, la Gatta, e'l Galletto*. Collinet et Corradi mentionnent cette fable comme la source principale du texte de La Fontaine.¹²⁶ Verdizzotti à son tour, s'inspire d'une fable d'Abstémus, *De Mure, quae cum Fele amicitiam contrahere volebat*. C'est Verdizzotti qui ajoute le personnage du cochet au récit.¹²⁷

Dans les pages qui suivent, nous découvrirons comment La Fontaine réussit à rendre sa fable plus légère et en même temps plus complexe que son modèle.

Début

Dans les premiers vers de *Il Topo giovine, la Gatta, e'l Galletto*, Verdizzotti nous présente le protagoniste de la fable. C'est un jeune animal naïf qui n'a encore rien vu du monde :

Un Souriceau tout jeune sortit de son trou, n'ayant jamais quitté sa mère
auparavant depuis le jour de sa naissance¹²⁸

La Fontaine résume l'incipit de Verdizzotti dans son vers 1. Chez lui aussi, le souriceau est un jeune animal naïf :

Un Souriceau tout jeune, et qui n'avait rien vu
Fut presque pris au dépourvu.
Voici comme il conta l'aventure à sa Mère.¹²⁹

¹²⁶ Jean-Pierre Collinet, éd., *La Fontaine. Œuvres complètes I, Fables, contes et nouvelles* (Paris: Gallimard, 1991), p. 1148 ; et Federico Corradi, 'Giovan Mario Verdizzotti et le renouveau de la fable ésoquique en vers dans l'Italie du XVIe siècle', *Le Fablier* 19 (2008) : p. 45.

¹²⁷ Corradi, *op. cit.*, p. 45.

¹²⁸ Giovan Mario Verdizzotti, *Cento Favole Morali de i più illustri antichi & moderni autori Greci & Latini* (Venise: Giordano Ziletti, 1570), p. 70 : « Un Toppo giovinetto uscì del buco, / Ove la madre non prima ch'allhora / Lasciata havea dal primo di ch'ei nacque ». Traduction par Corradi, *op. cit.*, p. 45.

¹²⁹ Jean de La Fontaine, *Œuvres complètes I, Fables, contes et nouvelles*, éd. Jean-Pierre Collinet (Paris: Gallimard, 1991), VI, 5, p. 215, vv. 1-3.

La fable de La Fontaine commence avec la fin de l'histoire. Le souriceau est sur le point de raconter à sa mère ce qui lui est arrivé. Toute la fable est donc un retour en arrière. Ce début est original et étonnant, et rend curieux de savoir en quoi consiste l'« aventure » (v. 3) mentionnée. De quelle manière le souriceau a-t-il été « pris au dépourvu » ? Le suspense créé par La Fontaine est absent de la version de Verdizzotti.

Le personnage du souriceau

Comme nous venons de voir, c'est la première fois pour le souriceau de Verdizzotti qu'il sort du trou où il vit avec sa mère dès sa naissance. Verdizzotti n'explique pas la raison pour cette première sortie hors du nid.

Même si dans la version de La Fontaine le souriceau est également « tout jeune » et naïf, il semble plus ambitieux et plus indépendant de sa mère que dans la fable de Verdizzotti. Le souriceau de la fable de La Fontaine a un but spécifique pour sortir du trou : il veut partir à la découverte du monde et s'amuser.

J'avais franchi les monts qui bornent cet Etat,
Et trottais comme un jeune Rat¹³⁰
Qui cherche à se donner carrière¹³¹

Il n'est pas l'enfant craintif qu'il est chez Verdizzotti, mais un adolescent confiant qui se sent prêt à explorer le monde en dehors du nid. Il est fier, et cherche à se donner une contenance. Son récit a un ton héroïcomique : il raconte ses exploits comme s'il était le héros d'une épopée, ce qui produit un effet comique.¹³²

Dans la fable de La Fontaine, le souriceau semble avoir moins peur que dans la fable de Verdizzotti. Dans cette dernière, quand le cochet agite ses ailes, le souriceau prend peur. Il s'enfuit tout de suite. Arrivé chez sa mère, il lui raconte ses aventures, « tremando », en tremblant. Il ne fait aucun effort pour cacher sa peur. En toute honnêteté, il lui raconte que le cochet « lui remplit d'un effroi profond ».¹³³ « Moi, par peur qu'il m'ait dévoré, / J'ai pris la fuite »¹³⁴, dit-il.

Après le discours du souriceau, suit celui de la mère. Elle commence en rappelant combien le souriceau est encore jeune et inexpérimenté :

¹³⁰ La Fontaine ne distingue pas entre les rats et les souris. Voir Pierre Bornecque, *La Fontaine Fabuliste* (Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 1983), p. 111.

¹³¹ La Fontaine, *op. cit.*, VI, 5, p. 215, vv. 4-6.

¹³² Corradi, *op. cit.*, p. 45.

¹³³ Verdizzotti, *op. cit.*, p. 71 : « m'empì d'alto spavento ».

¹³⁴ *Ibid.* : « Io dal timor, ch'ei non mi divorasse, / Mi posi in fuga ».

Aïe mon fils, comme ta simplicité t'induit en erreur ; tu ne sais encore pas distinguer le bien du mal, parce que tu es sorti de mon ventre et arrivé au monde il y a peu de temps, et tu es dénué et dépourvu de toute expérience¹³⁵

Verdizzotti souligne donc plusieurs fois la naïveté enfantine de son protagoniste – ici, la mère souris le dit même explicitement.

Ce fragment est d'ailleurs un bon exemple du style lourd de Verdizzotti. Le fabuliste vénitien se répète –« dénué et dépourvu de toute expérience » – et ajoute des éléments superflus – « sorti de mon ventre et arrivé au monde ».

Le souriceau de La Fontaine ne se présente pas comme victime de la situation, comme le fait celui de la fable de Verdizzotti. Il est plus confiant, et se considère même courageux : « moi, qui grâce aux Dieux de courage me pique » (v. 20). Cependant, malgré son grand courage, il a dû fuir par peur du cochet :

Il se battait, dit-il, les flancs avec ses bras,
Faisant tel bruit et tel fracas,
Que moi, qui grâce aux Dieux de courage me pique,
En ai pris la fuite de peur,
Le maudissant de très bon cœur.¹³⁶

De façon subtile, La Fontaine nous fait savoir que l'animal est moins courageux et intrépide qu'il prétend l'être. Il ne veut pas faire voir sa peur parce qu'il veut se présenter comme une souris adulte et fière. L'ironie de La Fontaine rend ce passage comique et très léger.

La rencontre avec les deux animaux inconnus

Une fois sorti du trou, le souriceau rencontre sur sa route deux animaux qu'il ne connaît pas : un jeune coq (cochet) et un chat.

Dans la fable de Verdizzotti, les rencontres avec ces animaux sont d'abord décrites depuis la perspective d'un narrateur omniscient. Le chat est le premier à remarquer l'arrivée du souriceau. Il se met au milieu du sentier et s'aplatit sur le sol, sans faire de bruit. Le narrateur explicite ce que l'on aurait déjà pu comprendre du

¹³⁵ Verdizzotti, *op. cit.*, pp. 71-72 : « Ahi come, figlio, tua simplicitade, / Te stesso inganna ; e non conosci anchora / Il ben dal male come quel, che sei / Pur dianzi uscito del mio ventre al mondo, / Et d'ogni esperienza ignudo e privo. »

¹³⁶ La Fontaine, *op. cit.*, VI, 5, p. 215, vv. 18-22.

langage corporel : la raison pour laquelle le chat attend le souriceau de cette manière, est qu'il veut l'attraper.

Ensuite vient le cochet, qui, dans son enthousiasme, court vers le souriceau en agitant rapidement ses ailes. Effrayé par ce « mouvement importun et imprévu »,¹³⁷ le souriceau s'enfuit. Au nid, il retrouve sa mère, qui est très préoccupée, et lui raconte ses aventures. Il décrit les animaux qu'il a vus et l'impression qu'ils ont faite sur lui. Dans cette partie, la perspective change ; elle est avec le souriceau maintenant.

Contrairement à ce que l'on voit dans la fable de Verdizzotti, quand La Fontaine décrit les rencontres du souriceau avec les deux animaux inconnus, la perspective est toujours avec le souriceau. Les seules informations que reçoit le lecteur sur les animaux sont donc incomplètes et subjectives. Comme nous étudierons plus en détail après, ceci est fait afin de pouvoir créer un effet de défamiliarisation.

Après la description par le souriceau du cochet, suit une petite explication du narrateur (vv. 15-16) : « Or c'était un Cochet dont notre Souriceau / Fit à sa Mère le tableau ». Ce sera la dernière fois que le narrateur prendra la parole dans cette fable.

Dans les deux fables, c'est le cochet qui empêche le souriceau de faire connaissance avec le chat. Puisque, le bruit et les mouvements brusques que fait l'oiseau effraient la jeune souris et la font fuir.

Dans la version de Verdizzotti, le souriceau ne voit pas de rapport entre ces événements. Mais dans la fable de La Fontaine, il reproche au cochet qu'il n'a pas pu rencontrer le chat : « Sans lui j'aurais fait connaissance / Avec cet Animal qui m'a semblé si doux » (vv. 23-24). Le jeune animal ne se rend pas compte que le cochet l'a sauvé du chat. De cette manière, La Fontaine fait voir jusqu'à quel point le souriceau est naïf.

La description du cochet

Dans la fable de Verdizzotti, la description du cochet suit la description du chat. La Fontaine inverse cet ordre et commence avec la description du cochet.

Regardons maintenant comment le jeune coq est décrit dans la fable de Verdizzotti :

¹³⁷ Verdizzotti, *op. cit.*, p. 70 : « l' importuno & improvviso moto ».

Mais l'autre, qui est beaucoup moins beau [que le chat], n'a que deux pieds, et sur sa tête il a une crête, qui est rouge comme le sang ; et il a des yeux fiers et ardents ; et sur son dos il porte des plumes noires. Il me sembla très méchant et orgueilleux, parce que, dès qu'il me vit de loin, avec un orgueil plus grand que je peux te dire, en ouvrant ses deux ailes avec un cri strident, il vint à ma rencontre tellement fier et plein de cruauté, qu'il me remplit complètement d'extrême frayeur.¹³⁸

Le souriceau dans la fable de Verdizzotti a très peur. Tout ce qu'il voit du cochet est préoccupant. Il fait des sons désagréables, il est affreux à voir, et il se comporte de façon arrogante. Et surtout, il semble très dangereux : sur le souriceau, il fait l'impression d'être méchant et cruel. Non seulement par son comportement, mais déjà par son apparence, le cochet fait penser à la mort et au danger : ses yeux brillent de feu, sa crête a la couleur du sang et ses plumes ont la couleur de la mort.

Le souriceau dans la version de *La Fontaine* s'inquiète aussi. Il n'a jamais vu un coq, comme le montre le fait qu'il ne sait pas donner les noms corrects aux parties du corps qui sont spécifiques pour le coq. Contrairement à la souris de Verdizzotti, il ne parle donc pas de la crête ou des ailes de l'oiseau, mais les décrit approximativement. La crête est « un morceau de chair [sur la tête] » ; les ailes, « [u]ne sorte de bras dont il s'élève en l'air » :

Il a la voix perçante et rude ;
Sur la tête un morceau de chair ;
Une sorte de bras dont il s'élève en l'air,
Comme pour prendre sa volée ;
La queue en panache étalée.¹³⁹

D'après cette description, il n'est pas clair de quel animal parle le souriceau. Corradi parle d'un « effet de défamiliarisation ».¹⁴⁰ Cette défamiliarisation n'est pas totale, parce que le titre, positionné au-dessus de la fable, a déjà révélé les personnages de cette fable. Le but de la défamiliarisation n'est donc pas de confondre ou de surprendre le lecteur, puisque l'identité des animaux décrits est connue. Le véritable objectif de décrire le cochet et le chat de cette manière, est de faire voir l'ignorance naïve du souriceau.¹⁴¹

¹³⁸ Verdizzotti, *op. cit.*, p. 71 : « Ma l'altro, che di quello è via minore, / Due piedi ha solo, & una cresta in capo / Qual sangue rossa ; e fieri occhi di foco ; / E veste il dosso suo di negre penne. / Hor questo tanto parmi empio e superbo, / Che non si tosto da lontan mi scorse, / Che con orgoglio, qual non posso dirti, / Due ali aprendo con acuto strido, / Mi si fe incontra sì crudele e fiero, / Che tutto allhor m'empì d'alto spavento. »

¹³⁹ *La Fontaine*, *op. cit.*, VI, 5, p. 215, vv. 10-14.

¹⁴⁰ Corradi, *op. cit.*, p. 45.

¹⁴¹ Jean Dominique Biard, *The Style of La Fontaine's Fables* (Oxford: Basil Blackwell, 1966), p. 109.

L'effet est comique. Dans la description que fait le souriceau du cochet, l'oiseau prend les proportions d'un être monstrueux exotique – d'« un animal venu de l'Amérique », dans les mots du narrateur¹⁴² – alors que le lecteur sait très bien que le jeune coq est inoffensif.¹⁴³

Comme dans la fable de Verdizzotti, le souriceau de La Fontaine a donc peur du cochet, et le trouve très désagréable. Par son comportement : il est « turbulent et plein d'inquiétude » (v. 9), par sa voix, il a « la voix perçante et rude » (v. 10), et surtout par l'étrangeté de son physique. C'est la première fois que le souriceau rencontre un animal qui a des ailes, une crête sur la tête, et une queue qui ne ressemble en rien aux queues des souris.

Si le cochet fait peur, il est moins préoccupant que dans la fable de Verdizzotti. Contrairement à Verdizzotti, La Fontaine ne parle pas de la couleur rouge sang de la crête du coq, ni du noir de ses plumes. Il ne mentionne pas non plus les yeux qui brillent de feu. Et si le souriceau de Verdizzotti souligne plusieurs fois que le cochet est malveillant (il le décrit comme étant « méchant », « plein de cruauté », « plein de [...] colère »¹⁴⁴), le souriceau dans la fable de La Fontaine dit seulement que l'oiseau lui semble « turbulent et plein d'inquiétude ». Ces changements rendent le ton de la fable de La Fontaine plus léger.

Même si La Fontaine ne suit pas en tout l'exemple de Verdizzotti pour sa description du cochet, on reconnaît des éléments qui étaient déjà présents dans la fable de Verdizzotti. L'image du coq qui « se battait [...] les flancs avec ses bras » du vers 18, a été inspirée par Verdizzotti, qui écrit : « le petit coq [...] courut rapidement en battant des ailes ».¹⁴⁵ Pour continuer la défamiliarisation, les « ailes » de Verdizzotti sont devenues dans la fable de La Fontaine, les « bras » du coq.

La description du chat

Verdizzotti fait commencer le discours du souriceau avec la description du chat :

¹⁴² La Fontaine, *op. cit.*, VI, 5, p. 215, v. 17

¹⁴³ Corradi, *op. cit.*, p. 45.

¹⁴⁴ Verdizzotti, *op. cit.*, p. 71 : « empio », « sì crudele », « pien di [...] rabbia ».

¹⁴⁵ Verdizzotti, *op. cit.*, p. 70 : « il picciol Gallo [...] / Corse veloce dibattendo l'ali ».

Mère, j'ai vu en me promenant deux animaux ; l'un d'eux est d'une couleur semblable à celle de ton pelage, mais en diffère par les diverses taches d'une couleur plus sombre. Ses beaux yeux semblent d'or luisant ; en les contemplant, on voit qu'ils sont pleins de pitié. Il a quatre pieds, et une longue queue qui est teinte de diverses nuances jusqu'à l'extrémité. Et (ce qui me plaît le plus en lui), il est tellement doux à voir ; il est tellement gentil, que, quand il m'a vu, il n'a pas bougé. Au contraire, il s'arrêta dans une attitude humble et pieuse, et cela me donna la hardiesse de m'approcher de lui, vu que j'avais un grand désir de mieux voir sa belle apparence.¹⁴⁶

La description est très détaillée et précise.¹⁴⁷ Le souriceau décrit en détail, et avec admiration, l'apparence physique du chat. Il a noté le comportement du chat, mais ne l'a pas interprété correctement : il parle d'une « attitude humble et pieuse », alors que le chat s'apprêtait à l'attraper.

Dans la fable de La Fontaine, la description que fait le souriceau du chat est moins précise :

Sans lui [c.-à-d. le cochet] j'aurais fait connaissance
Avec cet Animal qui m'a semblé si doux.
Il est velouté comme nous,
Marqueté, longue queue, une humble contenance ;
Un modeste regard, et pourtant l'œil luisant :
Je le crois fort sympathisant
Avec Messieurs les Rats ; car il a des oreilles
En figure aux nôtres pareilles.¹⁴⁸

Ici encore, La Fontaine crée un effet de défamiliarisation. Le chat est décrit approximativement. Cependant, plus de détails sont mentionnés que dans le cas du cochet, parce que le souriceau reconnaît les éléments du physique du chat qui sont les mêmes pour les souris : la queue, les oreilles, le pelage.

Cette fois, ce n'est pas le narrateur qui explique de quel animal parle le souriceau, comme c'était le cas pour le cochet. A sa place, c'est la mère souris qui

¹⁴⁶ Verdizzotti, *op. cit.*, pp. 70-71 : « Veduto hò, madre, mentre à spasso i andava / Due animali ; l'uno è di colore / Simile al tuo nel pelo, ma distinto / Di varie macchie di color più oscuro : / Sembran di lucid'oro i suoi begli occhi, / Che sono al rimirar tutti pietosi : / Hà quattro piedi, & una lunga coda / Di vario pelo tinta insino alfine. / Et (quel che più mi piace in esso) e tanto / Mansueto al veder, tanto gentile, / Ch'à la mia vista non si mosse punto ; / Anzi fermossi in atto humile e pio / Quando mi vide, e mi diè gran baldanza / D'andargli presso, havendo io grand desire / Di meglio figurar suo bel sembante. »

¹⁴⁷ Bruno Donderi, 'Giovanni Mario Verdizzotti, un favolista italiano del Cinquecento', *Ambra* 6 (2005) : pp. 50-65.

¹⁴⁸ La Fontaine, *op. cit.*, VI, 5, pp. 215-216, vv. 23-30.

révèle le nom de l'animal au souriceau : « Mon fils, dit la Souris, ce doucet est un Chat » (v. 33).

Dans la description du chat de La Fontaine, on retrouve certains éléments qui étaient déjà présents dans la fable de Verdizzotti. Le souriceau trouve le chat très beau : il appelle le chat « doux, bénin et gracieux » (v. 8), ce qui fait penser au « il est tellement / Doux à voir, tellement gentil » de Verdizzotti.

Comme dans la fable italienne, le souriceau note que le pelage de la souris et celui du chat se ressemblent. Ici cependant, l'animal ne parle pas de la couleur, mais de la texture : « Il est velouté comme nous » (v. 25). Le pelage du chat a des taches comme dans la version de Verdizzotti : il est décrit comme étant « marqueté » (v. 26). La Fontaine reprend la « longue queue » telle quelle de Verdizzotti. L'« attitude humble et pieuse » de la fable de Verdizzotti se retrouve dans les vers 26 et 27, où La Fontaine parle de la « humble contenance » et du « modeste regard » du chat.

L'« œil luisant » (v. 27) du chat vient de « ses beaux yeux semblent d'or luisant » de Verdizzotti.¹⁴⁹ Cependant, dans la fable de La Fontaine, la fonction de la description du regard du chat est différente. Pour Verdizzotti, l'image de l'or luisant sert uniquement à décrire la beauté des yeux du chat. Dans la fable de La Fontaine, le vers « Un modeste regard, et pourtant l'œil luisant » (v. 27) laisse entrevoir la nature du chat. Le regard mystérieux et plein d'intelligence du chat annonce le danger que cet animal représente pour le souriceau.

Après avoir parlé de la beauté du chat et de la bonne impression qu'il a de son caractère, le souriceau dans la fable de La Fontaine ajoute la raison pourquoi il le croit si inoffensif : le chat lui semble familier. Il trouve que l'animal inconnu ressemble à des membres de sa famille. Cette partie, où le souriceau compare le chat avec « Messieurs les Rats » est nouvelle dans la fable française. Dans la fable de Verdizzotti, le souriceau avait déjà mentionné la ressemblance entre le pelage du chat et celui de sa mère, mais dans la version de La Fontaine, les ressemblances entre les souris et les chats et le sentiment de familiarité que ressent le souriceau, deviennent plus importants. Comme nous verrons après, ce changement d'accent aura d'importantes implications pour la signification de la moralité.

Fin et moralité

Les deux fables finissent avec le discours de la mère souris. La souris explique à son fils qui sont les animaux qu'il a rencontrés, et lui dit que c'est le chat qui est à redouter – et non pas le coq.

¹⁴⁹ Corradi, *op. cit.*, p. 45.

Dans la fable de Verdizzotti, la mère souris explique que le chat s'est montré gentil et doux, dans le seul but de s'approcher plus facilement de lui – pour ensuite pouvoir le manger. La mère met son fils en garde contre le chat :

C'est pour cette raison que tu dois toujours craindre le chat, et ne jamais avoir confiance en son apparence fausse qui semble pieuse. Et tiens-toi bien loin de ses ongles, si tu ne veux pas finir entre les mains d'une mort précoce.¹⁵⁰

La mère insiste sur le mauvais caractère du chat. Selon elle, le chat est « [l'animal] le plus méchant sur terre », étant « [p]erfide, inique, fier, impoli, et l'ennemi naturel de ton espèce ».¹⁵¹

Ensuite, elle explique que ce n'était que par jeu que le cochet s'est comporté de cette manière. En réalité, le jeune coq est « simple comme toi »,¹⁵² et « tout à fait bienveillant ».¹⁵³ Il voulait seulement plaisanter, et ne lui aurait jamais fait du mal.¹⁵⁴

Dans *Le Cochet, le Chat et le Souriceau*, c'est de cette manière que la mère explique quels animaux a vus le souriceau :

Mon fils, dit la Souris, ce doucet est un Chat,
Qui sous son minois hypocrite
Contre toute ta parenté
D'un malin vouloir est porté.
L'autre Animal tout au contraire
Bien éloigné de nous malfaire,
Servira quelque jour peut-être à nos repas.
Quant au Chat, c'est sur nous qu'il fonde sa cuisine.¹⁵⁵

Le ton du discours de la mère souris est très différent que dans la fable de Verdizzotti. Elle explique les mêmes choses – le chat est méchant, le coq ne constitue pas un danger pour les souris – mais le fait d'une manière moins dramatique.

La mère souris explique que le chat est dangereux, mais n'insiste pas sur ce danger. Il est vrai que le chat est hypocrite, malveillant, et qu'il mange les souris : mais La Fontaine n'utilise pas les mots graves de Verdizzotti. La mère souris de la fable française ne mentionne pas explicitement la mort ; elle ne se perd pas dans des discours terrifiants sur la mort précoce qui attend le souriceau s'il ne fait pas attention. Au contraire, elle semble très pragmatique et va directement à l'essentiel :

¹⁵⁰ Verdizzotti, *op. cit.*, p. 72 : « Però temi lui sempre, e non fidarti / Del suo falso sembiante in vista pio : / E tienti ben lontan da l'ugne sue, / Se non vuoi darti in man d'acerba morte ».

¹⁵¹ *Ibid.* : « E'il più malvaggio, che si trovi in terra » ; « Perfido, iniquo, fiero, discortese, / E di tua specie natural nimico ».

¹⁵² *Ibid.* : « Semplice è come tu semplice sei ».

¹⁵³ *Ibid.* : « Tutto benigno ».

¹⁵⁴ *Ibid.*.

¹⁵⁵ La Fontaine, *op. cit.*, VI, 5, p. 216, vv. 33-40.

elle réduit toute l'histoire héroïcomique de son fils à une question de manger ou être mangé.

Les mots employés par la mère souris correspondent à son esprit pratique. Collinet remarque que les mots « doucet » et « minois » sont burlesques.¹⁵⁶ Le burlesque du discours de la mère contraste avec le héroïcomique du discours du souriceau du début.

On comprend de leurs différentes façons de parler, que les approches de la mère et du fils sont très différentes. Le souriceau est fier et vaniteux, mais sa mère a les pieds sur terre. De façon très subtile, La Fontaine joue avec les registres, créant ainsi un effet comique.¹⁵⁷ Puisque, le contraste entre les prétentions du souriceau, qui parle de ses aventures comme s'il était un héros, et l'approche réaliste et pragmatique de sa mère, est très comique.

Les mots simples et familiers qu'utilise la mère conviennent mieux à la situation que les termes prétentieux avec lesquels le souriceau décrivait ses exploits – puisque, après tout, il s'agit d'animaux simples et communs : un chat, un coq et des souris. La mère ramène son fils à la réalité.

Retournons à la fable de Verdizzotti. Après l'explication de la mère, arrive la moralité proprement dite. Ici, Verdizzotti se concentre sur le contraste entre l'apparence des personnes et leur vraie nature. La mère explique qu'une personne peut avoir l'apparence d'un saint, et en même temps le cœur d'un loup. Afin de cacher leurs intentions malicieuses, ces personnes se taisent, ou ne disent que des mots pieux. Mais, dit-elle, il y a aussi ceux qui semblent à première vue orgueilleux, mais qui sont en réalité bienveillants et pieux.¹⁵⁸ « Ne pas juger le bien et le mal sur la mine d'une personne » est la sentence qui clôt la fable.¹⁵⁹

La moralité de la fable de La Fontaine ressemble beaucoup à celle de *Il Topo giovine, la Gatta, e'l Galletto*. La mère souris dit à son fils : « Garde-toi, tant que tu vivras, / De juger des gens sur la mine » (vv. 41-42).

Clairement, La Fontaine s'inspire de la sentence finale de Verdizzotti pour cette moralité. Mais il y a une différence subtile entre les deux moralités.

¹⁵⁶ Collinet, *op. cit.*, p. 1149.

¹⁵⁷ Voir aussi Christian Moncelet, 'Répétition et humour dans les *Fables* de La Fontaine', *Etudes littéraires* 38 (2-3) (2007) : p. 139. Nous avons vu un autre exemple d'un jeu de registres lafontainien dans *l'Aigle et le Hibou*.

¹⁵⁸ Nous résumons Verdizzotti, *op. cit.*, p. 73 : « Tal si deve temer l'huomo empio e falso, / Che fuor di santitate il volto veste, / E di lupo rapace ha dentro il core ; / E tacer suole, ò con parole pie / Adombrar de la sua perfida mente / L'iniqua voglia d'ingiustitia piena : / Ma non colui, che favellando altero / Talhor si mostra, e per costume vano / Superbo in vista : che da l'opre poi, / Se con modo prudente hai da far seco, / Tutto te 'l troverai benigno e pio ».

¹⁵⁹ Verdizzotti, *op. cit.*, p. 73 : « Non giudicar dal volto il buono, o'l rio ».

Dans les deux moralités, la mère souris dit à son fils de ne pas juger des gens sur l'apparence. Mais dans la fable de La Fontaine, ce n'est pas exactement cela l'erreur logique commise par le souriceau, comme le fait noter Rubin.¹⁶⁰

Il est vrai que la jeune souris dans la fable de La Fontaine trouve le chat très beau. Mais c'est surtout le fait que son physique qui lui semble connu, qu'il a confiance en lui.

Le souriceau décrit le chat et le cochet de manière adéquate : les chats sont effectivement silencieux et veloutés, les coqs ont une crête et des ailes et font beaucoup de bruit. La perception du souriceau est donc correcte ; c'est son interprétation basée sur cette perception qui est erronée.¹⁶¹

Le souriceau raisonne ainsi : il se fie du chat, parce qu'il peut faire une analogie entre les chats et les souris. Le chat a le même type de pelage et les mêmes oreilles que les souris, et est donc semblable aux souris. Vu que le souriceau ne peut pas faire une telle analogie pour le coq, il le voit comme un monstre dangereux.¹⁶²

La raison pour laquelle il ne peut pas faire cette analogie, est qu'il ne connaît pas encore assez du monde. Il n'a encore « rien vu » comme nous le dit le premier vers de cette fable. Pour autant qu'il sache, les seuls animaux qui ne sont pas dangereux, sont les souris. Les animaux qui ne leur ressemblent pas sont donc a priori suspects.

Le souriceau dans la fable de La Fontaine ne juge donc pas exactement sur la mine, mais se base sur ce qu'il connaît et ce qu'il ne connaît pas. Le manque d'expérience de vie du souriceau fait qu'il ne lui est pas encore possible de former un jugement correct sur les animaux qu'il a rencontrés.

Il en est différent pour la fable de Verdizzotti. Là, comme nous avons vu avant, le souriceau souligne surtout la beauté du chat. Le souriceau dans cette version de la fable croit que la beauté extérieure dénote la bonté intérieure. Dans la moralité, la mère souris lui explique que les deux ne vont pas toujours ensemble. Elle lui dit qu'il faut toujours considérer le comportement d'une personne avant de juger son caractère.

Chez La Fontaine, la moralité change de signification, et devient plus complexe. A première vue, elle semble équivalente à la moralité de Verdizzotti, mais comme nous venons de découvrir, les deux moralités ne parlent pas de la même chose.

¹⁶⁰ David Lee Rubin, *A Pact with Silence: Art and Thought in the Fables of Jean de la Fontaine* (Columbus, OH: Ohio State University Press, 1991), pp. 31-33.

¹⁶¹ Rubin, *op. cit.*, p. 33.

¹⁶² Rubin, *op. cit.*, pp. 32-33.

Illustrations

La scène représentée sur la gravure de Verdizzotti (figure 7) est située dans un cadre champêtre. Les personnages se trouvent sur un sentier qui mène à une sorte de cabane. Derrière eux, des arbres, un champ et une maison ou ferme. Sur le fond de la scène, on voit des montagnes et une église sur une colline.

Il y a quatre animaux dans l'image : les quatre personnages de la fable. Le plus au fond se trouve le chat, l'animal décrit en premier par le souriceau. Le chat s'est accroupi, ce qui correspond au texte, où Verdizzotti raconte que le chat se tient aplati sur le sol. Il a l'air tranquille, mais on voit de ses oreilles qu'il est attentif, parce qu'il les tient droites. Il semble que le chat se soit déjà désintéressé de la petite souris. Il ne la regarde même plus, et pointe ses oreilles vers un point à côté de la cabane, comme s'il se concentrait déjà sur une autre proie.

A gauche du chat, on trouve le coq. Par la position de ses ailes (qui sont étendues) et de ses pattes (écartées), on voit qu'il est en mouvement. On voit également qu'il fait du bruit : de son bec ouvert sort une petite langue. Il semble en effet agité, et beaucoup moins tranquille que le chat. En regardant le coq dans cette image, on peut comprendre la peur du souriceau : des deux animaux, c'est le coq qui semble le plus agressif.

Le coq fait fuir le souriceau, qui court dans l'autre direction. Le souriceau va vers le nid, qui se trouve en bas à droite dans l'illustration.¹⁶³ Là, sa mère l'attend. Elle sort sa tête du trou. On voit que le souriceau est encore très jeune : sa mère est beaucoup plus grande de lui. Si on la compare avec le chat et le coq, elle est proportionnellement trop grande, même quand on tient compte du fait qu'elle se trouve sur le premier plan de l'image, et qu'elle est donc plus proche du lecteur. Il est probable que Verdizzotti la dessine plus grande afin de créer de la profondeur dans l'image. L'effet n'est pas convaincant. Mais cette organisation en plans dans l'image sert également à un autre but, comme nous verrons après.

Pour la fable de La Fontaine, Chauveau a choisi de représenter le même moment de la narration (figure 8). Derrière le souriceau qui fuit, on voit le chat et le cochet. La mère souris est absente de l'image. Les animaux se trouvent de nouveau devant une cabane, mais cette fois, ils sont dans une cour : on voit les murs de la clôture en haut à gauche. L'arrière-plan est moins riche que dans l'illustration de Verdizzotti : il y a peu à voir.

Comme dans l'illustration de Verdizzotti, le coq tient les ailes étendues et le bec ouvert. Ici de plus, il a la poitrine en avant comme pour chanter fort, avec fierté. Contrairement à ce que l'on voit dans l'image de Verdizzotti, le cochet est plus grand

¹⁶³ Difficile à voir sur notre reproduction de la gravure.

que le chat. Il est donc grand, fier, et fait du bruit ; on peut comprendre la peur du petit souriceau.

Le chat semble plus tranquille. Il est assis et regarde dans la direction du souriceau, sans expression. Il n'est pas accroupi comme il l'est dans l'illustration de Verdizzotti. Ce changement correspond au texte : contrairement à Verdizzotti, La Fontaine ne dit pas que le chat s'aplatit sur le sol.

En bas à gauche, le souriceau fuit vers la gauche, hors de l'image. En regardant l'image, il n'est pas clair de qui des deux animaux il a peur ; dans l'illustration de Verdizzotti par contre, il était évident que c'était le coq qui l'avait chassé.

La raison pour cette différence est que, dans l'illustration de Verdizzotti, le chat semble séparé de la scène principale. Nous avons déjà vu que Verdizzotti a créé plusieurs plans dans cette illustration, comme il l'a fait également dans les autres illustrations que nous avons traitées. Ici cependant, Verdizzotti utilise les différents niveaux dans l'image non seulement pour créer un effet de profondeur : les plans servent également à faciliter l'interprétation de l'image. Verdizzotti met le chat plus en arrière, sur un autre plan que les autres personnages. L'animal regarde également dans l'autre direction. Il ne semble donc plus faire partie de la scène, et il n'est plus un danger immédiat pour le souriceau. Le danger immédiat, c'est le coq. C'est lui qui fait fuir le souriceau, en battant des ailes et en faisant du bruit.

Dans l'illustration de Chauveau en revanche, le cochet et le chat sont l'un à côté de l'autre, sur le même niveau dans l'image, et le chat regarde le souriceau. Chauveau ne reprend donc pas l'idée de Verdizzotti et rend son illustration ainsi moins facile à comprendre.

Les animaux sont tous les quatre très bien rendus par Verdizzotti. Ils sont réalistes jusqu'aux détails : la petite langue du coq, les moustaches du chat, le langage corporel des animaux. Verdizzotti semble très bien connaître les animaux, comme nous avons vu également pour les autres illustrations traitées.

Dans la gravure de Chauveau, les personnages sont moins réalistes. On reconnaît les animaux représentés, mais ils ne sont pas rendus avec beaucoup de détail. Les ailes du coq sont trop grandes par rapport au reste de son corps, et ses pattes sont dans une position peu naturelle. Le souriceau semble trop potelé, sa queue est trop souple et trop fine pour son corps, ses pattes ne sont pas dans la position juste pour courir. Il y a des problèmes avec le chat aussi, même si son corps est assez réussi. Les proportions de son visage sont inexactes : le visage est trop rond et le menton trop pointu, les oreilles sont placées trop en arrière sur la tête et ne sont pas assez triangulaires. Chauveau n'a pas réussi non plus à rendre « l'œil luisant » (v. 27) du chat : les yeux du chat sont trop ronds et n'ont pas d'iris. L'expression du chat en devient quasi humaine.

Le résultat de ces problèmes est que le chat n'est pas beau. Il ne ressemble en rien au chat décrit dans la fable : il n'a pas les yeux luisants, il n'est pas

particulièrement « gracieux » (v. 8), et son pelage ne semble pas être « marqueté » (v. 26) ou « velouté » (v. 25). Aussi l'admiration du souriceau pour l'animal est-elle difficile à imaginer.

En conclusion, nous pouvons dire que l'illustration de Chauveau n'ajoute pas beaucoup au texte de La Fontaine. Certes, on comprend plus ou moins la peur du souriceau, puisque le cochet semble en effet fier et bruyant. Mais la situation représentée dans l'illustration est moins claire qu'elle ne l'était dans celle de Verdizzotti. Le fait que Chauveau n'a pas l'organisation en plans de Verdizzotti, rend son illustration moins facile à comprendre du premier coup d'œil.

De plus, Verdizzotti est un meilleur artiste, comme nous avons vu également pour les autres illustrations traitées. Son illustration pour *Il Topo giovine, la Gatta, e'l Galletto* est très bien faite. Elle est fine, variée, et très réaliste.

Vu que les gravures ne se ressemblent pas, il est difficile à dire si Chauveau a utilisé la gravure de Verdizzotti comme inspiration.

Avec son illustration, Verdizzotti réussit à piquer l'attention du lecteur de la fable. Chauveau ne rend pas assez claire la situation pour pouvoir faire la même chose. Sa gravure est moins intéressante pour cette raison.

Conclusion

La Fontaine réussit mieux que Verdizzotti à caractériser le personnage du souriceau. Il le fait toujours avec ironie, ce qui rend le ton de sa fable très léger. Dans la fable de Verdizzotti, le souriceau n'est qu'un enfant naïf peureux. La Fontaine ajoute une dimension au personnage : il fait voir que son souriceau est ambitieux et vaniteux. Vu que ses prétentions sont déplacées, c'est un personnage ridicule et très comique.

La moralité du *Cochet, le Chat et le Souriceau* semble très claire, mais, comme le nous enseigne la mère souris : il ne faut pas se fier aux apparences. On peut même se demander si on peut effectivement parler d'une moralité. Est-ce que La Fontaine a voulu transmettre un message moral au lecteur de sa fable ? Après tout, c'est une souris qui prononce la moralité. Il se peut que nous ayons affaire non à l'opinion de La Fontaine, mais à celle d'un petit animal simple et insignifiant. La Fontaine invite le lecteur à une réflexion. Il laisse décider au lecteur quelle leçon tirer de cette fable.

Conclusion

La Fontaine a rendu ses fables très agréables à lire. Les fables que nous avons étudiées sont extrêmement amusantes, vivantes et variées. Nous avons pu constater que La Fontaine réussit à transformer les textes lourds et sérieux de Verdizzotti dans des fables qui sont très légères et enjouées de ton.

Il y a plusieurs façons dont La Fontaine réussit à obtenir cet effet. Il élimine les passages qui sont émotionnellement lourds (le deuil de la mère hibou, la confrontation du loup avec le berger), ou accélère dans ces parties (quand l'aigle mange les petits hiboux).

Ensuite, La Fontaine traite ses personnages avec beaucoup d'ironie. Il se moque des personnages pour les rendre moins menaçants (le loup), plus comiques (le renard et le souriceau) ou moins dignes de pitié (le hibou).

Ainsi, La Fontaine dédramatise, et rend les récits plus gais et plus plaisants.

Mais le but de La Fontaine n'est pas seulement d'amuser ses lecteurs. Il veut aussi les faire penser. Ses fables invitent à une réflexion.

Verdizzotti faisait en sorte que toute ambiguïté soit évitée : il expliquait explicitement les caractères et les motifs de ses personnages. Le fabuliste vénitien n'acceptait qu'une seule interprétation de la fable. Malheureusement, il limitait ainsi la liberté d'imagination du lecteur.

Les moralités de La Fontaine sont moins explicites, plus courtes et plus subtiles. Et La Fontaine élimine les explications superflues de Verdizzotti. Ainsi, il rend les fables plus ouvertes. Il y a beaucoup de place pour l'imagination du lecteur. Plutôt que de proposer une leçon, les fables de La Fontaine donnent à penser ; elles stimulent la réflexion du lecteur.

Stylistiquement, les fables de La Fontaine sont beaucoup plus raffinées que celles de Verdizzotti. Le style de La Fontaine rend les fables à la fois plus riches, et moins lourdes que leurs modèles. La Fontaine remplace les explications explicites de Verdizzotti par des indications plus subtiles sur les caractères des personnages. Comme exemples de ce raffinement du style de La Fontaine, nous avons vu, dans *Le Coq et le Renard*, que le fabuliste français a fait refléter le concept le plus important de la fable dans sa forme, et ensuite, dans *L'Aigle et le Hibou* et dans *Le Cochet, le*

Chat et le Souriceau, comment il a joué avec les registres pour commenter de façon subtile ses personnages.

D'un point de vue esthétique, les quatre gravures de Verdizzotti que nous avons étudiées sont beaucoup plus intéressantes que celles de Chauveau. Et elles sont généralement plus utiles à la narration aussi. Mais Chauveau réussit quand même quelquefois à ajouter des éléments intéressants à la fable, ou à souligner des aspects qui étaient restés sous-exposés dans le texte de la fable. Tout comme l'auteur pour qui il travaille, Chauveau préfère donner à penser, plutôt que d'expliquer tout. De ce point de vue, il complète très bien l'œuvre de La Fontaine.

En comparant les quatre fables qui ont été inspirées par des *favole* de Verdizzotti, avec leurs versions originales, nous avons pu voir le talent de La Fontaine en action. Il serait intéressant de tracer les origines d'autres fables de La Fontaine aussi. Notre étude démontre que l'approche comparative est une piste féconde qui permettra de découvrir encore plus sur l'œuvre et sur la façon de travailler, du fameux fabuliste.

Bibliographie

Sources :

de La Fontaine, Jean. *Œuvres complètes I, Fables, contes et nouvelles*. Edition établie par Jean-Pierre Collinet. Paris: Gallimard, 1991.

Verdizzotti, Giovan Mario. *Cento Favole Morali de i più illustri antichi & moderni autori Greci & Latini*. Venise: Giordano Zileti, 1570.

Etudes et ouvrages de référence :

Allot, Terence. 'Les éditions des *Fables choisies mises en vers* publiées du vivant de l'auteur et leur illustration'. *Le Fablier* 12 (2000) : pp. 9-34.

Becker, Sander. 'Perrault Aux Prises Avec la Fontaine: Imitation, Compétition et Correction Dans Les *Fables de Faërne* (1699)'. *Neophilologus* 96 (2012) : pp. 205-220.

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

Bornecque, Pierre. *La Fontaine Fabuliste*. Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 1983.

Brody, Jules. *Lectures de La Fontaine*. Charlottesville, VA: Rookwood Press, 1994.

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

Collinet, Jean-Pierre, éditeur de *La Fontaine*. *Œuvres complètes I, Fables, contes et nouvelles*. Paris : Gallimard, 1991.

- Collinet, Jean-Pierre. 'La Fontaine et ses illustreurs'. In *La Fontaine. Œuvres complètes I, Fables, contes et nouvelles*, pp. LXIII- CXLVII. Paris: Gallimard, 1991.
- Collinet, Jean-Pierre. *La Fontaine et quelques autres*. Genève : Librairie Droz, 1992.
- Corradi, Federico. 'Giovan Mario Verdizzotti et le renouveau de la fable ésopique en vers dans l'Italie du XVIe siècle'. *Le Fablier* 19 (2008) : pp. 37-46.
- Dandrey, Patrick. 'Les Fables de La Fontaine ou l'assomption de la forme brève'. *Forma Breve* 3 (2005) : pp. 85-95.
- Donderi, Bruno. 'Giovanni Mario Verdizzotti, un favolista italiano del Cinquecento'. *Ambra* 6 (2005) : pp. 50-65.
- Lévêque, Eugène. *Iconographie des fables de La Fontaine, La Motte, Dorat, Florian avec une étude sur l'iconographie antique*. Paris: Flammarion, 1893.
- Moncelet, Christian. 'Répétition et humour dans les Fables de La Fontaine'. *Etudes littéraires* 38, no. 2-3 (2007) : pp. 127-143.
- Pensom, Roger. 'Sense and Rhythm in La Fontaine's Fables'. *French Studies* 64, no. 4 (2010) : pp. 395-409.
- Rubin, David Lee. *A Pact with Silence: Art and Thought in the Fables of Jean de la Fontaine*. Columbus, OH: Ohio State University Press, 1991.
- Slater, Maya. *The Craft of La Fontaine*. Londres: The Athlone Press, 2000.
- Smith, Paul J. *Terug naar La Fontaine*. Leyde: Universiteit Leiden, 1999.
- Smith, Paul J. 'La Fontaine et Ogilby, Chauveau et Hollar: imitations poétiques et picturales'. *Le Fablier* 16 (2005) : pp. 19-25.
- Venturini, Giuseppe. *Saggi critici. Cinquecento minore: O. Ariosti G.M. Verdizzotti e il loro influsso nella vita e nell'opera del Tasso*. Ravenna: A. Longo, 1970.

Annexes

Annexe A

70

ANNEXE A:

Illustrations



Figure 1 : Giovan Mario Verdizzotti, *La Volpe e'l Gallo*, 1570, gravure sur bois, dans Giovan Mario Verdizzotti, *Cento Favole Morali de i più illustri antichi & moderni autori Greci & Latini* (Venise: Giordano Zileti, 1570), p. 97.



Figure 2 : François Chauveau, *Le Coq et le Renard*, 1668, gravure à l'eau-forte, dans Jean de La Fontaine, *Œuvres complètes I, Fables, contes et nouvelles*, éd. Jean-Pierre Collinet (Paris: Gallimard, 1991), p. 91.



Figure 3 : Giovan Mario Verdizzotti, *Il Lupo et le Pecore*, 1570, gravure sur bois, dans Giovan Mario Verdizzotti, *Cento Favole Morali de i più illustri antichi & moderni autori Greci & Latini* (Venise: Giordano Zileti, 1570), p. 131.



Figure 4 : François Chauveau, *Le Loup devenu Berger*, 1668, gravure à l'eau-forte, dans Jean de La Fontaine, *Œuvres complètes I, Fables, contes et nouvelles*, éd. Jean-Pierre Collinet (Paris: Gallimard, 1991), p. 110.



Figure 5 : Giovan Mario Verdizzotti, *L'Aquila e'l Guffo*, 1570, gravure sur bois, dans Giovan Mario Verdizzotti, *Cento Favole Morali de i più illustri antichi & moderni autori Greci & Latini* (Venise: Giordano Zileti, 1570), p. 24.

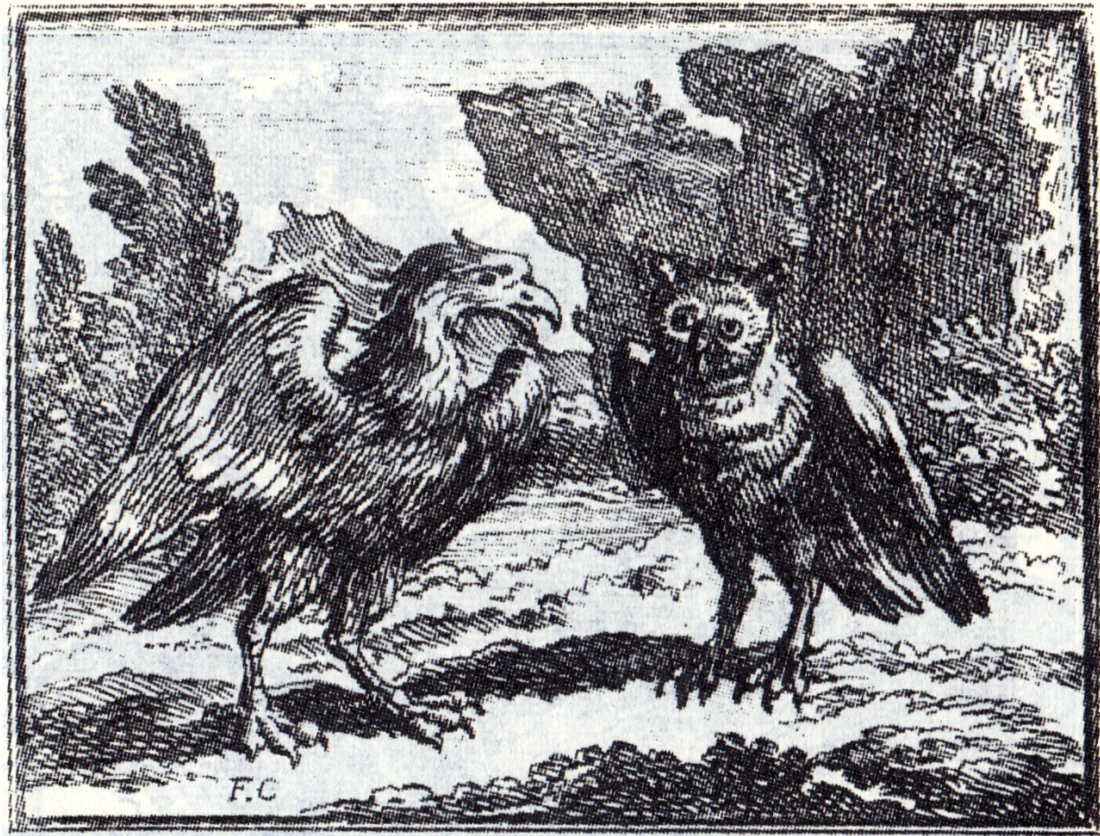


Figure 6 : François Chauveau, *L'Aigle et le Hibou*, 1668, gravure à l'eau-forte, dans Jean de La Fontaine, *Œuvres complètes I, Fables, contes et nouvelles*, éd. Jean-Pierre Collinet (Paris: Gallimard, 1991), p. 200.



Figure 7 : Giovan Mario Verdizzotti, *Il Topo giovine, la Gatta, e'l Galletto*, 1570, gravure sur bois, dans Giovan Mario Verdizzotti, *Cento Favole Morali de i più illustri antichi & moderni autori Greci & Latini* (Venise: Giordano Zileti, 1570), p. 69.



Figure 8 : François Chauveau, *Le Cochet, le Chat et le Souriceau*, 1668, gravure à l'eau-forte, dans Jean de La Fontaine, *Œuvres complètes I, Fables, contes et nouvelles*, éd. Jean-Pierre Collinet (Paris: Gallimard, 1991), p. 215.