

"L'oiseleur, l'autour et l'alouette". Analyse

Professeur Maurice Delcroix

Citer ce document / Cite this document :

Delcroix Maurice. "L'oiseleur, l'autour et l'alouette". Analyse. In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1974, n°26. pp. 143-158;

doi : <https://doi.org/10.3406/caief.1974.1057>

https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1974_num_26_1_1057

Fichier pdf généré le 20/04/2018

L'OISELEUR, L'AUTOUR ET L'ALOUETTE. ANALYSE

*Communication de M. Maurice DELCROIX
(Anvers)*

au XXV^e Congrès de l'Association, le 26 juillet 1973.

En ces temps de sémiotique poétique et de stylistique structurale, l'analyse de poème n'est plus un exercice scolaire : c'est un exercice d'école, surtout pour qui tente de fonder la connaissance des textes sur la description, à tous les niveaux, des rapports formels qui les constituent. L'un de ces exercices a donné lieu à bien des commentaires dans la critique universitaire de la dernière décennie (1). *Les Chats*, à l'origine, n'étaient pas une fable. Leur symbolisme n'avait pas la clarté conventionnelle de l'allégorie animalière. Raison de plus pour revenir aux leçons de La Fontaine, leçons de style, en l'occurrence, et d'un homme qui *choisissait* ses fables ailleurs, se bornant à les *mettre en vers* : une forme maîtrisée, un sens sans mystère — ce qui ne veut pas dire sans poésie —, voilà bien le lieu d'éprouver certains postulats. S'il est un art de la surdétermination, ce ne peut être que celui-là (2).

(1) L'analyse des *Chats* de Baudelaire a confronté R. Jakobson et Cl. Levi-Strauss, G. Mounin, M. Riffaterre, A. Fongaro, P. Delbouille, G. Durand, L. Goldmann et N. Peters, W. Delsipech, F. Pire, G. Legros, R. Fosner, L. Cellier, I. M. Frandon. Le débat dure encore, et L. Somville vient d'y ajouter sa contribution, qui n'est pas la moindre (*Études Littéraires*, août 1972).

(2) Cf. J. P. Collinet, *l'Art de lire selon La Fontaine*, in *Europe* (1972), 515, p. 93 : « L'art du conteur et du fabuliste se fonde sur une analyse finement originale des moyens propres à circonvenir celui qui lit. » Encore le choisirai-je *simple* plutôt qu'*orné*, dans une série de fables du même style, à la fin du premier recueil.

Je ne m'attarderai pas à une discussion théorique qui n'est pas à notre programme. Qu'il me suffise de dire que ni certes la description linguistique de la forme, ni même l'architecteur riffaterrien ou l'analyse sémique, fût-elle coiffée d'une théorie des isotopies, ne me paraissent atteindre le premier de leurs buts : objectiver l'analyse et la rendre exhaustive. Fonder une théorie de la lecture n'est pas, Dieu merci, simplifier sa pratique, surtout si l'on définit la structure du poème, non comme une grille statique ou une série de rapports de première grandeur, mais comme le réseau intégral de la forme-sens, saisi dans son dynamisme et ramifié jusqu'à l'ambiguïté, tel qu'il se trame et parfois se trouble au gré du déroulement linéaire.

Mais ce n'est pas négliger des contributions récentes à une science de la littérature que de reconnaître leurs limites et l'on aurait tort de s'autoriser de leurs difficultés pour libérer un impressionnisme nouveau style. Leur vocabulaire, leur ambition mêmes ne sont pas sans mérite : une théorie d'ensemble et une rhétorique approfondie, par exemple, seraient aussi utiles à l'approche de l'œuvre singulière qu'à son insertion dans le tout de la littérature. Mais pour qu'une terminologie favorise la communication, il ne suffit pas qu'elle soit univoque : il faut qu'elle soit unique et largement admise. Tout progrès a d'ailleurs son revers : en poussant l'analyse jusqu'à l'inventaire, on peut se trouver amené, par la complexité même que l'on contribue à mettre en valeur, à n'étudier qu'une composante du texte même court : la science du sens n'offre souvent sa relative sécurité qu'au prix d'un morcellement, d'un retardement peu favorable à la saisie des ensembles même restreints. Même rassemblés, graphiques et synoptiques ne suffisent pas à représenter le fonctionnement du sens dans un texte, et l'on peut craindre qu'en dehors du cercle des initiés, tout cela n'aide pas à lire et n'y encourage pas. Faire abstraction du sens et du critique, surtout, serait un leurre, à quelque moment que ce soit de l'exploration. Car il n'est pas d'inventaire formel qui ne soit précédé par une lecture, et donc par une struc-

turation intuitive du sens, que les convergences de la forme peuvent orienter, l'analyse vérifier, corriger, compléter, mais qui suppose le critique. Et c'est encore lui qui doit finalement nuancer la hiérarchie infinie des rapports décelés. Toute précaution prise, l'opération majeure reste le propre d'un sujet.

Je crois dès lors utile de préserver une manière que je n'invente certes pas, que d'autres auraient plus de titres à représenter : l'*analyse textuelle* (3). J'aimerais pour ma part résumer comme suit ses principes — l'audace du franc-tireur n'engage que lui. La littérature commence lorsque le sens prend forme au point d'en être inséparable. Forme et sens sont fonction l'un de l'autre et de leur déroulement. Toute forme signifie et se signifie en tant que forme. Tout sens, même symbolique, trouve sa force dans la forme. La littéralité, en ce sens, est profonde. Dès lors, pour un structuralisme logique avec lui-même, la structure littéraire coïncide avec le texte : sa cohérence est fonction de ses lignes de forces, sa richesse, de leur ramification, où la forme-sens se subtilise jusqu'à l'insécurité. Car le texte est un tout, mais c'est un tout final, qui s'aventure autant qu'il se construit en chacun de ses moments : son ordre est le premier de ses sens. L'analyse textuelle tend à rendre compte de la complexité organisée des rapports décelés et de leur progression linéaire ; et elle choisit de le faire dans une langue autant que possible usuelle. Elle ne néglige pas que l'univers clos du texte soit pénétré d'une langue d'époque, d'une langue d'auteur, d'une tradition littéraire. Sa vocation fait ses limites : transposition analytique sinon paraphrase, elle ne dit que le texte et moins bien que lui ; discours suivi, elle

(3) Née de l'enseignement de Servais Etienne à l'Université de Liège, elle y a marqué la philologie. C'est pour la maintenir que Louis Rémacle fonde en 1959 les *Cahiers d'Analyse textuelle*, où Paul Delbouille l'a définie (n° 15, 1973 et *Études Littéraires* août 1972). On ne la trouve régulière que là, en vertu de l'*admonitio fraterna*, mais plus d'un lecteur attentif à la profondeur littérale pourra s'y reconnaître, et ce n'est pas le moindre paradoxe de Michael Riffaterre que, la trouvant sans doute trop prudente, il puisse à l'occasion lui fournir des modèles, voire un élargissement.

est elle-même texte et son vocabulaire ne se définit que par l'usage ; discipline plutôt que science, elle accepte que l'intuition stimule l'analyse. En somme — mais c'est un précepte moral plutôt qu'une prescription méthodologique —, il s'agit d'assumer la subjectivité dans la rigueur.

* * *

L'OISELEUR, L'AUTOUR ET L'ALOUETTE.

Les injustices des pervers
 Servent souvent d'excuse aux nôtres.
 Telle est la loi de l'Univers :

Si tu veux qu'on t'épargne, épargne aussi les autres.

Un Manant au miroir prenait des Oisillons.
 Le fantôme brillant attire une Alouette.
 Aussitôt un Autour planant sur les sillons
 Descend des airs, fond, et se jette
 Sur celle qui chantait, quoique près du tombeau.
 Elle avait évité la perfide machine,
 Lorsque, se rencontrant sous la main de l'oiseau,
 Elle sent son ongle maline.
 Pendant qu'à la plumer l'Autour est occupé,
 Lui-même sous les rets demeure enveloppé.
 Oiseleur, laisse-moi, dit-il en son langage ;
 Je ne t'ai jamais fait de mal.
 L'oiseleur repartit : Ce petit animal
 T'en avait-il fait davantage ?

La Fontaine, *Fables choisies mises en vers*
 (édition G. Couton), Garnier, 1962.
 Livre sixième, Fable XV.

* * *

Si La Fontaine est la fable « égayée », celle-ci n'est pas de lui. Emblème tronqué plutôt que fable (4) — mais nous laisserons momentanément de côté la morale —, elle s'offre cependant le luxe le plus rare du genre : la licence de l'émotion. Mais il importe de la suivre dans son déroulement si l'on veut éviter de grossir le fait.

Une fable se désigne généralement par l'inventaire de ses personnages, souvent quelconques, simples figurants de la leçon morale (5), mais qui, à ce niveau à la fois préliminaire et synthétique du titre, apparaissent définis par le récit qu'ils identifient et par la relation exemplaire qui va être nouée entre eux. La nôtre en compte trois, suivant un modèle fréquent, à deux épisodes combinés et revirement de situation. Les voici dans l'ordre, non de leur entrée en action, mais de leur hiérarchie.

Le récit est rapide comme l'action qu'il relate : vers et dialogue mis à part, Patru serait content (6). Passé la morale, un premier vers pose le piège, présente le premier acteur en fonction. Toutefois, le désigner comme *manant* — il sera plus tard *oiseleur* —, c'est l'introduire de plus loin, tarder, l'espace d'un mot, à resserrer le champ lexical autour d'une activité particulière. Moins qu'il ne paraît cependant : la condition de manant est inséparable de certaines façons de chasser. Qu'il soit *un* manant quelconque — comme d'ailleurs *des* oisillons, *une* alouette, *un* autour — est bien dans la manière de l'apologue et dispense du même coup d'un complément de précision. Le diminutif mis à part — nous y reviendrons —, la phrase ne dit que ce qu'il prend, et avec quoi. En dépit de l'inversion poétique, le miroir s'incorpore au verbe — on prend au miroir comme on prend au piège —, la chose, ici, n'a valeur que d'instrument.

(4) Cf. G. Couton, *La poésie de La Fontaine*, P.U.F., 1957.

(5) Ce qui n'exclut pas d'autres formes, où les personnages trouvent titre, prénom, ou encore l'article expressif du type ou de l'unique exemplaire de chaque espèce dans l'arche animale (Cf. *Maître Corbeau, Janot Lapin, La Cigogne*). Notons encore qu'ils ont droit à la majuscule, conventionnelle dans le corps du récit, et qu'elle s'étend ici au bénéfice des *Oisillons*.

(6) Cf. les *Lettres à Olinde* et la préface de La Fontaine aux six premiers livres.

Cette première forme de l'action, par sa durée et sa répétition dans le passé (cf. l'imparfait), prenait figure de situation. Le second vers l'actualise et la particularise. Les transformations qui le constituent répondent au même souci de sobriété expéditive: le récit court à sa fin en s'engageant dans l'épisode exemplaire. Des oisillons à l'alouette, la matière se resserre ; il convient par ailleurs à la future victime d'apparaître dans la fonction d'objet. L'homme s'efface, et avec lui l'intention, dépouillant l'événement : c'est l'instrument qui agit, dans les strictes limites de ses propriétés matérielles et d'une réaction instinctive. Dans ce contexte, même la périphrase est fonctionnelle, elle explique doublement l'influence exercée : l'éclat porte haut, il attire. Il n'est pas jusqu'à la reprise partielle de la structure syntaxique (sujet, verbe, objet) et sa concordance avec les divisions métriques (une phrase par vers) qui ne rendent plus nette la progression narrative.

Le pas suivant est celui de l'action rapide. Un trait de l'événement relaie en quelque sorte un caractère du récit, sans d'ailleurs l'abolir. Car la parenté formelle se prolonge entre les premiers vers. Introduire sur le même mode indéfini un troisième acteur du drame, c'est se conformer au modèle que l'on confirme. Le même systématisme règle sans doute les analogies sonores, souvent combinées à un équilibre du nombre des syllabes et de leur distribution parallèle ou en chiasme (7).

Pourtant, plus le troisième vers s'apparente aux précédents, plus sa différence s'accuse si l'on avise les constituants de la phrase, leur ordre, leurs rapports avec la versification, et surtout l'enjambement. Le surgissement

(7) Cf. la triple présence du même son et sa progression dans le mètre en des finales de mot marquées par l'accent rythmique (*manant*, *brillant*, *planant*) ; l'allitération ou la consonance initiale ou intérieure dans un *manant* au *miroir*, *attire* une *alouette*, *aussitôt* un *autour*, *prenait* et *planant* — cette dernière soulignée par la rime riche qui suit ; les éléments de rime intérieure, *miroir* et *autour*, *oisillons* et *brillant*, si même leur fonction n'est pas seulement de rapprocher les trois premiers vers du récit, mais de marquer fortement, à l'intérieur de ceux-ci, les subdivisions métriques ou syntaxiques.

de l'adverbe en tête de phrase et de vers renforce sa signification : le premier lien entre les événements aura été cette précipitation de leur enchaînement, accordée à la vitesse du second, et où transparaît une causalité. Pourtant, le second hémistiche ne prolonge pas l'impulsion initiale : l'action est rejetée au vers suivant, plus loin encore son objet. C'est l'exposition qui revient au passage avec ce participe plus antérieur que présent, intercalé entre deux expressions de la rapidité, et qui décrit rétrospectivement le vol horizontal du prédateur en quête de proie. Mais elle renforce par contraste la brutalité de l'attaque, de même que la désignation de l'origine du mouvement — *il descend des airs* — suggérera la vitesse par la distance, la puissance par le pluriel emphatique.

Car l'agression elle-même, pour paraître foudroyante, emprunte les détours de l'expression. Le premier enjambement du poème, le premier passage de l'alexandrin classique avec césure médiane à l'octosyllabe de rythme irrégulier, la progression interne de la série des verbes, sont autant de marques stylistiques qui portent l'attaque à une sorte de paroxysme ornemental. Le même mouvement est verbalisé trois fois : la première, on l'a vu, selon son origine et sa direction, la seconde dans une brièveté monosyllabique qui s'accorde à sa performance de chute, la troisième pour accuser sa violence agressive. Ce n'est pas le moindre artifice de la rhétorique, ni d'ailleurs le moins connu, qu'elle exprime la rapidité par décomposition et redondance. L'enjambement renforce la brusquerie de l'acte en figurant la distance qu'il franchit et par avance la surprise qu'il provoque, en même temps que, séparant l'agression de son aboutissement, il lui permet de se déployer pour elle-même.

On aurait tort de s'interrompre ici, laissant la phrase inachevée. Pourtant, la répartition des octosyllabes dans le poème, trois fois sur quatre en concordance avec l'achèvement d'une unité syntaxique (8), nous pousse à suppu-

(8) Cf. Ferdinand Gohin, *L'art de La Fontaine dans ses fables*, Garnier, 1929.

ter ce qui s'accomplit en cet instant textuel où la transitivité réintroduite par le troisième verbe réduit presque à rien l'obstacle de l'enjambement. La fable a jusqu'ici combiné sobrement les nécessités de l'exposition et les exigences d'un récit expéditif. Ce n'est pas que la suite ne prolonge cette tendance, au niveau du contenu comme de l'expression : dire le tombeau proche, c'est anticiper sur la fin ; l'alouette blessée à tel vers sera plumée sans transition au suivant. Dans les deux phrases à subordonnées temporelles, le jeu des temps ici, du pronom tonique là-bas, l'aspect de la durée dans certains verbes marquent davantage les revirements du sort que ses délais. Et le dialogue final, économe de mots, durera le temps d'une réplique.

La nouveauté du vers évocateur de la victime n'en est que plus sensible, accentuée par la rime nouvelle. Au moment où l'agression atteint son but, le récit suspend sa progression, s'attarde à la détermination la plus longue de la fable. La syntaxe marque le changement : celle qui n'était qu'objet passif prend dès ce moment l'initiative, et la gardera jusqu'à la fin de la séquence, fût-ce pour la souffrir. L'alouette qui reparait ici n'est pas celle que terrasse l'autour : déplorée plus que désignée par le démonstratif emphatique et la périphrase élégiaque — on s'avise rétrospectivement que le ton nouveau pointait déjà dans le pluriel des *airs* —, elle appartient encore au passé de son chant, le temps du moins d'une rétrospective nostalgique, prélude à une opposition pathétique, que souligne l'équilibre des hémistiches. Dans ce contexte, le temps du verbe donne au chant passé le recul du révolu, la durable résonance de ce qui commémore un être : acte essentiel et dernier. Celle qui chantait était faite pour chanter, et la proximité de la mort ajoute à l'intensité harmonieuse d'une fonction que la tradition nous fait ressentir comme naturelle le surcroît de l'insouciance et le contraste du funèbre. Il appartient à la stylisation du sublime, en même temps qu'elle estompe le concret de la situation au point que s'y confondent l'un et l'autre des dangers encourus,

de spatialiser l'imminence du trépas, de lui donner, fût-ce au niveau de la suggestion fugitive et de la figuration abstraite, l'épaisseur monumentale, l'immobilité muette du tombeau. La participation affective du narrateur se mesure à cette absence qu'il s'accorde au présent du récit pour confronter réminiscence et anticipation, tandis que la syntaxe elliptique qui clôture le passage ajoute à sa densité sobrement cérémonieuse.

A qui s'étonnerait qu'une alouette ait les honneurs de l'oraison funèbre — fût-ce jaculatoire —, la suite répond par l'insistance, et le début, rétrospectivement, s'enrichit des signes avant-coureurs de l'apitoiement. On s'avise que deux ennemis concouraient à accabler la même victime. Face à la jeunesse ou à la petitesse des oisillons — *alouette* aussi peut agir comme diminutif —, c'est la grossièreté du manant et de ses procédés qui ressort : un *fantôme*, même *brillant*, est une apparence trompeuse (9). Dans la suite, elle-même rétrospective, le piège se fait *perfide* ; l'information que le jugement suppose suffit à l'attribuer au narrateur, montrant qu'il prend parti avec la véhémence de l'indignation. Pour lui en donner l'occasion, le récit a dû faire retour sur un épisode dépassé, utile peut-être à son intelligibilité ou à sa vraisemblance, sinon à sa morale, mais plus encore à la célébration de la victime et du tragique de son sort : l'alouette aura échappé au danger avant d'y succomber, et elle l'aura dû à son savoir-faire.

Cette fois encore, le rapport des temps — elle avait évité l'un, elle sent l'autre — exprime moins une distance temporelle que l'opposition du succès et du malheur, le salut accompli rendu vain par le présent. L'effet visé est le pathétique de la surprise plus que la rapidité, comme le confirme le dédoublement analytique de la seconde action : se rencontrer sous la main de l'autour, sentir son ongle, c'est deux fois mourir. Distinguer deux sensations — le contact et la blessure — dans l'espace du choc mortel,

(9) Cf. Furetière, cité en note par G. Couton dans son édition des *Fables*.

faire en sorte que l'un s'intercale dans la syntaxe de l'autre, ne peut que prolonger l'instant définitif dans la conscience de la victime autant que du lecteur, en sorte que la lucidité prêtée à l'une entretienne l'apitoiement de l'autre. Si la mort est annoncée plutôt qu'accomplie, annoncée et jugée, — *maligne* implique une intention mauvaise, une lenteur sournoise dans la pénétration du mal —, c'est pour qu'on la souffre comme méchanceté, comme douleur et comme condamnation. Le suprême degré de la menace coïncide avec le passage à l'octosyllabe, de sorte que l'achèvement de la séquence prosodique prolonge son tragique en même temps que le vers contribue, par sa relative brièveté, interrompant la régularité du mètre, à suggérer une autre, une plus grave rupture. Seule atténuation à la cruauté de ce découpage analytique, l'approximation élégiaque, contrariée elle-même par l'apparition d'un autre vocabulaire, déguise encore le concret : elle dit la rencontre plutôt que par exemple le coup (le pronominal accentue la tendance), la main et l'ongle plutôt que la patte et la serre — plutôt que le pied dirait Furetière ; mais dira-t-on élégiaque un terme de fauconnerie ? —, le singulier plutôt que le collectif, *maligne* plutôt que mortel, et l'oiseau plutôt que l'autour, désignation générique si peu distinctive qu'elle conviendrait à la victime comme à l'agresseur. Les termes auxquels nous avons référé pour suggérer l'écart importent peu : il suffit qu'on sente que le vocabulaire utilisé, par son impropriété ou son imprécision, est à l'opposé d'un réalisme, et qu'il honore le destin de l'alouette de ce qu'on pourrait appeler des égards de langage. Au total, il apparaît que, sauf la fréquence des nasales dans les deux derniers vers de la séquence, leur équilibre dans le mètre du premier, le parallélisme sonore dans telle forme verbale (*avait évité*) et le chiasme qui inverse à la rime les deux instruments nocifs et leur épithète péjorative, la part élégiaque de la fable se distingue du début par un relatif dépouillement du jeu formel.

La suite se distingue tout autant. D'abord par sa rapidité : deux vers suffisent — ce sont les premières rimes

plates de la fable — pour que l'autour lui aussi se trouve pris, et la position finale du verbe d'état qui exprime le fait concourt à lui donner un caractère définitif, si même le sort du prédateur piégé veut se débattre encore dans ce dialogue qui n'y change rien. La transition se fait aux dépens de l'alouette : c'est elle en effet que la licence poétique place en avant de la phrase, mais pour l'y faire plumer. Taire la mort était réserve dans la perspective élégiaque, mais c'est irrévérence que la précipitation du récit y substitue un traitement disgracieux, relevant fâcheusement des préparatifs de la manducation, et dont la violence même a ses minuties. L'autour en effet s'applique, comme le suggère l'expression verbale, et l'on ne s'étonnera pas qu'il retrouve ici son nom, ni que l'instrument de la capture soit désigné cette fois avec une précision technique que le pluriel propre au mot rend presque descriptive (10). Même si cette dissonance soudaine s'accorde plus à l'insensibilité du prédateur qu'elle n'enlève de panache à l'alouette — laquelle reste pitoyable et le redeviendra en tout cas à l'avant-dernier vers —, elle relève surtout d'une rupture de ton, de cette inconstance du narrateur, liée aux impératifs de genre tel qu'il le conçoit : dans la fable plaisante de La Fontaine, l'apitoiement n'a qu'un temps, court autant qu'il est rare.

Au surplus, la logique du récit demandait que le vorace s'absorbât dans sa tâche : on comprendrait mieux, dès lors, que l'événement ne se découvrit qu'achevé à celui qui le subit. Car la narration se modèle à nouveau sur le vécu supposé qu'elle implique : surprise pour surprise, l'autour a connu le fait par l'effet, il *demeure enveloppé* sous des rets qu'il n'a pas vu tomber. Qu'on y regarde de plus près : la simultanéité annoncée au départ de la phrase s'établit, non à l'interruption soudaine de l'absorbant labeur, mais entre deux durées dont le référent implicite montre assez qu'elles n'ont pas pu coïncider. Reste-t-on

(10) C'est ainsi que les inventaires de P. Bornecque rangent le mot parmi les « langues techniques » utilisées par La Fontaine (*La Fontaine fabuliste*, SEDDES, 1973, p. 260).

occupé quand on demeure pris au piège ? Plume-t-on une alouette quand il faut supplier l'oiseleur ? Simultanéité illusoire, donc, par laquelle le narrateur pousse la rapidité de l'événement à sa limite illogique. Dans le même esprit, l'extrême insistance qui suscite, en tête de la proposition principale, la forme tonique renforcée du pronom sujet, a l'avantage d'amorcer le renversement de situation à l'articulation même des deux vers. Accentuée encore par la proximité du nom remplacé, elle renvoie à l'autour autant qu'à l'alouette, marquant le revirement autant que l'analogie. En quoi le récit combine son expression de l'action rapide avec la préparation de la leçon, fondée sur le rapprochement de deux destins. A cet égard, on trouvera peut-être un dernier écho du pathétique élégiaque dans l'expression emphatique *demeure enveloppé* — mais l'est-elle ? La rupture des tons n'exclut pas leur contamination partielle, en ce moment ironique où l'agresseur insensible partage l'heur de sa pitoyable victime, où l'autour, autant qu'il se peut, se retrouve alouette.

« Oiseleur, laisse-moi »... Encadré par les seules rimes embrassées de la fable, le dialogue, que sa nature de discours direct suffirait à distinguer, frappe surtout par la cohérence de sa construction binaire, propre à réfuter sur le mode sarcastique ou péremptoire une argumentation déficiente (11). Ce n'est pas qu'il ne contribue, par sa première moitié, à équilibrer quantitativement la séquence de l'autour et celle de l'alouette selon une forme à laquelle l'introduction nous a initiés : trois alexandrins plus un octosyllabe — l'inverse de la morale —, associés à la distribution des sujets de l'action, auront assuré en trois temps la progression du récit. Mais il appartenait à la conclusion de supplanter sans les détruire ces éléments de structuration formelle : elle transpose en effet la fable à ce niveau intermédiaire entre le récit et la morale où l'action coïncide avec la leçon. Le propre du discours direct, dans ce contexte,

(11) René Bray y voyait « le procédé le plus sensible peut-être que le fabuliste emploie pour *égayer* la fable » (*Fables de La Fontaine*, Nizet, 1946, p. 100). Ici, le plus discret.

du moins pour celui chez qui la fréquentation du genre et de ses conventions n'émousse pas la naïve conscience de leur spécificité, c'est d'abord de transformer en langage ce que le langage avait présenté jusque-là comme action. Offrons-nous le plaisir de redire ce que tout le monde sait : le langage des bêtes, entre autres, est un indicateur du genre, qui renvoie donc à un en deçà du texte analysé et n'appartient qu'à ce titre à sa structure propre ; mais si les bêtes parlent dans la fable, c'est parce que le langage donne aux affrontements des êtres une conscience et une forme, une forme et un sens accru. Le réel y perd ou y gagne, le seul réel qui compte dans la fable étant l'homme, l'homme moral au sens d'alors. Expliciter la convention — l'autour parle « en son langage » — ne réduit pas l'in vraisemblance, car l'oiseleur comprend et répond, le plus invraisemblable étant qu'il répond en moraliste. Mais la vraisemblance du genre, lorsqu'il atteint cette limite de la moralisation du récit, c'est que les participants de l'événement se comprennent assez, se comprennent et pensent, pour tirer leçon eux-mêmes.

Que l'autour apostrophe l'oiseleur, non le manant, non le filet, c'est un premier effet de sa promotion : il va droit — le propre de l'apostrophe — à l'instigateur de son sort. D'avoir été si longtemps absent de la fable — depuis le premier vers —, l'oiseleur lui-même réapparaît avec un prestige qui fait oublier le manant. Sans aller jusqu'à y voir le *deus ex machina*, le vrai perfide de la machine, il suffit qu'il ait le sort en main : à lui la supplique, à lui de faire la leçon, sinon la morale, et de clôturer la fable. Sans doute, son nouveau nom n'est que celui de sa fonction, et ne lui donne, en fait de dignité, que celle du spécialiste. Le laconisme, la dureté de sa réponse, peuvent tenir encore du paysan. Mais le piègeur d'oisillons trouve ici, à l'égard de l'alouette, une formule sensible du moins à la fragilité de la première victime et qui fait écho à la séquence élégiaque. Car le passage, par ses renouvellements mêmes, rappelle la matière ou la manière antérieures pour en tirer nouvel effet : l'autour suppliant réveille nos apitoiements,

fût-ce pour nous indigner qu'il y fasse appel. Son sort, comme celui de l'alouette, se règle par allusions : sa supplique est le seul élément de la première moitié du dialogue — la mention d'une convention du genre mise à part — qui n'aura pas de contrepartie dans la riposte. Ainsi coupée de l'argument, elle gagne une sobriété bien assortie au récit et qui la rend d'autant plus pressante. Non qu'elle doive émouvoir ; toute analogie avec l'innocente victime est contaminée par le cliché du prédateur piégé. Que la réponse de l'oiseleur ne lui donne pas de correspondant n'est certes pas moins sobrement significatif, car le silence est une réponse, celle qui fait le plus entendre, en le moins de mots, que la demande n'aura pas de suite.

Mais la structuration du dialogue l'emporte en évidence, en importance même, sur ces effets mineurs. C'est elle en effet qui doit dégager la leçon de l'événement, lui donner force de logique grâce aux parallélismes de sa construction (12). Le second octosyllabe n'est tout entier qu'une transformation du premier : de l'affirmation à l'interrogation ironique, de l'adverbe de temps à l'adverbe de quantité (13), du *je* au *il* — le tutoiement étant retourné à l'objet indirect. Il n'est pas jusqu'à l'enjambement du vers précédent qui n'ait permis au sujet de ne paraître, dans la riposte comme dans l'argument, que sous la forme du pronom.

Syntaxiquement analogues, les segments sont d'ailleurs syntaxiquement liés par l'objet : le pronom du second réfère au nom du premier, celui-ci final, celui-là intégré dans la syllabe initiale, leur place soulignant leur fonction

(12) *L'oiseleur* de l'apostrophe revenant à l'initiale de la réponse, *dit-il* repris par *repartit*, et surtout les octosyllabes, déjà apparentés par le mètre le moins nombreux du poème, utilisés par celui-ci à d'importants effets stylistiques et particulièrement à la clôture de ses subdivisions.

(13) L'adverbe, de temps comme de quantité, serait une transformation de la source supposée (Abstemius), où l'on trouve déjà le dialogue : « Je ne t'ai pas fait de mal », « La Colombe non plus ne t'avait pas fait de mal » (traduction Couton dans son édition des *Fables*, *op. cit.*, p. 460). R. Jasinski laisse entendre qu'elle a pu trouver son précédent chez Verdizzotti, de même que l'impératif *laisse-moi* (*La Fontaine et le premier recueil des « Fables »*, tome II, Nizet, 1966, p. 329).

de liaison. Dernière transformation, le déplacement de l'adverbe à la rime, laquelle n'est pas commune aux deux octosyllabes, concentre sous le point d'orgue de la fin une ultime ironie : l'interrogation est d'autant plus oratoire qu'elle oppose à une justification absolue — je ne t'ai jamais fait de mal — l'idée d'un surcroît de nocivité. Ainsi se parachèvent la leçon et sa structure : sa régularité s'accorde à sa rigueur.

Il nous reste à la confronter à la morale, nous justifiant de n'avoir pas suivi en cela l'ordre du texte. La morale, quand elle ne fait pas défaut, appartient à la fable sans se confondre avec elle. Qu'on y voie ou non la raison d'être, le sens utile du divertissement, on sait depuis toujours que La Fontaine a varié leur relation comme le reste. Celle-ci est curieuse — Chamfort le notait déjà —, surtout quand on y revient, lecture faite : double, et seule une moitié s'accorde au récit. La première dénonce une ruse de notre injustice, la seconde nous livre un principe de notre sécurité. Suivant l'une, nous serions l'oiseleur ; l'autre nous déconseille d'être l'autoir. S'il est vrai que le didactisme moral de la fable doit le plus fort de sa rhétorique aux mécanismes d'identification qui permettent au lecteur de s'impliquer dans le récit, on en est réduit à constater que, dans le cas présent, nous ne savons pas qui nous sommes. L'ambiguïté est d'autant plus sensible qu'elle apparaît au moment où la sentence accroît à la fois sa généralité et sa pression individuelle, où l'on passe de la constatation d'une fréquence (*souvent*) à la proclamation d'une loi — à la lettre, il s'agirait même de *la* loi de l'univers —, du *nous* au *tu*, de l'affirmation neutre à l'exhortation, à la mise en valeur stylistique (14). La voix se gonfle, mais change de registre. Or le développement du récit n'insiste guère sur l'injustice du manant avare d'oisillons. C'est la machine qui est dite perfide, et celui qui prend au piège l'agresseur d'une pitoyable victime

(14) Le v. 4 est en italique. Jasinsky pense que sa solennité renvoie à Corneille (*Cinna*, IV, 2 : « Quoi ? Tu veux qu'on t'épargne et n'as rien épargné ? ») (*op. cit.*, p. 331). Ironiquement, en ce cas.

fait plutôt figure de justicier. Seul un en deçà du texte pourrait nous faire dire qu'il se venge, par exemple, de qui l'a privé de sa proie. Si l'histoire montre bien, illustration par l'absurde, que l'autour n'épargne pas et n'est pas épargné — telle est la loi de l'univers —, oserait-on affirmer qu'on l'eût épargné s'il avait fait grâce ? Son destin est affaire de machine plutôt que de morale, dérision plus que rétribution, et la réponse qu'il essuie, sarcasme plus que leçon. L'oiseleur eût-il épargné l'oisillon, eût-il relâché l'alouette innocente ? L'univers a-t-il telle loi ? Suppositions bien gratuites. Le propre de la fable est d'instruire en divertissant, et nous sommes au siècle de Pascal. Le récit animalier est rarement moral sans méprise, l'homme fût-il moins ange que bête. Aussi bien l'observation morale ne moralise pas. Reconnaissons-le : l'ambiguïté de la morale, dans notre fable, ne pourrait être que défaut aux yeux d'un moraliste sévère ou d'un structuraliste rigide, et le récit n'illustrerait pas ce qu'elle enseigne. Patru ne serait pas content. Mais la morale en acte, sans laquelle La Fontaine n'eût pas été et qui dessine en l'occurrence un monde bien sombre, a plus de vie que de rigueur : c'est bien une *morale pour notre temps* (15).

Maurice DELCROIX.

(15) Tel est le titre d'un livre de Marc Oraison — s'il est permis de renvoyer à un moraliste d'un autre âge.