



Universiteit  
Leiden  
The Netherlands

## Accouplements ambigus

Houppermans, J.M.M.; Pelckmans, P.

### Citation

Houppermans, J. M. M. (2018). Accouplements ambigus. In P. Pelckmans (Ed.), *CRIN: Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française* (pp. 111-124). Leiden: Rodopi-Brill. doi:10.1163/9789004363571\_010

Version: Publisher's Version

License: [Licensed under Article 25fa Copyright Act/Law \(Amendment Taverne\)](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3455534>

**Note:** To cite this publication please use the final published version (if applicable).

# Accouplements ambigus

Sjef Houppermans

À la recherche des doublures et des dédoublements dans la vie, la carrière et l'œuvre de Jean de La Fontaine on a l'embarras du choix. Serait-il donc particulièrement hésitant, dubitatif, spéculatif, dynamique ou encore secret, ambivalent, ambigu ? Tout cela sans doute dans une certaine mesure, et on a glosé pas mal sur son art de servir deux causes ou sa souplesse dans les mélanges de l'utile et de l'agréable. Ce va-et-vient, ces mouvements de progression et de recul se repèrent également si l'on considère les choix génériques de l'auteur, prose ou vers, théâtre ou poésie, roman ou élégies, successivement ou encore tout à la fois. C'est dans ce contexte qu'on n'est pas étonné de tomber sur une même alternance, un comparable jumelage des *Fables* et des *Contes*.

Rappelons d'abord, pour ces derniers, la succession des recueils et des assemblages<sup>1</sup>. Après une première impression de deux contes en 1662, le recueil des *Contes et Nouvelles en vers* paraît en 1665 et est suivi en 1666 d'une *Deuxième Partie*. En 1668 commence ensuite la publication des *Fables* avec le succès

1 Nous empruntons ces dates à Jean de La Fontaine, *Œuvres complètes 1, Fables, Contes et Nouvelles*, Jean-Pierre Collinet éd., Paris, Gallimard, Pléiade, 1991 ; nos références au texte des *Contes* renvoient pareillement à cette édition. Les *Contes* ayant suscité à leur tour une abondante littérature critique, nous avons consulté entre autres l'étude de John Lapp, *Ethics of Negligence*, Cambridge, University Press, 1971 (reprint 2009), qui reste valable pour l'essentiel, notamment en ce qui concerne l'élaboration de la notion de « nonchalance savante ». *Cognitive Space and patterns of deceit in La Fontaine's « Contes »*, de Catherine Grisé, Charlottesville, Rookwood Press, 1998, s'appuie sur la narratologie structurale pour mettre en relief les stratégies de la tromperie et des leurres. Dans *Différence et répétition dans les Contes de La Fontaine*, Ann Arbor, 1998, Jane Merino-Morais prend comme point de départ la théorie de Greimas et de Derrida et conclut pour les contes « que l'énonciateur transforme le récit en un texte ouvert » (p. 218). L'usage de la notion de *différance* empruntée à Derrida est intéressant pour valoriser la dynamique de La Fontaine. Sophie Rollin, de son côté, dans « La Séduction dans les *Contes* de La Fontaine » in *Littératures classiques*, 69/2 (2009), p. 189-203, affirme que « le jeu sur l'ambivalence des mots gagne le reste de la narration », idée que nous tenterons d'élaborer dans la suite. Jole Morgante, avec *Quand les vers sont bien tournés, variation et finesse, l'art des Contes et Nouvelles de La Fontaine*, Bern, Peter Lang, 2013, parle aussi de la « fluidité sémantique » et pose que « l'incertitude du narrateur sert à souligner la naïveté des personnages » (p. 263). Mathieu Bermann, enfin, a publié récemment (Paris, Garnier, 2016) *Les Contes et nouvelles en vers de La Fontaine, licence et mondanité*. Il s'agirait selon cet auteur « d'un classicisme ironique envers ses propres codes et reposant sur la connivence avec le lecteur ».

qu'on connaît. Pourtant, malgré le caractère plus 'primitif' des contes et la réprobation, voire l'interdiction les touchant, l'écrivain n'abandonnera jamais vraiment cette veine. Ainsi en 1671 paraît le volume 3 et en 1674 les *Nouveaux Contes* sont publiés. En 1675 les poursuites de ce dernier texte sont engagées par le Lieutenant de Police La Reynie, qui déclare que le livre est « rempli de termes indiscrets et malhonnêtes, et dont la lecture ne peut avoir d'autre effet que celui de corrompre les bonnes mœurs, et d'inspirer le libertinage »<sup>2</sup>. L'entrée à l'Académie demande ensuite certaine réserve, mais l'édition des *Œuvres* de 1685 n'en ajoute pas moins cinq nouveaux contes. Ce n'est qu'acculé par la maladie et harassé par l'abbé Pouget que l'auteur concédera une rétractation. Les *Contes et Nouvelles* constituent ainsi l'autre volet clé de la production de La Fontaine, où l'inspiration est indubitablement plus élémentaire, mais où l'art de l'auteur, qui continue d'une part une tradition médiévale et d'autre part l'héritage de l'Arioste, de Boccace et de Rabelais, parmi d'autres, consiste à présenter les épisodes libertins et scabreux d'une manière qui les habille de la gaze exigée par la bienséance, mais alors une gaze artistement raffinée et élégante. Comme le déclare le poète dans une citation célèbre : « Il me faut tirer de ma tête / Nombre de traits nouveaux, piquants et délicats / Qui disent et ne disent pas » (*Le Tableau*, v. 4-6) ou encore « Diversité c'est ma devise » (*Pâté d'anguille*, v. 4). C'est cette duplicité fondamentale de dire et de ne pas dire à la fois que nous voulons suivre de près dans deux contes, qui se trouvent, au début de deux recueils successifs, dans une position de miroir, de mimicry, d'écho. Il s'agit du conte qui ouvre la *Troisième Partie, Les Oies de Frère Philippe* et de celui par lequel débudent les *Nouveaux Contes, Comment l'Esprit vient aux Filles*.

Les appellations 'conte' et 'nouvelle' constituent d'ailleurs un autre couple où la distinction est loin d'être simple. Malgré les différenciations faites par la critique, l'emploi de ces termes par La Fontaine n'est nullement univoque. La tradition fait remarquer l'aspect oral du conte d'une part et l'actualité ponctuelle de la nouvelle ; là où le conte s'appuie volontiers sur le fictif voire le fantastique ou le merveilleux, la nouvelle se prétend plutôt réaliste et psychologique. La Fontaine se sert des deux termes comme bon lui semble, laissant planer souvent une certaine confusion. Vrai ou vraisemblable, véridique ou vérifiable, ou plutôt imaginaire et fictionnel, c'est un jeu et une exigence. L'ambivalence combine les aspirations esthétiques et la prudence devant les censures. Dire sans dire, c'est conter la nouvelle inédite, c'est aussi, occasion-

2 Cité dans La Fontaine, *Œuvres complètes 1*, *op.cit.*, p. 1334.

nellement, flirter avec la Chose<sup>3</sup>. Et le recueil de 1674 paraît jouer également avec l'alternance et la dimension générique : *Nouveaux Contes* combine à sa manière les deux appellations.

•••

À chaque fois, les textes liminaires des divers recueils mettent en scène la double de l'invention et du réalisme, exhibent un programme et une méthode, illustrent la maîtrise et l'habileté de l'écrivain. Ils permettent aussi, nous semble-t-il, d'apercevoir sous l'adresse de la construction les failles et les lézardes d'un aléatoire moins dominé.

Ainsi le recueil initial débute-t-il par *Joconde*, dont les premiers vers ne manquent pas d'installer le motif du double :

Jadis régnait en Lombardie  
 Un prince aussi beau que le jour,  
 Et tel, que des beautés qui régnaient à sa cour,  
 La moitié lui portait envie,  
 L'autre moitié brûlait pour lui d'amour. (v. 1-5)

Joconde sera le rival et le partenaire de ce roi ; trompeurs et trompés successivement en voyage, ils se consolent finalement en retrouvant leurs épouses. L'auteur profite d'un moment creux pour expliciter son propos :

Ce n'est pas mon métier de cajoler personne :  
 Je le rends comme on me le donne ;  
 Et l'Arioste ne ment pas.  
 Si l'on voulait à chaque pas  
 Arrêter un conteur d'histoire,  
 Il n'aurait jamais fait, suffit qu'en pareil cas  
 Je promets à ces gens de les croire. (v. 293-299)

*Le Faiseur d'Oreilles et le Raccommodeur de Moules* ouvre la *Deuxième Partie*. Double dès ce titre, l'épisode converge vers une scène répétitive en parfait miroir<sup>4</sup>.

Nous nous attarderons ici aux textes qui ouvrent les deux recueils suivants, qui s'apparient plus explicitement, forment un couple, se répondent en écho et

3 Lacan comprend « la chose » comme l'élément qui reste *étranger* au sujet dans l'expérience qu'il fait de l'autre semblable.

4 Le mari rendu cocu se venge en cocufiant le 'metteur de cornes' (« moitié raisin, moitié figue, en jout » (v. 180).

se complètent. Le premier – celui qui entame la *Troisième Partie* – contient un apprentissage aux garçons et le second, qui ouvre les *Nouveaux Contes*, propose une leçon aux jeunes filles. Il va de soi que, dans le cadre des *Contes*, ces enseignements s'appliquent aux choses élémentaires concernant leur respective nature de garçon et de jeune fille. Ensuite l'ingénuité, la naïveté, l'innocence ou la candeur donnent le ton, d'une part en ramenant les affaires en question aux principes fondateurs, mais en établissant encore d'autre part une connivence avec le lecteur qui élargit le plaisir des événements à une jouissance littéraire<sup>5</sup>.

*Les Oies de Frère Philippe* est une 'nouvelle tirée de Boccace' comme le précise le sous-titre. Le conte commence par une fort longue apostrophe aux femmes lectrices et ménage une transition à l'épisode proprement dit par un paragraphe généralisant annonçant « un conte où l'on va voir vos appas triompher » (v. 44), les lectrices devenant ainsi partenaires de l'initiation qui va suivre. Après la mort de sa femme le monde devient « odieux » (v. 77) à Philippe et il décide d'élever son fils dans la forêt parmi les animaux à l'écoute du gazouillis des oiseaux, lui laissant ignorer l'existence des femmes. Quand ce fils a vingt ans, le père l'amène en ville. Le fils admire courtisans, palais et statues. Mais rien ne peut plus le distraire une fois qu'il a remarqué la gent féminine. Le père courroucé lui dit alors que ce sont des oies, sur quoi le garçon répond :

Mon père, je vous prie mille et mille fois,  
Menons-en une en notre bois ;  
J'aurai soin de la faire paître. (v. 161-163)

A l'orée des *Nouveaux contes*, *Comment l'Esprit vient aux Filles* constitue la contrepartie féminine des *Oies*. Comme le signale Jean-Pierre Collinet, ce conte « ne dérive d'aucune source précise : sur un thème traditionnel La Fontaine exécute sa propre variation, assez maître en son art pour se passer désormais à l'occasion de modèle »<sup>6</sup>. On pourrait ajouter que le choix ici est avant tout déterminé par la volonté de créer un pendant à l'ouverture du recueil précédent. Ceci se reflète non seulement dans la thématique mais encore au niveau de la structure choisie. En effet, ici on trouve une apostrophe semblable qui se formule comme une devinette à répétition : « Il est un jeu divertissant sur tous ... » (v. 1). Après les lignes adressées aux lectrices, c'est en

5 Nous employons le terme dans son sens lacanien. On sait comment, pour Jacques Lacan, « le sujet n'existe pas comme plénitude: il est au contraire représenté par le signifiant, c'est-à-dire par la lettre où se marque l'ancrage de l'inconscient dans le langage » (Elisabeth Roudinesco, *Jacques Lacan*, Paris, Fayard 1993, p. 355).

6 La Fontaine, *Œuvres complètes I*, op.cit., p. 1454.

passant par des remarques générales qu'est introduit le sujet particulier nommé Lise. Cette ingénue va chercher l'esprit qui lui manque auprès du père Bonaventure. Celui-ci distribue volontiers cette matière tant désirée, en triple dose même, tout en leurrant la belle. Elle confie les faits à son amie Nanette, qui avoue à son tour avoir reçu un don identique du frère de Lise, Alain. Ainsi l'ingénue devient sage en apprenant que tout cela est dans le « jeu ». Ce qui nous fait revenir au début et consacre de la sorte le caractère cyclique.

On a pu constater<sup>7</sup> que l'auteur ne se sent plus le besoin de commencer ces deux ensembles par des préfaces ou des avertissements comme par le passé. Les mots et les choses s'accouplent harmonieusement et le souci de combiner franchise et respect, subtilité et élégance, finesse et plaisir est explicitement exposé aux lectrices. Et aux lecteurs, car si pour *Les Oies*, l'entrée en matière passe par une justification à l'endroit des dames, les questions de *Comment l'Esprit* sont plus nettement adressées aux deux sexes.

• • •

Les deux contes se font ainsi écho en explorant les versants masculin et féminin d'une même initiation fondamentale. L'ouverture de la *Troisième Partie* demandait depuis le début à être suppléée. Dans l'interaction des deux histoires se remarquent les différences, les similitudes ainsi que les aspects ambigus. *Les Oies* est plus élémentaire en suivant le destin du fiston. Cet enfant des forêts ressemble à Victor ou encore à Kaspar, enfants trouvés célèbres des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. L'enfant sauvage connaît une longue histoire, qui plonge ses racines dans le monde des mythes, où l'on peut penser à Romulus et Remus. A l'époque de La Fontaine, il y a plusieurs cas qui remuent l'opinion publique ; le plus discuté fut sans doute celui du garçon découvert en 1663 à côté d'une ourse et qui fut nommé Joseph Ursini. C'est l'univers des contes de fées, où le merveilleux fait rêver, univers des enfants trouvés selon Marthe Robert, récit élémentaire où la formation du sujet plonge dans la sphère préœdipienne.

En effet nous constatons que le père s'efface lui-même et que la douleur causée par la mort prématurée de sa femme l'absorbe complètement. Il devient le 'frère' Philippe et en tant qu'ermite s'isole avec le petit de deux ans au fond des bois. Soulignons que dans l'ouverture de la *Quatrième Journée* du *Décameron*, où Boccace se sert également de cette histoire pour défendre l'art du conteur devant ses lectrices, il n'est pas question d'un 'frère'<sup>8</sup>. Filippo voue sa vie à Dieu, ce que La Fontaine traduit par 'se fait ermite', lequel ermite est en

<sup>7</sup> *Ib.*

<sup>8</sup> « un cittadino il quale fu nominato Filippo Balducci, uomo di condizione assai leggera, ma ricco ». Voir : <[https://it.wikisource.org/wiki/Decameron/Giornata\\_quarta/Introduzione](https://it.wikisource.org/wiki/Decameron/Giornata_quarta/Introduzione)> (« l'un des bourgeois de notre ville, Filippo Balducci, était un homme de condition fort

principe un religieux, ce qui amène la dénomination de 'frère'. Mais ainsi le tour est joué : subrepticement le père a abandonné la place du père et son rôle dans la formation du fils. La loi du père ne saura plus s'instaurer, le fils reste dans l'univers maternel, univers de la mort et du deuil, univers statique où tout devrait rester identique. C'est donc à l'âge de vingt ans que le fils aura la permission d'aller en ville. Fasciné par la vue des femmes il demande comment on les appelle. Ce sont des oies est la réponse. Le père devenu frère ne manie plus la loi et la remplace par l'oie<sup>9</sup>.

Le fils en voudrait posséder une à la maison. A cet endroit La Fontaine se garde bien de trop imiter Boccace, chez qui le fils s'écrie:

Elle son piú belle che gli agnoli dipinti che voi m'avete piú volte mostrati.  
Deh! se vi cal di me, fate che noi ce ne meniamo una colá sú, di queste  
papere, ed io le darò beccare. – Disse il padre: – Io non voglio; tu non sai  
donde elle s'imbeccano!<sup>10</sup>

Ambiguïté qui se tient à cheval sur le monde oral de la mère et l'univers sexuel. La Fontaine, subtilement, se contente d'écrire en finale: « J'aurai soin de la faire paître » (v. 163). Paître (où résonne pourtant le pâtre-padre) ouvre sur la bonne nourriture, retrouvant la plénitude là où béait le vide maternel. Faute de loi on peut se contenter d'une oie. Et le tour est réussi aussi de souligner par un exemple clé, à la manière de Boccace, le côté irrésistible, inévitable, *naturel* de la scène érotique. L'unique exigence fondamentale est de présenter ces faits avec l'élégance qui va aux dames. Les fabliaux et autres plaisanteries de jadis provoquent un rire trop gras ; Boccace a la grâce, mais il risque parfois de déra- per ; le maître de versification qu'est le fabuliste y met la juste dose en chatouillant sa lectrice sans la brusquer. Ce sont les vers du début, lointain écho du *paître*, qui donnent le ton :

Je dois trop au beau sexe ; il me fait trop d'honneur  
De lire ces récits ; si tant est qu'il les lise.  
Pourquoi non ? C'est assez qu'il condamne en son cœur

---

modeste, mais riche », Boccace, *Le Décaméron*, J. Bourciez trad., Paris, Garnier, 1967, p. 262).

- 9 "papere" (oisons) dit le 'padre' (papà) chez Boccace ; on en trouve peut-être un écho dans *Comment l'Esprit ...* : « Lise ne fut qu'un misérable oison » (v. 22).
- 10 "Ils sont plus beaux que les peintures d'anges que vous m'avez plusieurs fois montrées. Si vous avez de moi quelque souci, faites que nous puissions emmener là-haut une de ces oiselles. Je lui donnerai sa nourriture. – Non point. Tu ne sais pas de quoi elles se nourrissent" (*Le Décaméron*, *op. cit.*, p. 264).

Celles qui font quelque sottise.  
 Ne peut-il pas, sans qu'il le dise,  
 Rire sous cape de ces tours,  
 Quelque aventure qu'il y trouve ?  
 S'ils sont faux, ce sont vains discours ;  
 S'ils sont vrais, il les désapprouve. (v. 1-9)

Ce sont les beaux vers qui, dans leurs tours et détours, permettent de jouir tout en restant intouchables. L'honneur et le cœur peuvent se joindre de la sorte. Rions sous cape, sous capuche, sous capote. Et voyons, cette adresse au beau sexe annonce à sa manière l'ouverture des *Nouveaux Contes*, qui ne cesse de relire l'autre volet. Ainsi les rimes des vers 2 et 4 introduisent d'ores et déjà l'héroïne future, à savoir Lise et sa sottise.

Cette ouverture des *Nouveaux Contes* ne se présente pas pour rien comme une devinette. Une devinette en trois temps qui joliment se rime, exhibant et étalant de la sorte les charmes du jeu en question. Lise sera l'héroïne de l'exemple illustrant un usage particulier de ce jeu. C'est ici d'un apprentissage en bonne et due forme qu'il s'agit, d'une leçon œdipienne – ou électrique si l'on préfère. Lise veut obtenir l'esprit qui va lui faire dépasser l'état de « misérable oison » (v. 4) capable seulement de « coudre et filer » (v. 5). Sa mère la pousse à aller voir le père Bonaventure, qui ne se fait pas trop solliciter à entrer en fonction. Lise y trouve son compte et même elle se met à songer et à rêver à la chose, ce qui prouve bel et bien que la méthode est efficace.

• • •

Qu'en est-il alors de l'attitude à l'égard de l'un et l'autre des deux sexes ? Pour le fils de Philippe, on peut dire qu'il va occuper la place du sujet. Pour Lise, c'est plutôt en première instance la position de l'objet qui est sa part. Monsieur l'auteur la fait courir à sa guise. La triple entrée qui propose la devinette se répète élégamment dans la démonstration de sa solution :

Le pis-aller sembla le mieux à Lise.  
 Le secret même encore se répéta  
 Par le *pater* ; il aimait cette danse. (v. 93-95)

Le père-pater égrène son chapelet ; Lise pourtant y prend son plaisir, et davantage : elle 'mentalise' la chose. « Sa Révérence » s'exécute et Lise « lui fait une humble révérence » (v. 96). L'auteur profite de sa devinette, exploite son mot d'esprit (son *Witz*) tout en gratifiant l'autre de ses grâces. Ou tout au moins, il

créée cette illusion dans un simulacre qui constitue l'essence même du jeu d'Eros. Ce détournement de la jouissance par les vers peut s'appeler perversion ou père-version. C'est pourquoi le conte se termine par les vers suivants :

Lise s'en tint à ce seul témoignage,  
Et ne crut pas devoir parler de rien.  
Vous voyez donc que je disais fort bien  
Quand je disais que ce jeu-là rend sage. (v. 130-133)

Elle s'est émancipée et après la conversation avec sa compagne Nanette, qui étend l'horizon des partages sexuels à toute la parentèle et au-delà à la communauté entière, elle veille bien à ne pas revenir à la mère. L'univers des autres, d'autrui, de l'Autre a remplacé la sphère maternelle pour cette bâtarde<sup>11</sup>.

Le conte de fées de l'enfant trouvé et la nouvelle galante de l'aventurière se suppléent et expriment le double désir de l'écrivain<sup>12</sup> : se créer un espace parfait où le roman de famille se met dans un cadre raffiné d'une part, et séduire les Lise, les lectrices et les lecteurs, par le récit de la bonne aventure. Si pour la publication *Comment l'Esprit succède aux Oies*, et si cet ordre reflète également une certaine logique psychique, il reste moins clair lequel des deux fut conçu en premier. Le récit du couple père-fils où manque terriblement la mère suppose son autre dans l'histoire de la paire mère-fille où la fonction paternelle est remplie par un vicariant. Cet entrelacement, cette intrication, ce chevauchement se repère symptomatiquement dans le jeu des répétitions qui soutiennent la généralisation et appuient la rhétorique de la séduction, l'impact du désir et l'allégresse de la stratégie narrative.

En passant nous avons déjà attiré l'attention sur quelques répétitions clé : pour le type narratif tout d'abord le récit d'apprentissage-initiation ; pour les protagonistes des constellations familiales phares ; pour l'ordre des textes l'apostrophe initiale, les reprises et les étapes répétitives ; pour la forme les vers, les rimes et les mots repères qui reviennent. Parmi ces derniers rappelons que 'lise' dans l'apostrophe du premier texte appelle Lise dans le second et que l'oie se retrouve dans la qualification d'oison s'appliquant à la jeune fille ingénue. Le terme de 'révérence' passe ludiquement du moine paillard à la fillette rendue sage. Ajoutons que « rire sous cape » pour « quelque aventure qu'on y trouve » tel que l'apostrophe des *Oies* le conseille sera le choix de Lise pour ce

11 Pour ce couple enfant trouvé / bâtard, voir Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

12 D'autre part, comme le souligne Jean-Pierre Collinet, l'intrigue des *Amours de Psyché et de Cupidon*, roman-poème publié en 1669, constitue un autre double du récit des 'oies' (voir La Fontaine, *Œuvres complètes I*, *op.cit.*, p. 1412).

qui regarde son 'entretien' avec le père Bonaventure. Ou encore que ce dernier parle d'un pis-aller pour inviter à la répétition de l'acte en question et que dans *Les Oies* la vue des « jeunes beautés » est qualifiée ainsi : « Voici bien pis » (v. 150).

• • •

Les deux histoires se répètent dans leur répétition même. Ce que vivent les garçons et ce qu'expérimentent les filles est une reprise du même refrain. Dans la répétition et les doublures il y a identification et confirmation de l'individualité. La sexualité est l'identifiant clé. Le plaisir libère et donne virtuellement une dimension esthétique à l'existence. La Fontaine profite de cette virtualité en traduisant le répétitif en ornement artistique, en figure rhétorique, en appas littéral. Pourtant le risque de la déviation est toujours présent. La sexualité met en scène les situations de vie et de mort – devant la rampe ou du côté des coulisses –, elle est limitrophe et ouvre sur l'inconscient. Au-delà du principe de plaisir bée l'abysse de la répétition obsessionnelle, où règne Thanatos. La fuite en avant dans *Les Oies* en témoigne, fuite dans la vie sauvage afin de contrer-conter le deuil de la mère. Le père a beau présenter encore et encore au fils les petits oiseaux et leur ramage, la toute première mention de la nature sauvage concerne bel et bien les loups (v. 70)<sup>13</sup>. Et un peu plus loin on lit comment le père,

Parmi ce discours aux enfants agréable,  
Mêla des menaces du diable ;  
Lui dit qu'il était fait d'une étrange façon :  
La crainte est aux enfants la première leçon. (v. 97-100)

« Étrange façon » et « agréable » reviennent lors de la rencontre avec les filles-oies. Et le « sage » silence où Lise s'évapore donne peut-être moins le mot de l'énigme que la reprise de la devinette initiale, qui tel le secret du sphinx ne saurait se résoudre définitivement. C'est cette autre dimension, où l'*Unheimliche* – l'étrangeté familière – surgit, qui procure au texte de La Fontaine (malgré et à travers sa légèreté même) un souffle existentiel à la manière de Racine et de Pascal.

Regardons de plus près les contournements et les astuces de la répétition en admettant que cette stratégie littérale est la clé de voûte de la manière dont les deux textes se suppléent et des doublures qui en sont les symptômes. La littérature étant l'art de dire en ne disant pas, ce discours spécifique se caractérise

<sup>13</sup> Ils reviennent par la suite comme menace ultime au vers 118.

entre autres par une paradigmatization suggestive qui se substitue en partie à une syntagmatisation logique. Prenons le début des *Oies* :

Je dois trop au beau sexe ; il me fait trop d'honneur  
De lire ces récits ; si tant est qu'il les lise. (v. 1-2)

'Trop' et 'lire' lancent le processus de la répétition qui va dominer l'ensemble du texte. Il y en aura toujours trop et c'est ce supplément qui donne le ton. Les rimes accentuent cette musique par leur organisation, où les couples et les triplets alternent. Et ce qui est encore plus visible dès le début : les rimes masculines 'honneur' et 'cœur' *embrassent* les rimes féminines 'lise' et 'sottise', alors que le complémentaire 'dise' du vers suivant permet la transition à la fois au niveau du contenu et à celui de la forme. Cette harmonie tend à impliquer la dynamique érotique dans l'allure des vers qui avancent par caresses et assauts plus hardis. Lisons ainsi les phrases suivantes :

Je craindrais bien plutôt que la cajolerie  
Ne mît le feu dans la maison.  
Chassez les soupirants, belles, souffrez mon livre :  
Je réponds de vous corps pour corps :  
Mais pourquoi les chasser ? ne saurait-on bien vivre  
Qu'on ne s'enferme avec les morts ? (v. 12-17)

Le texte prend un air physique et concret ; 'feu', 'soupirants' et 'souffrez' matérialisent le propos. C'est dans ce contexte que le répétitif 'corps pour corps' prend tout son poids. L'expression signifie 's'engager entièrement pour un autre' ainsi que le signale Jean-Pierre Collinet d'après Richelet<sup>14</sup>. On peut supposer néanmoins que La Fontaine revitalise ce 'corps pour corps' et en injecte la sage lecture. C'est ce qui expliquerait les deux vers suivants : le seul livre crée un déficit à combler. Et de quels morts est-il question ensuite ? Lire doit entraîner les échauffements des sens pour convaincre. C'est l'intention aussi de l'histoire qui va suivre. L'auteur résume l'essentiel de ce récit en incipit (v. 45-55), façon, dirait-on, de mieux faire ressortir les embellissements qu'il y apporte. Le conte va se dérouler sur le rythme du double : le père a deux raisons pour son comportement, la haine et la crainte : « Sa moitié le [le monde] lui fit par son trépas haïr / et le reste des femmes craindre. » (v. 80-81). Les étapes de l'éducation du fils se déroulent ensuite selon un rythme symétrique de cinq ans où il ne lui est surtout pas enseigné « qu'il fût au monde aucune

14 La Fontaine, *Œuvres complètes 1*, op.cit., p. 1413.



FIGURE 1 Nicolas Lancret, *Les oies de frère Philippe*, vers 1736, Met New York

femme, aucuns désirs, aucun amour » (v. 92-93). La leçon paternelle s'organise autour de cette *aphanisis* ; la relance du désir s'articulera à partir du *gaze* suscité par la vue des demoiselles.

Philippe Lancret, dans ses *Oies* du Metropolitan, a bien saisi<sup>15</sup> le mélange d'attraction, de fascination et de crainte qu'implique ce moment. Le fils est pris dans un scénario où le va-et-vient des doubles s'intensifie en un véritable stade du miroir :

Il considérait tout : quand de jeunes beautés  
 Aux yeux vifs, aux traits enchantés  
 Passèrent devant lui ; dès lors nulle autre chose  
 Ne put ses regards attirer. (v. 145-148)

15 On peut penser aussi aux *Oies* de Pierre-Hubert Subleyras (Louvre) : que manigance le petit bonhomme en haut du rempart ? D'autres illustrations montrent des variantes : ainsi Romeyn de Hooch fait presque s'enfuir le jouvenceau (tableau reproduit dans *Jean de La Fontaine*, Claire Lesage éd., BNF-Seuil, 1995, p.77). La jolie gouache sur soie de Boucher du Musée de Besançon peut aussi s'interpréter diversement.

C'est « l'étonnement » au sens fort ; le jeune homme est « ravi comme en extase » (v. 152). Les rimes, régulières jusque-là, vont s'emballer. Toute une série de [wa] dirigent la musique de cette *cauda* dans laquelle le désir se refait une place en balbutiant et en bégayant. C'est de la sorte que les oies cacardent. C'est le règne élémentaire de la mère, la femme perdue des débuts, et ça cacarde joliment. L'enfant trouvé peut rentrer chez lui. La mort et les loups, l'*aphanisis* et « l'étrange partage » (v. 122 ; ainsi se formule le manque paternel après la disparition de la mère) n'ont pourtant été écartés que de justesse. Une première forme de connaître (« Peut-on point un peu te connaître ? » demande le jeune homme à l'oie, v. 160) est sollicitée. « Paître » l'oie, ce serait un jeu comme celui qui se lit au début de notre second texte. Le jeu de l'oie ici donc, très populaire au XVII<sup>e</sup> siècle, où le paradis invite le joueur mais où il passe entre autres par le labyrinthe, le puits et la mort. Ce qui constitue encore un autre double avec *Comment l'Esprit*.

Le moment du transfert spirituel de ce second conte a été fort bien illustré par la dynamique représentation de Charles Eisen. Le mouvement est répété par tous les détails du cadre, des draperies à la corbeille et jusqu'au motif des croisements multiples au-dessus de la porte. Pareillement le père Bonaventure triplera sa prestation de bienfaiteur. Pareillement La Fontaine encadre son récit par les trois couplets de la devinette initiale. Et remarquons que cette formule par trois étapes nous rappelle les contes de fées et constitue de la sorte un autre lien avec *Les Oies*<sup>16</sup>. L'histoire de Lise se lit comme *Le Petit Chaperon rouge*, qui part avec sa corbeille à la rencontre du loup (fort consentante comme l'autre avec sa « bobinette » qui « cherra »). Et trois fois le lecteur entend le refrain : « Or devinez comment ce jeu s'appelle » (v. 5, 10 et 15). Ce lecteur est entraîné également dans le jeu par tous les doubles de cette introduction et d'abord par le balancement des rimes : des quinze vers neuf se terminent par 'elle', alors que les six autres poussent leur 'ou'. Il s'agit bien d'un « Jeu dont l'ardeur souvent se renouvelle » (v. 2). Et voyons le deuxième couplet, principalement organisé en doublets :

Vous y jouez ; comme aussi faisons-nous :  
Il divertit et la laide et la belle :  
Soit jour, soit nuit, à toute heure il est doux. (v. 6-8)

La présentation de Lise se fait également par couples d'attributs (« l'esprit et la raison », v. 19 ; « coudre et filer », v. 23 ; « affligée et honteuse », v. 32 ; « quatorze

16 Les trois couplets à 5 vers chacun rappellent encore l'initiation du garçon des 'oies' par tranches de 5 ans.



FIGURE 2  
 Comment l'esprit vient aux filles, *illustration de Charles Eisen*. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200090r.r>> = *la fontaine nouveaux contes*, rk193134.

ou quinze ans », v. 42 ; « pauvrete » et « innocente », v. 69 -70). Le révérend père rejoint volontiers ce rythme haletant en staccato paratactique :

A l'une on vend ce qu'à l'autre l'on donne.  
 Entrez ici ; suivez-moi hardiment ;  
 Nul ne nous voit, aucun ne nous entend. (v. 61-63)

Le résultat ne se fait pas attendre, à la mutuelle satisfaction et au réciproque plaisir ; donc la répétition n'étonne pas :

Il suit sa pointe ; et d'encor en encor  
 Toujours l'esprit s'insinue et avance,  
 Tant et si bien qu'il arrive à bon port.  
 Lise riait du succès de la chose. (v. 76-79)

La pointe, c'est l'attaque du conquérant, mais encore si l'on veut l'arme dont il se sert. Et lisons ce que l'auteur voudrait qu'on lise : c'est encore la pointe du récit si promptement exécutée. L'esprit se crée par mots d'esprit fort concrètement, encore et en corps, tout en se dissimulant derrière les volubiles contorsions du langage. La répétition, de toute façon, reste à l'ordre du jour, par voie de dialogue au vers 87 ou bien par le nom de ce qui ne se nomme pas. Si besoin il

y aurait d'autres « secrets » à mettre « en usage » (v. 88), mais pour le moment « le secret même encore se répéta » (v. 94). Et par la suite Lise de songer et de rêver sans cesse dans l'exact prolongement de ce qu'elle vient d'expérimenter. A sa compagne Nanette (ou encore Anne, v. 116) « de point en point, [elle] conte le mystère » (111). Celle-ci avoue sa relation avec le frère de Lise, Alain : cela ahane à perte d'haleine pour procurer l'expansion voulue à la pratique :

Mon frère Alain ! Alain ! s'écria Lise  
Alain mon frère ! ah ! je suis bien surprise ( v. 119-120)

Lise renonce à consulter sa mère et va se taire sagement ; l'auteur, lui, termine en toute beauté en exposant que le dire imite bien la chose par son allure répétitive, et en reprenant l'apostrophe du début:

Vous voyez donc que je disais fort bien  
Quand je disais que ce jeu-là rend sage. (v. 132-133)

La sagesse de l'écrivain, c'est aussi de dire les choses sans toutefois en dire trop. La connaissance donne l'esprit et évacue par là même l'ingénuité et l'innocence. Lise ne sera plus jamais la « poupée » (v. 28) qu'elle était. C'est à ce moment-là dans le texte que le mot de secret insiste et qu'on parle de 'mystère'. Par cette initiation (l'expérience du 'mystos') une limite a été franchie, où Eros et Thanatos se donnent la main. Dans l'histoire de Lise cette dimension-là peut se confondre avec les « dimensions » (v. 112) du sacré moine, mais une inquiétude plane sur la fin quand la protagoniste reste bouche bée. Cette ambiguïté est commune aux deux récits qui ouvrent les deux recueils et leur entrelacement formel et thématique ne fait que la renforcer. La découverte du sexe féminin sera à jamais le mystère du premier conte, et le non-dit de la jouissance de la femme clôt le second. Les entrechats du conteur révèlent en catimini que tous les chats ne sont pas gris.