



LE
FABLIER

ITINÉRANCES DE LA FABLE
Transmissions, transferts et transactions

*Oblectant enim hae fabellae et
alunt, nec minus fructus habent
quam flores*

LE FABLIER

Revue annuelle publiée par la Société des Amis de Jean de La Fontaine
ISSN : 0996-6560

Directeur de publication : Patrick DANDREY, professeur à la Sorbonne
Rédacteur en chef : Céline BOHNERT, maître de conférences à l'Université de Reims
Rédacteurs adjoints : Antoine BISCÈRE, Damien FORTIN
Secrétaires de rédaction : Julien BARDOT, Federico CORRADI, Tiphaine ROLLAND

Société des Amis de Jean de La Fontaine
Association loi 1901 (J.O. 20 janvier 1988)
Siège social : Musée Jean de La Fontaine (Château-Thierry)
Adresse : Société des Amis de Jean de La Fontaine – *Le Fablier*
c/o C.E.L.L.F. 16^e-18^e siècles / Université Paris-Sorbonne / 75230 Paris Cedex 05
SIRET : 80019600800018

Président-fondateur : Marc FUMAROLI, de l'Académie Française
Membres d'honneur : † Jean-Pierre COLLINET
Bernard d'ENCAUSSE
† Charles-Henri GÉNOT
† Georges MORLOT
† Léon PETIT

Président : Patrick DANDREY, MSRC, professeur à la Sorbonne
Vice-Présidents : Bernard BEUGNOT, MSRC, Université de Montréal
Maya SLATER, Université de Londres
Marie-Odile SWEETSER, Université de l'Illinois

Secrétaire général fondateur : † Colette PRIEUR
Secrétaire général honoraire : Paule PRUD'HOMME
Secrétaire général : Antoine BISCÈRE
Secrétaires délégués : Jean-Claude BELIN, Céline BOHNERT, Damien FORTIN
Secrétaires adjoints : Julien BARDOT, Maxime JÉBAR
Trésorière : Tiphaine ROLLAND
Trésoriers délégués : Michel BAROUX, Nicole NAUDIN

Membre bienfaiteur : † Robert LEROUX

Membres de droit :
Monsieur le Maire de Château-Thierry
Madame le Conservateur du Musée Jean-de-La-Fontaine
Monsieur le Président de la Société Historique et Archéologique de Château-Thierry
Les Présidents et Vice-Présidents de la Société

Personnes morales :
Le Lycée Jean-de-La-Fontaine
L'Office du Tourisme de Château-Thierry

Sont membres du Conseil d'administration

| | | |
|-------------------|-------------------------|--------------------|
| François ALVOËT | Boris DONNÉ | Jean-Claude MARTIN |
| Julien BARDOT | Paul FONTIMPE | Nicole NAUDIN |
| Michel BAROUX | Damien FORTIN | Guillaume PEUREUX |
| Jean-Claude BELIN | Alain GÉNÉTIOT | Paule PRUD'HOMME |
| Antoine BISCÈRE | No Misug GÉNÉTIOT | Tiphaine ROLLAND |
| Céline BOHNERT | Mireille GÉRARD | Yves TARANTIK |
| Patrick DANDREY | Suzanne GUELLOUZ | Hubert TUBIANA |
| | Émile-François LEBRETON | |

CORRESPONDANTS ÉTRANGERS :

Graca ABREU (Portugal), Terence ALLOTT (Grande-Bretagne), Alia BACCAR (Tunis), Catherine GRISÉ (Canada), Marie-Odile SWEETSER (USA), Marco LOMBARDI (Italie), Christian RIVOLETTI (Allemagne), Artiom SKAKOUNE (Russie), Livia TITIENI (Roumanie), Gert-Jan VAN DIJK (Pays-Bas).

Les articles soumis à la commission de publication peuvent être adressés à :
Société des Amis de Jean de La Fontaine – *Le Fablier*, c/o C.E.L.L.F. 16^e-18^e siècles / Université Paris-Sorbonne / 75230 Paris Cedex 05.
Ou par courriel et fichier attaché en .doc ou .pdf à l'adresse électronique sajlf-lefablier@outlook.fr

Les ouvrages envoyés pour compte rendu doivent être adressés à la revue *Le Fablier*, Service des comptes rendus, même adresse.

COTISATION (2015) : 25 euros. Tarif étudiant : 10 euros.
Pour adhérer à la Société ou acquérir les numéros anciens de la revue,
se connecter au site : <http://patrickdandrey.com/societe-la-fontaine/>
Ou écrire à l'adresse suivante : Société des Amis de Jean de La Fontaine – *Le Fablier*
c/o C.E.L.L.F. 16^e-18^e siècles / Université Paris-Sorbonne / 75230 Paris Cedex 05.

Sommaire

ITINÉRANCES DE LA FABLE TRANSMISSIONS, TRANSFERTS ET TRANSACTIONS

| | |
|--|--------|
| Présentation <i>par Antoine Biscéré & Patrick Dandrey</i> | p. 11 |
| Les « fabliaux avant la lettre » de Marie de France et le récit comique aux XII ^e -XIII ^e siècles <i>par Baptiste Laïd</i> | p. 13 |
| Berrechiah Ha-Naqdan contre le loup. Une lecture du « Le Loup et l'Agneau » <i>par Tovi Bibring</i> | p. 33 |
| <i>Æsopus auctor pluralis</i> . Partage de l'auctorialité dans les recueils ésopiques du Moyen Âge et de la première Renaissance <i>par Nora Viet</i> | p. 41 |
| Le destin facétieux des fables, d'Abstemius à La Fontaine : croisements génériques et déplacements poétiques (XV ^e -XVII ^e siècles) <i>par Tiphaine Rolland</i> | p. 53 |
| Le double fond du langage. Enjeux rhétoriques de <i>La Politica di Esopo frigio</i> d'Emanuele Tesauro <i>par Federico Corradi</i> | p. 87 |
| La Fontaine et l'écran. Un média inédit au service du poète aux XVIII ^e , XIX ^e et XX ^e siècles <i>par Nathalie Rizzoni</i> | p. 97 |
| Le fabuleux voyage de Kalîla et Dimna <i>par Eloïse Brac de la Perrière & Annie Vernay-Nouri</i> | p. 175 |
| Le Bodmer Lab : une bibliothèque de la littérature mondiale. Propositions pour la valorisation numérique du corpus de fables ésopiques de la bibliothèque M. Bodmer <i>par Radu Suci</i> | p. 185 |

VARIA

| | |
|--|--------|
| Des « exemples inimitables » : le rapport de La Fontaine aux Anciens dans la <i>Comparaison d'Alexandre, de César et de M. le Prince</i> (1684) <i>par Julien Bardot</i> | p. 199 |
| Comment amener une « conversation de baisers » ? <i>par Yves Le Pestipon</i> | p. 209 |

NOUVELLES ET DOCUMENTS

| | |
|---|--------|
| Vie de la Société <i>par Antoine Biscéré, Patrick Dandrey, Damien Fortin, Tiphaine Rolland</i> | p. 219 |
| Actualités lafontainiennes..... | p. 229 |
| Présentation du projet « Chantons la Fable » <i>par Henri Madelénat</i> | p. 233 |
| Vive la fable ! <i>par Jean-François Naquet-Radiguet & Yves Blanc-Déal</i> | p. 237 |
| Bibliographie annuelle <i>par Céline Bohnert</i> | p. 243 |

LE DOUBLE FOND DU LANGAGE ENJEUX RHÉTORIQUES DE *LA POLITICA DI ESOPO FRIGIO* D'EMANUELE TESAURO

La Politica di Esopo frigio d'Emanuele Tesaurò a une histoire singulière, qu'on évoque toujours dans les articles qui sont consacrés à ce texte¹ : il n'est pas inutile de la rappeler ici. Publié sans nom d'auteur en 1646 à Ivree, une petite ville près de Turin, le livre comprend 118 fables avec une dédicace au prince sérénissime Joseph-Emmanuel de Savoie. Il est dépourvu d'illustrations, mais il comporte une section introductive intitulée « *Aforismi politici fondati sopra le favolette di Esopo frigio* », où sont recueillis les aphorismes qui servent de moralité aux fables. Ces aphorismes sont répartis par sujets en quatre grandes sections qui se rapportent aux arts du gouvernement (« *Circa le doti del principe* », « *Circa gli instrumenti del regnare* », « *Circa della materia del governo* », « *Circa delle azioni del Governo* »). Chacune d'entre elles est en outre subdivisée en plusieurs sous-sections. Le livre est sans doute lié aux activités pédagogiques de Tesaurò, qui était à ce moment-là le précepteur des enfants de Thomas de Savoie-Carignan, frère du duc Victor-Amédée I : l'un de ces enfants est précisément ce Joseph-Emmanuel (1631-1656) à qui le livre est dédié. Mais en plus de ses fonctions de précepteur, Tesaurò met son talent de diplomate, de panégyriste et d'historien au service de son maître. En effet, après la mort de Victor-Amédée, une dizaine d'années plus tôt, le royaume avait sombré dans la guerre civile entre la régente Christine de Savoie et les deux princes Thomas et Maurice, hostiles à la politique pro-française de la régente. En 1642, la paix étant rétablie, Tesaurò peut reprendre avec une plus grande sérénité son activité intellectuelle : la publication de ce recueil en fait foi.

La particularité de ce livre est qu'il a disparu pendant des siècles : on en avait perdu la trace jusqu'à sa redécouverte par Aldo Garosci, qui en a exhumé un exemplaire en 1972 dans la Biblioteca Reale de Turin. Garosci publie la même année un article sur ce recueil², mais c'est Gianni Mombello qui s'aperçoit en 1984 que le livre est en fait une traduction-adaptation, une « belle infidèle », de l'une des éditions des *Fables d'Ésope* de

Jean Baudoin (1631)³. La lecture comparée des deux recueils le montre d'ailleurs avec évidence : les fables sont les mêmes, le nombre et l'ordre des motifs sont identiques. Nous savons d'autre part que Baudoin n'a fait qu'adapter la première édition française de l'*Æsopus Dorpii*, celle qui avait paru en 1547 sous le titre *La Vie et les fables d'Ésope Phrygien traduites de nouveau en français selon la vérité grecque* : en plus de moderniser le texte sur le plan linguistique, Baudoin joint à chaque fable un long discours moral. Le rapport entre les fabliers de Tesaurò et de Baudoin est celui d'une traduction qui se propose de corriger le modèle : Tesaurò considère de toute évidence que le style de Baudoin est plat et négligé et qu'il faut lui opposer un modèle de prose d'art qui soit conforme aux exigences de celui qui était avant tout un maître de rhétorique et qui est considéré aujourd'hui comme le plus grand théoricien italien du baroque. Le présent article se propose d'abord d'illustrer la conception de la fable qui sous-tend le recueil de Tesaurò, puis d'analyser deux fables, mises en parallèle avec la version de Baudoin, afin de montrer comment Tesaurò travaillait concrètement.

Je vais d'abord esquisser quelques remarques préliminaires sur les deux figures intellectuelles de

- 1 Voir notamment l'introduction par Denise Aricò à l'édition moderne du texte : Emanuele Tesaurò, *La Politica di Esopo frigio*, Roma, Salerno, « Minima », 1990 ; voir aussi les études suivantes : Denise Aricò, « Le maschere animali tra etica e politica : *La Politica di Esopo Frigio* di Emanuele Tesaurò », *Filologia e critica*, XVI, 3, 1991, p. 344-400 ; Paola Cifarelli, « D'un usage politique de la fable au XVII^e siècle : Jean Ballesdens et Emanuele Tesaurò », dans Jean Ballesdens, *Les Fables d'Ésope phrygien*, éd. Bernard Teyssandier, Reims, Épure, 2011, p. 563-580.
- 2 Aldo Garosci, « "L'Esopo politico" di Emanuele Tesaurò », *Studi Piemontesi*, I, 1972, p. 137-149.
- 3 Gianni Mombello, « *La politica di Esopo frigio* di Emanuele Tesaurò e *Les Fables d'Ésope Phrygien* di Jean Baudoin », dans *L'arte dell'interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, Cuneo, L'Arciere, 1984, tome I, p. 277-289 ; du même auteur, « Le fonti francesi di *La politica di Esopo frigio* di Emanuele Tesaurò », dans *Culture et pouvoir dans les états de Savoie du XVII^e siècle à la Révolution*, Genève, Slatkine, 1985, p. 77-87.

Tesauro et de Baudoin pour essayer de cerner l'esprit dans lequel chacun d'eux a abordé le genre ésopeque. En premier lieu, tous deux sont tributaires de cette tradition qui spécule sur l'art des hiéroglyphes, sur la mythographie et sur la lecture allégorique du réel. Si Baudoin traduit deux textes essentiels à cet égard comme le *De Sapientia Veterum* de Bacon et la *Mythologie* de Conti, tout en s'interrogeant sur l'écriture cryptée des Anciens et sur les trésors de sagesse qu'elle recèle⁴, Tesauro dans son maître ouvrage, le *Cannocchiale aristotelico*⁵, la Bible du *concettismo*, reprend la notion de hiéroglyphe pour en faire l'une des sources de cet « art combinatoire »⁶ qui permet de réaliser l'*argutezza*, véritable clé de voûte du système. Tesauro renchérit donc sur cette vision analogique à une époque où cette épistémè traverse une crise irréversible à la suite de la révolution scientifique⁷. Il faut dire pourtant que, lorsqu'il évoque les hiéroglyphes des Égyptiens, il semble dévaloriser leur symbolisme simple au profit du symbolisme complexe de l'emblème, qui joint la parole à l'image. Si tout est hiéroglyphe, aussi bien les phénomènes naturels que les produits culturels⁸, Tesauro est surtout intéressé par ce que le poète ingénieux – le poète *arguto* – peut faire en utilisant de manière combinée ces symboles. Deuxième remarque : les deux auteurs jouent sur le double registre de la fable ésopeque et de l'emblème ou de la devise : Baudoin, traducteur de l'*Iconologie* de Ripa, a publié un *Recueil d'emblèmes divers* quelques années après ses fables (1638-1639)⁹, Tesauro avait composé dès les années 1620 un traité intitulé *Idea delle perfette imprese (Idée de la parfaite devise)* – et surtout *Il Cannocchiale aristotelico* contient dans sa dernière partie un traité de l'emblème et un traité de la devise, comme si ces deux formes d'expression étaient le point d'arrivée idéal des possibilités offertes par l'*argutezza*¹⁰. Malgré ces points communs, les deux auteurs sont très différents : Baudoin est un polygraphe, un traducteur, un passeur qui adapte, à l'usage d'un large public d'honnêtes gens, les trésors de la tradition humaniste et les chefs-d'œuvre des littératures étrangères sans trop se soucier d'imprimer la marque d'une personnalité individuelle sur ces matériaux. Il se borne en général à ajouter des réflexions morales ou politiques à ses traductions¹¹. Au contraire, Tesauro est l'une des figures les plus originales de la culture italienne du premier XVII^e siècle, théoricien du *concettismo* et parfaitement capable lui-même de produire une prose étincelante d'esprit et d'imagination baroque. Il est évident qu'il ne pouvait se contenter d'une simple traduction du recueil de Baudoin. Voyons donc ce que la lecture comparée des deux recueils permet de dire.

Tout d'abord, Baudoin opère un rapprochement des genres de la fable et de l'emblème au nom de leur appartenance commune à l'herméneutique allégorique. Bernard Teysandier a parlé d'un glissement des deux genres à la fois vers le commentaire d'image dans la tradition de Philostrate et vers les pratiques de méditation dans le sillage des *Exercices spirituels* de Loyola¹². En effet, dans l'épître dédicatoire au duc de Saint-Simon,

Baudoin inscrit explicitement les apologues dans la tradition des « peintures parlantes » : le discours moral se charge de lever le voile de l'image pour accéder aux

- 4 Dans l'épître « Au Lecteur, sur le sujet des Fables », il reprend, à propos des fables ésopeques, le thème des « hauts mystères que les Anciens ont caché dessous le voile des fables », *Les Fables d'Esopé Phrygien. Traduction nouvelle. Illustrée de Discours Moraux, Philosophiques & Politiques...*, Paris, V^e M. Guillemot et M. Guillemot, 1631, page non numérotée : l'exemplaire que j'ai consulté est conservé à la Bibliothèque Sainte-Geneviève sous la cote [8 Y 3871 INV 7112 Rés.]. Sur la spéculation lettrée relative aux hiéroglyphes, je renvoie évidemment à Marc Fumaroli, « Hiéroglyphes et lettres : la "sagesse mystérieuse des Anciens" au XVII^e siècle », *XVII^e siècle*, n^o 158, janvier-mars 1988, p. 7-20.
- 5 La première édition du *Cannocchiale* date de 1654, mais il a été démontré que la réflexion de Tesauro sur la rhétorique d'Aristote et sur l'*argutezza* remonte bien avant cette date : selon Ezio Raimondi, elle est liée au contexte du débat sur l'œuvre de Marino et le marinisme dans les années 1620-1630 : voir Ezio Raimondi, « Una data da interpretare (a proposito del *Cannocchiale aristotelico*) », dans *Letteratura barocca*, Firenze, Olschki, (1961) 1982, p. 51-75. Toutes mes citations sont tirées de l'édition définitive, augmentée et corrigée par l'auteur, de 1670 : *Il Cannocchiale aristotelico, o sia Idea dell'arguta et ingegnosa elocutione che serve a tutta l'Arte oratoria, lapidaria, e simbolica esaminata co' Principii del divino Aristotele*, Torino, Per Bartolomeo Zavatta, 1670 ; voir la reproduction en fac-similé accompagnée de plusieurs études critiques : *Il Cannocchiale aristotelico*, Savigliano, Ed. Artistica piemontese, 2000.
- 6 C'est Mercedes Blanco, dans son étude d'ensemble sur les poétiques européennes de la pointe, qui a proposé l'heureuse formule « art combinatoire » pour décrire les procédés de l'*argutezza* chez Tesauro. Voir M. Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Paris, H. Champion, 1992.
- 7 Jean-François Groulier parle pour la deuxième moitié du XVII^e siècle d'une « crise de la métaphoricité et de la représentation symbolique en général » (« Monde symbolique et crise de la figure hiéroglyphique dans l'œuvre du père Ménestrier », *XVII^e siècle*, n^o 158, janvier-mars 1988, p. 94). Voir aussi M. Blanco, qui affirme que « c'est plutôt en des termes propres à l'épistémè classique que Tesauro parle de symbole et d'art symbolique » (*Les Rhétoriques de la Pointe, op. cit.* p. 350). Les symboles hérités de la tradition renaissante sont perçus par lui comme des matériaux à partir desquels peut s'exercer l'art combinatoire du poète baroque.
- 8 Les comètes, par exemple, sont pour lui des « *metafore naturali, concetti figurati, simboli arguti, ingegnose imprese ed emblemi di sdegnata o di benigna natura [...]* la quale di quelle imagini si serve, e come d'armi a ferire ; e come di hieroglifici ad accennare quai popoli ella voglia ferire » (« des métaphores naturelles, des *concetti* figurés, des symboles subtils, d'ingénieuses devises et emblèmes de la nature irritée ou bienveillante qui se sert de ces images comme si c'étaient des armes propres à frapper ou des hiéroglyphes pour désigner les peuples qu'elle entend frapper »), *Il Cannocchiale aristotelico*, éd. cit., p. 73.
- 9 *Recueil d'emblèmes divers*, Paris, J. Villery, 1638-1639, 2 vol. Voir, pour le rapport entre ces deux formes d'expression chez Baudoin, Anne-Élisabeth Spica, « Jean Baudoin et la fable », *XVII^e siècle*, n^o 216, 2002, p. 417-431, et, du même auteur, *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, H. Champion, 1996.
- 10 Voir la définition de la devise qu'il donne dans l'introduction de l'*Idea delle perfette imprese*, faisant de cet art l'évolution perfectionnée des hiéroglyphes : « *Tra queste più lodevoli maniere di significare, nobilissima è quella che l'impresa chiamiamo, fiore degli eruditi ingegni, ultima meta de' simboli, perfezione delle liberali arti e delizia delle amenissime Muse [...]* », éd. Maria Luisa Doglio, Firenze, Olschki, 1975, p. 31.
- 11 Voir le portrait brossé par Emmanuel Bury, « Jean Baudoin (1584-1650), témoin de la culture baroque et pionnier du classicisme », *XVII^e siècle*, n^o 216, 2002, p. 393-396.
- 12 Bernard Teysandier, « *Et in fabula ego. L'ethos mélancolique dans les Fables d'Esopé de Jean Baudoin* », *Le Fablier*, n^o 19, 2008, p. 64-70.

vérités multiples que la fable dispense. Le récit n'est plus qu'un prétexte pour l'exercice herméneutique, ce qui est perceptible même sur le plan quantitatif. Il n'en est rien chez Tesauro qui semble vouloir maintenir pleinement la distinction entre fable d'une part et emblème et devise de l'autre. Cette impression est peut-être due en partie aux aléas de la publication : *La Politica di Esopo frigio* a été publiée, semble-t-il, en hâte, peut-être à cause des événements politiques de cette phase turbulente de l'histoire de la Savoie. L'éditeur moderne du texte, Denise Aricò, est persuadée que le projet originaire prévoyait un appareil iconographique, ce qui est d'autant plus probable que la plupart des recueils de fables de cette époque comportaient une illustration¹³. Témoins, dans l'Italie du XVI^e siècle, les deux fabliers de Faërne et de Verdizzotti, par exemple, tous les deux richement illustrés¹⁴. Cette absence d'images est peut-être à l'origine de l'oubli dans lequel ce texte est tombé. Pourtant, puisque cela n'a pas empêché la publication, l'auteur et le libraire ont apparemment jugé que le texte des fables était autonome et qu'il pouvait se passer d'illustration. Cela est d'autant plus remarquable que Tesauro était un familier de la « science des images¹⁵ » : entre 1619 et 1670, il a créé un immense recueil d'*Inscriptiones*, réédité plusieurs fois, où le rapport entre parole et image est exploité dans toutes ses possibilités. Si Baudoin propose pour chaque fable une multiplicité d'applications se rapprochant ainsi du modèle du commentaire d'image, Tesauro, par la suppression des longs discours moraux de son prédécesseur, semble bien rejeter ce paradigme¹⁶. Les discours se muent en secs *epimythia* qui mettent en avant une application unique et s'impriment dans la mémoire du lecteur avec la force de l'aphorisme. Le lecteur est invité implicitement à tirer les conséquences et à chercher des exemples dans l'actualité politique.

Mais ce n'est pas la seule différence : le paratexte imposant du recueil de Baudoin, qui préfigure celui des *Fables* de La Fontaine – l'épître dédicatoire au duc de Saint-Simon, l'avis au lecteur où l'on propose à la fois une apologie de la fable et, à l'instar de Bacon, une classification des fables, la *Vie d'Ésope* attribuée à Planude qui fournit une sorte de monument au genre et à son fondateur légendaire – tout cela est entièrement supprimé dans la version de Tesauro. La section introductive évoquée plus haut, où les aphorismes sont classés par sujet selon une répartition de nature politique, constitue le seul texte introductif. Cet effacement du paratexte serait-il lui aussi la conséquence de la précipitation qui a caractérisé la publication ? Ce n'est pas impossible. Il en résulte pourtant que toute l'attention du lecteur est focalisée sur les deux éléments qui devaient être prioritaires pour Tesauro. Premièrement, bien-sûr, l'usage politique de la fable. Attribuer aux apologues une signification politique, c'était d'abord les rapprocher de toute une constellation de textes, depuis les *Institutiones principum* jusqu'aux traités sur la raison d'État, en passant par les recueils d'aphorismes politiques, tel l'*Oraculo Manual* de Gracián, qui optent pour le style

coupé à la manière de Tacite. Cette relecture politique ne surprend pas chez Tesauro, qui célèbre hautement dans son œuvre la maison de Savoie et la *regia potestas*. Mais le second élément, qu'il ne faut pas sous-estimer est la réécriture des apologues¹⁷. La lecture du recueil révèle à tout moment la préoccupation de corriger la platitude de la prose de Baudoin et de faire des canevas ésoques de petits bijoux de prose baroque. Tandis que chez Baudoin le *je* du fabuliste est un peu étouffé par la multiplicité des références aux *auctoritates* anciennes, Tesauro fait bien entendre sa voix, non par une prise de parole explicite, mais par le travail du style, qui met en jeu toute la panoplie des figures de rhétorique dont le *Cannocchiale* fournira inlassablement le répertoire.

Antoine Biscéré, dans son article très riche sur le recueil de J. Ballesdens¹⁸, nous rappelle que l'édition aldine des fables grecques et surtout la grande entreprise éditoriale de l'*Æsopus Dorpii*, avec toutes ses rééditions, adaptations et traductions, avaient imposé à l'Europe moderne un certain modèle de fable : la fable devait être en prose, avec un récit court, sans ornements et nettement subordonné à la fin morale. C'est le paradigme pré-littéraire des recueils ésoques en langue grecque. Le fablier de Baudoin, pour ce qui concerne les récits, s'inscrit assez nettement dans cette mouvance : non seulement pour le matériel qu'il utilise, mais également par la nette subordination du récit, souvent dépourvu de tout ornement rhétorique, à la morale. Le récit n'est plus que le prétexte qui déclenche la longue rumination des préceptes d'une sagesse ancienne parfaitement assimilée aux vérités chrétiennes. Tesauro, tout en restant fidèle à l'impératif de la *brevitas*, affiche une volonté constante de conférer une dignité stylistique aux apologues ésoques par le recours à différentes figures de style, à des mots rares et expressifs, souvent à des latinismes. Tantôt il étoffe, tantôt il élague les canevas de Baudoin : presque toujours le résultat est une histoire savoureuse et contée de manière brillante. Il est évident que, sans renier le paradigme ésoque qui s'est imposé depuis un siècle, Tesauro veut opposer à la sécheresse proprement ésoque de Baudoin un modèle de prose italienne ornée. Quant à la moralité, il renonce à la *copia* de Baudoin pour mieux se conformer au modèle taciteen, prépondérant dans le discours politique de cette époque, aussi bien

13 *Introduzione à La Politica di Esopo frigio*, éd. cit. p. 9-10.

14 Sur l'illustration de ces deux recueils, je me permets de renvoyer à mon propre article, « L'illustration ésoque en Italie au XVI^e siècle : les fabliers de Faërne et de Verdizzotti », *Le Fablier*, n° 24, 2013, p. 73-82.

15 Maria Luisa Doglio, « Emanuele Tesauro e la parola che crea : metafora e potere della scrittura », dans *Il Cannocchiale aristotelico*, éd. cit., 2000, p. 8.

16 Voir pourtant, pour une opinion partiellement différente, Denise Aricò, « Le maschere animali tra etica e politica », art. cit., p. 348-349.

17 Ce qui ne surprend point chez un écrivain que caractérise une « attention minutieuse et presque maniaque pour les techniques d'écriture » (M. Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe*, op. cit., p. 344).

18 Antoine Biscéré, « Le fablier de Ballesdens : piraterie éditoriale ou *translatio studiorum* ? », dans Jean Ballesdens, *Les Fables d'Ésope phrygien*, éd. cit., p. 521-543, voir p. 532-534 pour l'*Æsopus Dorpii*.

en Italie qu'en Espagne. Ses *epimythia* sont toujours extrêmement resserrés, parfois bâtis de manière efficace sur une antithèse ou sur une autre figure, parfois plus simples encore. L'option est celle du laconisme, cher au théoricien Tesauro : une parole dense et brachylogique, s'adressant aux « *ingegnosi uditori* », à qui peu de mots suffisent. Tesauro a proposé à plusieurs reprises dans ses ouvrages¹⁹ une distinction entre deux « *generi principali del favellare* » (« principaux genres de discours »), s'adressant à deux types de public : « *l'uno si proporziona agl'intelletti di acuta vista, l'altro a quei del popolo, che mirano debolmente e come di lontano* » (« l'un est proportionné aux esprits à la vue perçante, l'autre aux gens du peuple, qui regardent faiblement et comme de loin²⁰ »). Le premier, qu'il appelle « *genere esquisito* », est plus propre à la parole écrite, le deuxième, « *genere concertativo* », au discours oral. Le premier, est « *come le saette, sottile e pungente* » (« semblable à une flèche, subtil et piquant »), le second « *come le bombarde, strepitoso e infiammato* » (« comme une bombarde, sonore et enflammé²¹ »). Comment situer la fable ésopeque par rapport à cette distinction, chère à l'auteur ? Les fables semblent représenter un modèle intermédiaire²². Relevant de l'écrit, elles s'adressent en principe à l'œil plus qu'à l'oreille : elles proposent des narrations courtes et concentrées accompagnées d'aphorismes lapidaires, qui s'apparentent à l'art des épigraphes que Tesauro célébrera dans le *Cannocchiale*²³. Elles relèvent en cela du « *genere esquisito* ». Néanmoins, elles contiennent une dose assez modeste de pointes, contrairement aux habitudes de l'auteur, et renoncent à la richesse d'érudition de ses autres ouvrages. Tesauro donne l'impression ici de tenir en bride son imagination métaphorique, sa pulsion encyclopédique. En adressant au jeune prince un discours pédagogique qui voile les préceptes de l'art du gouvernement sous les traditionnelles fictions ésopeques, Tesauro cherche un tempérament entre la prose flamboyante dont il fait souvent preuve et l'exigence d'inculquer efficacement un enseignement²⁴. Il a probablement l'intention de fournir à son élève non seulement la fleur de la sagesse ésopeque, mais un modèle de prose qui associe la *brevitas*, l'adhésion efficace à la réalité, avec les ressources offertes par la rhétorique baroque, selon la tradition des exercices d'écriture prévus par la pédagogie jésuite.

On voit bien la différence avec l'emblème et la devise. L'emblème et surtout la devise représentent pour Tesauro la suprême réalisation de la logique métaphorique : les auteurs y donnent la mesure de leur subtilité en jouant librement avec les référents de réalité. Ceux-ci n'ont pas de signification attribuée *a priori*, c'est le contexte du discours, l'interaction entre parole et image qui se charge d'en déterminer le sens. La fable participe par essence de cette connaissance symbolique, mais ses récits se sont fixés au cours des siècles et leur signification pour l'essentiel est donnée d'avance. Il y a beaucoup moins de place pour l'originalité, pour l'invention ingénieuse visant à susciter la *maraviglia*²⁵. On peut difficilement transformer radicalement le sens

d'une fable, on peut tout au plus jouer sur les nuances, choisir entre un nombre limité d'applications : c'est ce qu'il fait en donnant une coloration politique à son recueil. Mais alors sur quels procédés, sur quelles figures se fonde la réécriture du recueil de Baudoin ? Il faut revenir à une distinction proposée dans le *Cannocchiale aristotelico*, où Tesauro distingue trois types de figures : « *armoniche* », « *patetiche* » et « *ingegnose* » (« harmoniques », « pathétiques » et « ingénieuses »), qui correspondent aux trois facultés : les sens, les affects, l'intelligence. Les figures des deux premiers genres ont la fonction de « *lusingare il senso dell'udito con l'harmonica soavità della periodo* » (« flatter le sens de l'ouïe par la douceur harmonieuse de la période »), les autres de « *commuover l'affetto con la energia delle forme vivaci*²⁶ » (« remuer les affects par l'énergie des formes animées »). Ces deux premières catégories sont assez nettement séparées de la troisième, qui comprend les figures destinées à « *compiacer l'intelletto con la significazione ingegnosa*²⁷ » (« satisfaire l'esprit par la signification ingénieuse »), c'est-à-dire l'*argutezza* proprement dite. La métaphore, clef de voûte du système, est la reine des figures du troisième genre. Conformément à cette taxinomie, ce sont surtout les figures des deux premiers genres qui sont employées dans les fables. On chercherait en vain dans *La Politica di Esopo frigio* ces métaphores élaborées, liées entre elles pour former des « propositions métaphoriques » ou des « arguments métaphoriques », que Tesauro préconise dans le *Cannocchiale*²⁸. Au lieu de cela, on devine

19 Voir notamment le discours académique intitulé *Il Giudicio*, dans *Trattatisti e narratori del Seicento*, éd. Ezio Raimondi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, p. 9-18.

20 *Ibid.*, p. 11. Je traduis.

21 *Ibid.*

22 Dans le *Cannocchiale*, cette bipartition devient une tripartition entre trois formes d'éloquence : « *plebeia* », « *populare* » et « *squisitissima* » (éd. cit., p. 671). La parfaite devise relève selon Tesauro du genre intermédiaire, le « *populare* ». Elle est telle que les gens incultes n'y peuvent rien comprendre, tandis que les personnes douées d'une érudition moyenne, à l'aide d'un raisonnement, finissent toujours par en pénétrer le sens. Pour le genre ésopeque, on peut hésiter, il me semble, entre la première et la seconde catégorie.

23 Comme le remarquent Florence Vuilleumier et Pierre Laurens, le *Cannocchiale* a été conçu d'abord comme « un traité du style épigraphique » (« De la pratique à la théorie : le *Cannocchiale* lu comme un traité de l'inscription héroïque », dans *Il Cannocchiale aristotelico*, éd. cit., 2000, p. 45).

24 D'ailleurs, la fable, malgré son prestige réaffirmé par les humanistes, affiche une vocation à parler aux hommes de faible entendement, comme Baudoin lui-même le souligne efficacement : « Ayant à discourir de la vertu, son intention n'a pas été de mettre en jeu des créatures capables de discours, mais il a voulu seulement étaler les sérieuses maximes de la morale, sous l'écorce de plusieurs fables ou fictions, afin de sucrer la pilule aux hommes foibles, et leur faire goûter la sincérité de ses enseignemens, par le divertissement qu'apportent les fables » (cité par Elisabeth Spica, « Jean Baudoin et la fable », art. cit., p. 421).

25 Il est significatif que Tesauro ne fasse nulle allusion aux fables là où il parle des « *argutezze degli animali* » dans le *Cannocchiale* (éd. cit. p. 81).

26 *Ibid.*, p. 124.

27 *Ibid.*

28 Lorsqu'il oppose la « *metafora semplice* » à la « *proposizione metaforica* » ou « *metafora continuata* » et à l'« *argomento metaforico* », il ne s'agit pas d'une simple classification, mais

une attention extrême aux sonorités : le travail sur les signifiants doit servir à évoquer des images en passant par l'oreille. On trouve des pages extraordinaires dans le *Cannocchiale* sur les onomatopées, où l'auteur évoque « *il tantarar delle trombe, il tinnir delle ancludini, lo strider della lima, il gorgogliar delle acque*²⁹ » (la traduction française ne peut que renoncer en partie à la richesse sonore de ces verbes onomatopéiques : « le bruit éclatant des trompettes, le cliquetis des enclumes, le gargouillement de l'eau »). En effet, d'après Tesauo « [...] *le parole passando per le orecchie, non men che le pitture passando per gli occhi ; stampano altrui nella mente le vive imagini delle cose*³⁰ » (« les mots, en passant par les oreilles, non moins que les peintures en passant par les yeux, impriment dans les esprits les images vivantes des choses »).

Plus généralement, la lecture du recueil montre que l'auteur privilégie certaines figures de style fondées sur la répétition – répétition de mots, de syllabes ou de sons : on trouve notamment des paronomases, des figures étymologiques, des allitérations, des anaphores, des antanaclases. Les figures harmoniques gardent donc la première place. Mais il faut ajouter que le plus souvent ces figures interviennent sur le signifiant pour le faire interagir avec le signifié : elles soulignent la présence d'un sens figuré derrière le sens littéral. L'auteur joue avec l'ambivalence du langage, avec la multiplicité des sens qu'il peut faire miroiter. La logique métaphorique est partout chez Tesauo : il y a chez lui une extension inouïe de la notion de métaphore, qui tend à englober pour le moins l'ensemble des figures « ingénieuses », c'est-à-dire des tropes³¹. Dans les fables, elle emprunte surtout la voie de l'équivoque, qui était classée dans le *Cannocchiale* parmi les huit espèces de la métaphore et qui est l'un des procédés les plus fréquents adoptés dans la devise. Mais il faut rappeler également que l'apologue dans son ensemble est pour Tesauo une « métaphore continuée³² », car il repose sur le principe de ressemblance entre les hommes et les animaux. En somme, la fable ne se prive pas des ressources de l'*argutezza*, mais elle le fait de manière plus discrète, comme le veut sa destination pédagogique. Tesauo veut certes initier son jeune élève aux *arcana imperii*, mais également aux secrets de l'art de séduire par la parole. Voici donc deux exemples de fables qui montrent concrètement comment Tesauo travaillait.

La première fable est bien connue : « *Del Corbo e della volpe* » (n° 13). Voici le texte de Tesauo, suivi de ma traduction, puis de la version de Baudoin³³ :

FAVOLA TERZADDECIMA. *Del corbo e della volpe*

Con un bel pezzo di formaggio nel becco volando il corvo sopra una pianta, si faceva con la voce e con l'ali un lieto applauso. Ne venne l'odore alla volpe e tra sé disse : « Oh, s'io potessi uccellarlo! ». Ricorrendo adunque la scaltrita vecchia alle solite arti, alzò gli occhi ver lui e con esquisite ma false lodi adulandolo, affermò ch'egli era più bianco che il cigno, più leggiadro che'l pavone, più odoroso che l'arabica fenice e conchiudé con queste parole. « Per Dio, signor cor-

bo, sol che voi sapeste cantare (siccome giurarei che ben sapete), voi sareste il re degli ucelli ». La soavità di questi novelli encomi ebbe tal forza che il corbo facilmente ammettendo per vero ciò che gli pareva onorevole, ancor si senti una strana voglia di provarsi a cantare, ma nell'aprire il rostro si lasciò cadere il formaggio. La volpe non fu lenta a raccorlo di terra e facendo le risa sciocche disse : « Gran mercé, signor corbo, si ben cantato avete per me ».

Allegoria.

L'adulazione è un dolce instrumento d'inganno.

Traduction française

FABLE TREIZIÈME. *Du corbeau et du renard*

Le corbeau, allant se poser sur un arbre avec un beau morceau de fromage dans son bec, se faisait de la voix et des ailes un joyeux applaudissement. L'odeur en vint au nez du renard, qui dit à part soi : « Ah, si je pouvais l'attraper ! ». Usant de ses adresses accoutumées, le vieux rusé leva les yeux vers lui et, le flattant par des louanges exquises mais fausses, soutint qu'il était plus blanc que le cygne, plus éclatant que le paon, plus odorant que le phénix d'Arabie et il termina par ces mots : « Mon Dieu, monsieur le corbeau, si seulement vous saviez chanter (comme je gage que vous savez faire), vous seriez le roi des oiseaux ». La suavité des ces nouveaux éloges eut une telle force que le corbeau, prenant volontiers pour vrai ce qui lui paraissait honorable, sentit en lui une étrange envie de s'essayer au chant, mais au moment d'ouvrir son bec il laissa tomber le fromage. Le renard ne fut pas lent à le ramasser et, éclatant d'un sot rire : « Grand merci, monsieur le corbeau, d'avoir si bien chanté pour moi ».

Allégorie.

La flatterie est un doux instrument de tromperie.

Source : Jean Baudoin, *Du Corbeau, et du Renard*

Le Corbeau ayant treuvé quelque proie, s'en réjouissoit, & faisoit un merveilleux bruict sur un arbre, lors que le Renard, qui luy vit faire toutes ces mines, estant accouru à luy ; Bien te soit, dit-il, Monsieur le Corbeau : j'ay souvent ouy dire d'estranges choses de toy, mais à ce que je vois maintenant, elles sont bien fausses. Voila pourquoy, comme j'ay passé par icy, t'ayant veu fortuitement perché sur cet arbre, je me suis advisé de m'en approcher, pour rejeter ceste calomnie. Car quelle apparence y a-t'il de souffrir qu'on die de toy, que tu es plus noir que de la poix, puis que mes yeux me font voir que tu surpasse la neige en blancheur ? Certes, s'il en faut croire mon jugement

d'une hiérarchie de valeur. Plus le procédé est complexe, plus on se rapproche de l'*argutezza* idéale.

29 *Il Cannocchiale aristotelico*, éd. cit., p. 166-167.

30 *Ibid.*, p. 155.

31 Voir Pierantonio Frare, « *Per istraforo di prospettiva* » : *il Cannocchiale aristotelico e la poesia del Seicento*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2000, p. 85 sq.

32 *Il Cannocchiale aristotelico*, éd. cit. p. 484.

33 Pour Tesauo, je reproduis le texte de l'édition de Denise Aricò ; pour Baudoin, celui de l'édition citée à la note 4.

[sic], je treuve que tu as de l'avantage par dessus les Cygnes, & que tu es plus beau que du Iyerre blanc. Que si ta voix estoit aussi excellente que tes plumes, je ne croirois pas mentir, si je t'appellois le Roy des Oyseaux. Ces termes de flatterie allecherent si bien le Corbeau, qu'il luy prit envie de chanter ; mais comme il s'apprestoit pour cela, il laissa cheoir un fourmage qu'il avoit au bec, & le Renard s'en saisit incontinent. Il s'éclata de rire pour lors, tandis que de son costé le miserable Corbeau demeura confus, et qu'il eut grande honte de sa perte, & de son malheur.

Tesauro retient bien des éléments de la version de Baudoin, mais grâce à un savant dosage d'amplification et de condensation, il change imperceptiblement l'économie narrative de l'apologue. Je commencerai par l'analyse des discours des personnages. Baudoin fait prononcer un long discours au Renard qui veut convaincre le Corbeau de chanter. Mais ce sont les seuls mots au discours direct que nous entendons prononcer. Chez Tesauro, le discours direct apparaît à trois reprises : le premier passage livre une réflexion du Renard à la vue du Corbeau ; le deuxième offre la péroraison du discours flatteur que le Renard adresse au Corbeau, le début ayant été rapporté au discours indirect par le narrateur ; enfin, le troisième fait entendre les sarcasmes du Renard qui servent de conclusion au récit. Il y a donc une place beaucoup plus grande accordée à la parole de l'un des personnages, le flatteur, tandis que nous n'entendons jamais directement la voix de l'autre personnage. Dans la version de Tesauro, le Renard se caractérise beaucoup plus explicitement par la douceur de son élocution, par la suavité de son « *encomio* » (« éloge »), par les louanges « *esquisite* » (« exquis »), bien que « *false* » (« fausses »), qu'il sait inventer. Il se présente donc comme un orateur qui sait manier de manière raffinée les armes de l'éloquence. Le choix d'insérer trois passages au discours direct comporte évidemment une mise-en œuvre théâtrale de la duplicité du personnage. Chez le Renard de Tesauro, le désir de se saisir du fromage est bien secondaire par rapport à la volonté « désintéressée » de tromper, de réaliser un tour de force rhétorique pour amener le corbeau à agir contre son intérêt. Prenons la séquence initiale : chez Baudoin déjà, c'est le comportement du Corbeau, trahissant à la fois la fatuité et la satisfaction de soi, qui en fait la victime toute désignée du flatteur : c'est parce qu'il le voit « faire toutes ces mines » que le Renard décide de lui tendre un piège. Qu'est-ce que Tesauro retient de cet exorde ? Sa sensibilité pour les effets rythmiques et phoniques le pousse à développer surtout le détail du « merveilleux bruit » produit par le Corbeau. Il condense donc la satisfaction de soi et les manifestations bruyantes de joie en une seule expression très efficace : « *si facea con la voce e con l'ali un lieto applauso* » (« [il] se faisait de la voix et des ailes un joyeux applaudissement »). La fréquence des [l] et des consonnes labiales et labiodentales évoque le bruit et le mouvement des ailes qui se transforme par métaphore en applaudissement. Il faut dire que Tesauro analyse longuement dans le *Cannocchiale* la valeur musicale

des voyelles et des consonnes : ici il a essayé d'obtenir la sonorité la plus marquée en joignant le [p] et le [l], qu'il considère comme les consonnes les plus sonores, à la voyelle sonore par excellence, le [a].

Mais revenons à l'analyse des discours. L'action du Renard est mise, dès le début, sous le signe du langage à double fond, de l'équivoque. Le verbe « *ucellare* » a surtout le sens figuré de « duper », « attraper ». Mais le sens originel est « chasser des oiseaux au moyen de rets, de leurres ou d'un faucon ». Comme il est justement question ici d'un oiseau, le verbe recouvre son acception première. Il s'agit, si l'on veut, d'une catachrèse dont le sens littéral est réactivé par le contexte. Le deuxième passage en discours direct chez Baudoin occupe, au niveau quantitatif, plus de la moitié de la fable ; le Renard n'accumule pas seulement les louanges hyperboliques, mais il justifie ces louanges par la volonté de démentir une calomnie. Tesauro a sans doute cru que cette prémisse était inutile : étant donné la naïveté du Corbeau, il n'était pas nécessaire d'user de détours pour introduire les éloges. D'où l'effet de condensation qui permet de créer une plus grande cohérence des images et un meilleur équilibre de la phrase. Le Renard de Tesauro ne puise plus ses éléments de comparaison dans des domaines différents (« la neige », « les cygnes », « le lierre blanc »), mais il les prend dans le monde des oiseaux. Cette opération permet de créer une gradation qui identifie le Corbeau à des oiseaux de plus en plus nobles, comme le cygne ou le paon, avant de s'introduire dans la mythologie avec l'« *arabica fenice* ». Il ne s'agit d'ailleurs pas d'une simple assimilation, mais d'un dépassement, selon le modèle baroque du renchérissement hyperbolique. À chaque fois, c'est la qualité que l'oiseau en question représente par antonomase qui est mise en valeur : le Corbeau n'est plus seulement blanc, mais « *leggiadro* » (« éclatant ») et « *odoroso* » (« odorant »), ce qui rend plus complète sa métamorphose. La gradation est soulignée par la syntaxe : dans chacun des trois membres de cette structure, la construction de la phrase est identique et le nombre de mots est le même, sauf dans le dernier membre, où par variation nous avons l'ajout de l'épithète (« *arabica* »). L'anaphore du « *più* » permet d'obtenir ce que Tesauro définit dans le *Cannocchiale* comme une « *periodo harmonica e figurata* » (« période harmonieuse et figurée »), caractérisée par l'« *equalità delle membra* » (« égalité des membres »), la « *contrapposition de' concetti* » (« opposition des idées »), remplacée ici par la gradation, la « *simiglianza delle consonanze* » (« ressemblance des consonances »), à savoir la présence d'anaphores ou d'épiphores³⁴. Mais Tesauro était également sensible au

34 *Il Cannocchiale aristotelico*, éd. cit., p. 127. Il définit plus loin la « *simiglianza delle consonanze* » comme une « *consonanza del principio o del fine nell'uno e nell'altro membretto* » (« consonances du début ou de la fin de chaque membre de la période », *ibid.* p. 130). Pierre Laurens et Florence Vuilleumier résumant comme suit la vision de Tesauro : « Cette fois, Tesauro reprend les choses d'un peu plus loin, rappelant que pendant longtemps a régné en Grèce un style bavard comparable à celui des cigales, sans respiration mesurée, verbeux

rythme de la prose, qui peut comporter parfois l'emploi de séquences métriques, parfois tout simplement un style rythmé à mi-chemin entre la prose et le vers : ici nous pouvons observer une structure rythmique qui souligne la gradation par un déplacement progressif de l'accent : « *più bianco che il cigno, più leggiadro che l' pavone, più odoroso che l'arabica fenice* ». Cette cohérence accrue dans les images permet d'introduire avec plus de naturel la métaphore finale du roi des oiseaux : puisqu'il est supérieur au cygne, au paon et au phénix, on peut bien dire qu'il est le roi des oiseaux !

Dans la dernière partie de cette réplique, rapportée au discours direct, le Renard n'a plus recours aux figures harmoniques, mais aux figures pathétiques, car il s'agit de toucher directement les affects du Corbeau, pour lui donner envie de chanter : il se sert de deux procédés classés par Tesauo parmi les figures pathétiques³⁵ : *il giuramento* (« serment ») – « *siccome giurarei che ben sapete* » : entre parenthèses et avec répétition expressive du verbe « *sapere* » – et la « *testimonianza* » (« la prise à témoin ») – « *Per Dio* » : la « *testimonianza* » consiste à prendre quelqu'un, particulièrement les dieux, à témoin d'une affirmation. Si à première vue les figures pathétiques semblent moins bien représentées dans cette fable, il faut dire que cette catégorie comprend pour Tesauo des procédés tels que l'ironie, la flatterie (« *lusinga* ») et la dérision (« *beffe* »), qui sont au cœur de la thématique de cet apologue. Les figures pathétiques, en effet, signalent « l'emprise du sujet parlant sur l'objet de son discours³⁶ » et peuvent exprimer tous les mouvements de l'âme, y compris la dérision. Cela nous permet d'enchaîner sur la dernière réplique, qui contient les propos moqueurs du Renard : le remerciement ostensible et la reprise de l'appellation « *signor corbo* » ont une valeur ironique évidente. La raillerie passe encore une fois par l'équivoque : l'expression « *cantare bene* » n'a pas seulement une signification littérale, puisque le Corbeau vient de chanter, mais elle signifie qu'il laisse tomber de son bec quelque chose dont l'interlocuteur lui-même tire profit, car il ajoute de manière ironique « *per me* ». Une fable donc sur la duplicité de la parole : la parole est double en ce qu'elle est mensongère, mais aussi parce qu'elle joue très souvent sur la présence concomitante de deux significations qui lui donnent cette profondeur de perspective qui pour Tesauo est le signe même de l'« *argutezza* ».

En ce sens élargi, on pourrait appliquer au langage du Renard la célèbre définition de la métaphore proposée en ouverture du *Cannocchiale aristotelico* :

La Metafora, tutti [gli oggetti] a stretta li rinzeppa in un vocabulo : e quasi in miraculoso modo gli ti fa travedere l'uno dentro all'altro. Onde maggiore è il tuo diletto : nella maniera, che più curiosa e piacevol cosa è mirar molti obietti per un istraforo di prospettiva, che se gli originali medesimi successivamente ti venisser passando dinanzi agli occhi.

« La Métaphore resserre tous les objets à l'étroit en un seul vocable : et comme par miracle vous les fait

entrevoir l'un dans l'autre, ce qui accroît votre plaisir : de même qu'il est plus agréable et plus curieux de contempler plusieurs objets par une ouverture de perspective, que si les originaux venaient eux-mêmes se présenter en succession à vos yeux³⁷. »

Les métaphores ne sont pas très nombreuses ni très libres dans ce texte ; mais ce qui compte est la capacité du Renard à mettre en œuvre par le langage cette vision « perspective » : premièrement, par un tour de force rhétorique, il transforme le Corbeau en oiseau-gigogne résumant en lui les qualités de toutes les espèces le plus nobles ; deuxièmement, il fait miroiter à tout moment le double fond du langage. Aussi la caractérisation du personnage est-elle beaucoup plus ambivalente que dans le modèle français : le discours de Baudoin qui commente cette fable est plus net et traditionnel : condamnation sans appel aussi bien du Corbeau, image de ceux « qui se laissent misérablement affiner aux Flatteurs, pour adherer trop niaisement aux louanges qu'ils leur donnent³⁸ », que du Renard, qui représente les « Courtisans [...] intéressez, & [qui] aiment leur Maistre pour le seul avantage qu'ils en esperent³⁹ ». Chez Tesauo, l'effacement du discours moral aidant, le jugement est beaucoup moins tranché : certes, les expressions renvoyant à une condamnation morale ne manquent pas, mais elles jouxtent d'autres termes chargés d'une connotation positive de douceur, de suavité, selon une logique que j'appellerai, à l'instar de mon maître Francesco Orlando, de « formation de compromis » : « *con esquisite mafalse lodi adulandolo* », si son rire est « *sciocco*⁴⁰ », ses « *encomi* » sont « *soavi* ».

et uniforme, n'ayant d'autre terme que l'épuisement de la matière : *oratio pendens*, qu'Aristote compare aux *Anabotai* des dithyrambes. À ce style il oppose la première invention de Thrasimaque, divisant ces phrases interminables par des pauses sur le modèle de l'ode, les périodes étant les strophes du discours ; puis les perfectionnements apportés par Gorgias, coupant les périodes en membres et en incises, justement mesurés entre eux, aboutissant à un style non métrique, mais cependant rythmé, semblant vers aux prosateurs et prose aux versificateurs » (« De la pratique à la théorie », art. cit., p. 47). Cicéron nomme « gorgiasique » ce style, que lui-même aurait fini par adopter à la fin de sa carrière, un style fondé sur l'emploi de « périodes harmoniques et figurées ». La période « *concisa* » est opposée chez Tesauo à la « *rotonda* », mais c'est du mélange des deux qu'on peut en former une troisième, plus harmonieuse encore.

35 M. Blanco propose de rapprocher ces figures de la notion linguistique de performatif : il y a figure pathétique « quand l'acte d'énonciation est souligné par quelque composante matérielle de l'énoncé, soit par un verbe qui signifie cet acte même, "j'affirme", "je refuse", "je demande" [...] » (*Les Rhétoriques de la Pointe*, op. cit., p. 372).

36 *Ibid.*, p. 373.

37 *Il Cannocchiale aristotelico*, éd. cit., p. 301. Pour traduire ce passage célèbre, j'ai emprunté quelques solutions à la traduction de Mercedes Blanco, *ibid.*, p. 383.

38 Jean Baudoin, *Les Fables d'Esop Phrygien*, éd. cit., p. 71.

39 *Ibid.*, p. 74.

40 Il n'est peut-être pas sans intérêt de remarquer que l'expression « *facendo le risa sciocche* » fait écho à une expression analogue (« *facendo cotali risa sciocche* ») qu'on trouve chez Boccace, dans la nouvelle célèbre de Mazet de Lamporecchio (*Décameron*, III, 1, éd. Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1976, p. 244). Cette expression apparaît au moment de la première entrevue sexuelle de Mazet avec deux nonnes du couvent. Le sot rire de Mazet n'est qu'une feinte pour confirmer les deux nonnes dans l'opinion qu'il est sot et muet. Comme chez Tesauo, on a donc un personnage simulant la naïveté pour faire tomber la ou les victime(s) dans un piège.

Du reste, la phrase que je viens de citer « *con esquisite ma false lodi adulandolo* » est un parfait exemple de suavité par son accumulation de sifflantes qui rend le propos du Renard plus insinuant et par son alternance régulière de [l] et de [d] qui parsème dans l'énoncé les consonnes du mot « *lode* », comme une tentative de persuasion subliminale. D'ailleurs, la fable de Baudoin se clôt sur l'image du Corbeau honteux et malheureux. Chez Tesauro c'est le Renard qui a le dernier mot. En somme, l'auteur italien ne va pas jusqu'à renverser l'interprétation que Baudoin donnait de la fable. La flatterie reste la cible polémique explicite de cet apologue, mais avec une ambivalence beaucoup plus marquée. Le système axiologique sur lequel la fable repose est subtilement mis en question par le traitement rhétorique. Le Renard est à sa manière le roi du langage « *arguto* ». L'« allégorie », par sa brièveté oraculaire, se prête à prolonger cette ambivalence ; elle suit le modèle linguistique de la définition : « *l'adulazione è un dolce strumento d'inganno* ». La flatterie est le sujet explicite de cette fable : elle est assimilée, bien sûr, à la tromperie, mais le mot « *inganno* » n'arrive qu'à la fin. La définition met en valeur le chemin agréable par lequel on mène celui qu'on veut tromper : c'est un « *dolce strumento* ».

J'ai choisi pour mon deuxième exemple *Del Cavallo e del Leone* (n° 36). En voici le texte, suivi de sa traduction et de sa source :

FAVOLA TRENTESIMA-SESTA. *Del cavallo e del leone*

Venne appetito al leone di mangiare un cavallo, ma giudicava l'opera scabrosetta perciocché questo era lesto della persona ed esso già vecchierello cadente. Per venirne dunque sicuramente a capo si studiò un ripiego piacevolissimo. Ei s'infine divenuto dottore in medicine e, trattenendo il cavallo con be' discorsetti di aforismi e antidoti salutiferi, se gli venne dolcemente accostando per tastargli l'arteria. Ma il sano infermo pagò benissimo le ricette e disse : « Certamente il buono Esculapio v'ha inviato, che oggi appunto, mentre ch'io traversava un folto macchione mi si è ficcato nella corona del piè un lungo e doloroso spino. E vi dovrei gran mercé se mi traeste da questa spasima ». Il novello Ippocrate di grado si profferì e, chiestogli il piede affetto, il cavallo voltò le groppe e gli dié cotale delle calcagna in su'l muso che gli scosse que' pochi denti che gli restavano. E anitrendo forte, quasi ridesse della beffe, si salvò.

Allegoria.

Lecito è il vincere l'ingannator con inganno.

Traduction française.

FABLE TRENTE-SIXIÈME. *Du cheval et du lion*

Il vint appétit au lion de manger un cheval, mais il jugeait l'entreprise un tantinet scabreuse parce que celui-ci était preste de sa personne et lui déjà vieux et décrépité. Pour en venir à bout sans faute il imagina un tour assez plaisant. Il feignit d'être devenu

docteur en médecine et, cependant qu'il retenait le cheval par de beaux discours d'aphorismes et d'antidotes salutaires, il se rapprochait doucement de lui pour lui tâter le pouls. Mais cet infirme bien portant paya très bien les prescriptions : « Assurément, dit-il, le bon Esculape vous envoie, puisqu'aujourd'hui même, tandis que je traversais des buissons touffus, une longue et douloureuse épine s'est fourrée dans la couronne de mon pied. Et je vous serais très obligé si vous pouviez me tirer de ces affres ». Le nouvel Hippocrate proposa volontiers ses services ; mais à peine avait-il demandé à voir le pied atteint, que le cheval fit demi-tour et lui donna si fort des talons sur le mufle qu'il lui secoua les quelques dents qui lui restaient. Et, poussant des hennissements aigus, comme s'il riait du mauvais tour qu'il venait de jouer, il se sauva.

Allégorie.

Il est légitime de tromper le trompeur.

Source : Jean Baudoin, *Du Cheval, et du Lion*

Le Lion s'en alla trouver le Cheval, à dessein de le manger ; mais pource qu'il n'en pouvoit pas venir à bout si facilement, à cause que la vieillesse avoit beaucoup diminué de ses forces, il s'advisa d'un plaisant moyen pour executer son entreprise. C'est, qu'il contrefit le Medecin, & commença d'entretenir le Cheval de divers discours. Mais luy, qui recognût ceste fraude, trouva moyen de luy en apposer [*sic*] une autre. Il feignit donc, que passant n'aguere à travers des ronces, il s'estoit fourré bien avant dans le pied une grosse espine, & pria ce nouveau Medecin de la luy arracher. Le Lion en demeura d'accord, & mesme il se meit en devoir de le faire ; mais le Cheval luy fit quitter bien viste cette besongne : car il le frappa droict au front de toute sa force, & s'enfuyt à mesme temps. Le Lion, qui de ce coup estoit presque demeuré sur la place, estant à la fin revenu à soy ; Malheureux que je suis, dit-il, que je porte à bon droict la peine de ma sottise ! & qu'à bon droict aussi le Cheval s'est eschappé, car il a vengé la fraude par la fraude mesme.

Par rapport à Baudoin, Tesauro souligne davantage la composante que je dirai « facétieuse ». Denise Aricò a mis en évidence le fait que Tesauro, dans sa *Filosofia morale*, publiée en 1670, classe l'apologue parmi les « *facezie* », les « bons mots » qu'on peut faire entrer dans la « *civil conversazione*⁴¹ ». Cette assimilation de l'apologue au bon mot, à l'histoire plaisante, est déjà perceptible dans la tonalité générale des fables de 1646, notamment dans une fable comme celle-ci. Le Lion, pour se saisir du cheval, imagine « *un ripiego piacevolissimo* » (un « plaisant moyen » chez Baudoin), celui de se feindre médecin. Au stratagème inventé par le Lion répond celui du Cheval, selon le schéma bien connu du trompeur trompé. Or, Baudoin avec un plus fort accent de moralisme, qualifie de tromperie réciproque le comportement des deux personnages.

41 Denise Aricò, « Le maschere animali tra etica e politica », art. cit., p. 351-352.

Tesauro au contraire valorise leur travestissement ingénieux, leur recours illusionniste au vocabulaire spécialisé de la médecine. Le Lion entretient le Cheval de « *be' discorsetti di aforismi e antidoti salutiferi* » (« de beaux discours d'aphorismes et d'antidotes salutaires ») et, pour se rapprocher de lui, cherche le prétexte de « *tastargli l'arteria* » (« lui tâter le pouls »). Le Cheval répond, bien sûr, par l'évocation d'Esculape, mais aussi par l'emploi de deux termes techniques comme « *spasima* » (« spasme »), mot savant d'origine grecque qui désigne techniquement une douleur intense, une convulsion, et « *corona del pié* » (« la couronne du pied ») qui indique précisément la partie supérieure du sabot. Le Cheval entre avec un grand esprit d'à-propos dans le scénario que le Lion lui propose, d'où le commentaire à double sens du narrateur : « *pagò benissimo le ricette* » (« *ricette* » désigne en italien l'ordonnance du médecin). Cette phrase montre parfaitement que c'est avant tout une joute d'esprit que les deux animaux engagent.

Le narrateur, lui, ne demeure pas en reste : il qualifie d'abord le Lion avec humour de « *dottore in medicina* », puis de « *novello Ippocrate* ». En somme, au lieu d'insister sur le jugement moral, comme le fait Baudoin, Tesauro inscrit la double fraude dans la tradition de la « *beffa* » ou de la « *burla* », qui depuis le *Décameron* comporte la création d'un scénario fictif qui passe par le langage et souvent par des mots à double sens. Le mot « *beffe* » est d'ailleurs présent explicitement à la fin : là où Baudoin concentrait toute l'attention sur le Lion et sur son repentir tardif, c'est le hennissement de triomphe du Cheval, son éclat de rire insolent, qui est mis au premier plan. À l'*ethos* mélancolique que Bernard Teyssandier reconnaît à Baudoin se substitue la gaieté de la facétie. Le divertissement linguistique est souligné comme de coutume dans la phrase finale par un effet phonique presque de rime interne : « *e anitrendo forte, quasi ridesse della beffe, si salvò* ». Une telle concentration de sons [e], à quoi s'ajoute le redoublement de deux consonnes parmi les moins suaves selon Tesauro, le [s] et le [f], crée une sorte de cacophonie qui sert à « *[condire] argutezze ridevolmente mordaci*⁴² » (« à assaisonner des traits d'esprit joyeusement piquants »). La prose de Tesauro, en somme, n'est pas seulement sonore et rythmée, elle sert à colorer et à un commenter les moments et les phases de la narration.

Qu'en est-il de la caractérisation des deux animaux ? Tesauro accuse le contraste entre les deux, suivant son habituelle prédilection pour les antithèses. Alors que Baudoin se borne à dire du Lion que « la vieillesse avait beaucoup diminué de ses forces », Tesauro oppose plus explicitement la vitesse du Cheval et sa vigueur juvénile au grand âge de son adversaire : « *questo era lesto della persona ed esso già vecchierello cadente* » (« celui-ci était preste de sa personne et lui déjà vieux et décrépît »). L'âge avancé du Lion est rappelé de manière plaisante au moment de la ruade du cheval : « *gli scosse que' pochi denti che gli restavano* » (« il lui secoua les quelques dents qui lui restaient »). On retrouve une opposition de

termes dans l'oxymore « *il sano infermo* », qui prépare le lecteur au renversement de situation, à l'échange de rôles entre trompeur et trompé ; mais l'oxymore se double encore une fois d'une équivoque. Le cheval n'est pas seulement sain physiquement, il est surtout en pleine possession de son esprit. Au niveau stylistique, on peut encore remarquer que ce texte est caractérisé par la recherche d'une expressivité qui se donne à voir surtout dans l'usage fréquent de ce qu'on appelle en italien des « *alterati* », c'est-à-dire des augmentatifs, des diminutifs, des péjoratifs, etc. : il est vrai que ces formes font largement partie des habitudes linguistiques de l'époque et que souvent elles ne font qu'ajouter une toute petite nuance, mais il faut dire qu'ici l'effet est trop systématique pour n'être pas voulu : « *scabrosetta* », « *vecchierello* » (renforcé par l'épithète « *cadente* »), « *piacevolissimo* », « *discorsetti* », « *benissimo* », « *macchione* ». C'est un indice supplémentaire de la tonalité facétieuse qui caractérise ce texte : les diminutifs notamment, d'après Tesauro, « *dimagrano e sfiatano il concetto, e fannol ridicolo*⁴³ » (« amenuisent et exténuent le concept, ils le rendent par là ridicule »).

J'ai délibérément laissé dans l'ombre l'enseignement politique dispensé par cet apologue : Tesauro classe l'allégorie de cette fable sous la rubrique « *Inganni e stratagemmi* » qui fait partie de la section consacrée aux vertus du Prince. Il est évident qu'il veut évoquer de manière indirecte le débat sur la raison d'État, qui prend son origine dans le scandale soulevé par le *Prince* de Machiavel. Si ce dernier défendait explicitement l'emploi efficace de la ruse couplée à la force comme pratique politique légitime, les théoriciens de la raison d'État au XVII^e siècle ont pris soin de justifier le recours des souverains à la tromperie par un ensemble de conditions spécifiques, de manière à concilier les préceptes de la morale post-tridentine avec une considération lucide des moyens mis en œuvre par les princes pour défendre ou affermir leur pouvoir. Tesauro se range du côté de Botero et des autres théoriciens de la raison d'État. Cette prise de position anti-machiavélienne a été soulignée notamment par Paola Cifarelli dans un article assez récent⁴⁴. Sur cette lancée, on pourrait interpréter le Lion de la fable comme une figure machiavélienne : étant donné que le prince, selon Machiavel, doit savoir doser la ruse et la force, imitant selon les situations tantôt le lion, tantôt le renard, ici nous avons un Lion qui suit à la lettre le précepte : ne pouvant pas compter sur sa force, il prend le détour de la ruse. Mais dans les fables, on le sait, celui qui « sort de son caractère » et fait semblant d'être quelqu'un d'autre le plus souvent ne fait pas une bonne affaire. Le héros de cette fable ne peut être que le Cheval, qui a bien usé de la fraude, mais par légitime défense.

Ce n'est pas un hasard si j'ai tant insisté sur l'analyse parfois microscopique des procédés de réécriture

42 *Il Cannocchiale aristotelico*, éd. cit. p. 174.

43 *Ibid.*, p. 177.

44 Paola Cifarelli, « D'un usage politique de la fable au XVII^e siècle », art. cit., p. 573 sq.

employés par Tesauro. C'est essentiellement au niveau de l'*elocutio* que l'auteur marque sa différence par rapport à Baudoin. Les menues transformations qu'il impose à chaque fable finissent par modifier insensiblement les enjeux du texte. Sans abandonner les principes du genre, la brièveté, l'absence de digressions ou de détails inutiles, l'absence d'ornements trop voyants, Tesauro donne une inflexion différente à son recueil. Il offre, certes, à son dédicataire des enseignements de nature politique sous le voile agréable de la fiction ésopique, mais il lui donne aussi une démonstration des

possibilités du langage *arguto* – un langage souvent à double fond qui renferme plusieurs sens et qui finit par déstabiliser, par transformer en polysémie insidieuse, favorisée par la forme concentrée de l'aphorisme, la recherche méthodique des applications de Baudoin.

Federico CORRADI
Université Guglielmo Marconi (Rome)
CELLF / OBVIL (Observatoire de la Vie littéraire)