

LA RHETORIQUE DU LION

Invraisemblance et vérité dans les fables de Marie de France

ANA PAIVA MORAIS

Universidade Nova de Lisboa

anapm@fcsb.unl.pt

Résumé

La compréhension de certains aspects herméneutiques ayant déterminé le développement d'un mécanisme spécifique de renvoi à la vérité dans les recueils de fables en français composés entre le XII^e et le XIV^e siècle exige une analyse du débat qui est attesté dans plusieurs sources du XII^e siècle autour de la notion de vérité narrative. Il faut retenir en tête de ces recueils les fables de Marie de France, la première collection en français parmi celles qui ont été conservées, parce qu'elle manifeste, avec les *Lais*, d'importants arguments de cette discussion. Dans cet article nous nous pencherons sur le rapport entre la dimension philosophique de l'herméneutique de l'allégorie et la production poétique dans les fables de Marie, en particulier en ce qui concerne la fonction de l'image, en illustrant nos conclusions par une analyse de la fable "Le Lion et le paysan".

Abstract

In order to understand certain aspects of the hermeneutical interplay which led to the development of a mechanism of reference to truth in vernacular French fables from collections between the 12th and the 14th centuries one should not ignore the debate concerning the statute of narrative fiction which can be found in sources from the 12th century. Amongst those collections, the *Esope* signed by Marie de France is of special interest since it is the first collection of fables known to be produced in the vernacular French, testifying, along with the *Lais*, of significant aspects of that debate. In this article, I argue that the poetical creation in the *Esope* is deeply connected with the philosophical and poetical dimensions of the hermeneutics of allegory and the use of image. A reading of fable 37, "Le Lion et le Paysan", will illustrate this argument.

Mots-clés: Fables, vraisemblance, *argumentum*, allégorie, Marie de France

Keywords: Fables, verisimilitude, *argumentum*, allegory, Marie de France

Introduction

Dans une étude parue récemment intitulée *Naissance de la fable en français*, Jeanne-Marie Boivin étudie le problème de l'allégorie dans la fable (Boivin, 2006). Ses remarques reprennent une discussion qui occupe la critique depuis longtemps et qui s'avère centrale dans les études sur la fable. La question peut se résumer en quelques mots: tout d'abord, Boivin constate, à la suite d'Armand Strubel, que "l'allégorisation est une possibilité inscrite dans les plus anciennes occurrences [du récit bref]" (Strubel, 1988: 359)¹ pour s'interroger ensuite sur les réalisations du dispositif allégorique dans la fable. Selon Strubel, chaque récit est prédisposé à fonctionner comme une allégorie. Il faut noter, toutefois, que ce postulat d'allégorisation n'est pris par Boivin, dans le cas de la fable, qu'avec quelques réserves: à son avis, "cette écriture 'allégorique'² n'a rien à voir avec l'écriture fabulaire puisque celle-ci n'établit jamais entre l'action de la fable et sa leçon qu'une analogie globale" (Boivin, 2006: 380).

La tension entre ces deux positions, où le fonctionnement allégorique est considéré soit comme le postulat du genre de la fable, soit comme l'objet d'une critique, voire d'une méfiance, n'est pas récente. Rappelons qu'en 1917, M. Ellwood Smith avait proposé une classification des fables basée sur le recueil de Marie de France, où il considérait la représentation allégorique des textes comme la caractéristique principale du genre, bien que son travail visât surtout à repérer et classer les variations autour de ce paradigme, c'est-à-dire, les modalités du manquement à la règle de l'allégorisation.³ Beaucoup plus récentes, les conclusions de Howard Needler reprennent la même question tout en la découpant plus finement: Needler essaie de démontrer que le récit de la fable a une nature double ayant comme principe le contraste entre le monde bien ordonné et l'ordre corrompu des tyrans. La fable naît de l'exposition de situations opposées, dit-il – le fumier et la perle; la proie et l'ombre; le pouvoir et la déchéance, etc. Elle expose ces conflits dans le récit et jette les deux ordres du monde l'un contre l'autre. Tout se joue dans cette dynamique contrastive, qui est contenue dans le récit. En ce sens, conclut-il, la morale est implicite dans le récit. Dans la perspective de Needler, l'accent est mis sur le contraste profond entre la logique univoque de la morale et la bipolarisation du récit, ce qui l'amènera à considérer la fable comme un genre marginal, malgré son rôle essentiellement didactique.⁴ Pour notre propos, il importe de

¹ Voir aussi, Strubel, 1989.

² Au sens strict qu'Armand Strubel proposait de donner à ce terme, c'est-à-dire "une écriture qui 'amplifie la similitude par des similitudes renouvelées'" (Strubel, 1988).

³ Selon sa définition, "the core of the fable (...) is that it aims to fix certain truths in the minds of its readers by allegorical representation" (Smith, 1917, p. 479).

⁴ "The animal fable keeps to the borders of the great genres and major texts, from where it can survey the serious passions and elegant diversions of the human race with an impartial but playful eye. But as I have tried to establish, there arises from this assumed marginality and denial of privilege, a new and uniquely privileged perspective on the constitution of literary form and meaning" (Needler, 1991: 438).

relever dans cette discussion la notion de morale tautologique. Nous reviendrons sur ce point. Il nous suffira, pour l'instant, de retenir que, malgré la rhétorique de la similitude qui fonde la construction de la fable, le lien structurel, fixe ou prédéterminé, entre l'anecdote et la moralité n'est pas assuré. On peut même constater que ce sont les relations floues entre ces deux segments qui permettent la commutativité des morales: par exemple, dans le recueil de Marie, "la chute du fromage dans 'le corbeau et le renard'" sanctionne la sotte vanité comme dans la plupart des recueils du Moyen Age, à la différence de l'*Isopet II de Paris*, où elle punit la crédulité ou de l'*Isopet de Chartres* où elle s'élève contre la parole excessive ou intempestive (Boivin, 2006: 381).

Il importe davantage, semble-t-il, d'analyser le dispositif allégorique à partir de la coupure entre les récits et les moralités, que de chercher les différentes modalités de l'adéquation du récit et de l'*epimythium*, autrement dit, il serait plus avantageux, à notre avis, d'examiner les différences et les inadéquations des deux segments qui composent la fable, que leurs équivalences. Nous essaierons de démontrer que les dispositifs de la vraisemblance dans la fable se trouvent plutôt dans la modalité de la coupure entre le récit et la morale que dans le rapport au réel.

Nous traiterons cette question en trois volets: nous examinerons, d'abord, quelques aspects du problème de la vraisemblance au XII^e siècle à partir des discussions autour du statut narratif de la *fabula*; ensuite, notre attention se portera vers le système de construction de la relation récit / glose dans la fable; dans la dernière partie de cette étude nous nous occuperons des problèmes de l'obscurité et du mensonge dans l'*Esopé* par rapport au statut de l'image, en particulier dans la fable 37, "Le Lion et le paysan". Nous suivrons l'édition critique de Charles Brucker, 1991, qui prend le Harley 978 comme manuscrit de base.

***Fabula* et vraisemblance – la question de la probabilité**

Parmi les nombreux héritages que les arts du discours au Moyen Age ont reçu de l'Antiquité se trouve la triade *fabula-argumentum-historia* qui, dans la rhétorique classique, servait à distinguer les trois modalités du récit⁵. L'auteur de la *Rhétorique ad Herennius* affirme que *historia* concerne les événements qui ont effectivement eu lieu, l'*argumentum* correspond à un récit inventé mais qui aurait pu se produire, tandis que *fabula* indique quelque chose qui n'est ni vrai ni vraisemblable. Nous ne nous attarderons pas sur les discussions autour du concept de *fabula*, qui a vu son acception changer de façon significative au XII^e siècle, par exemple, sous la plume de Guillaume de Conches lorsque celui-ci glose Macrobe. Il nous suffira de rappeler que, tandis que pour Macrobe, *fabula* (= le

⁵ Cicero, *De Inventione*, I.19.27; *Rhetorique ad Herennius*, I.12 et I.13. Nous suivons, pour l'essentiel de notre discussion dans cette partie, l'étude de Mehtonen (1996). Voir, aussi, Green, 2002.

mythe) prenait une valeur morale et logique seulement lorsqu'elle s'appliquait à des fins philosophiques, dans ses gloses sur Macrobe, Guillaume refuse de rejeter certaines fictions comme un matériel non valable en soutenant que sous des mots bas et apparemment indignes peuvent se cacher des vérités belles et honorables (Dronke, 1974). Dronke a souligné l'importance de ce détour de Guillaume en ce qui concerne le concept de *fabula* en tant qu'ouverture à l'imagination dans le cadre de la spéculation philosophique.

Néanmoins, c'est autour de l'*argumentum* que la discussion sur la vraisemblance s'est développée, et c'est sur cette notion-ci que nous porterons notre attention dans les paragraphes qui suivent.

La triade des modalités narratives *historia-argumentum-fabula* reposait sur un problème qui n'est pas passé inaperçu aux commentateurs du XII^e siècle: si *historia* se rapportait à ce qui était factuel et *fabula* à quelque chose qui n'était ni vrai ni probable, comment pourrait-on porter un jugement sur ce qui était vraisemblable, la qualité spécifique de l'*argumentum*? En effet, l'*argumentum* pose la nécessité d'une idée préconçue sur la vérité, il faut qu'il y ait une présupposition sur la vérité pour que quelque chose puisse être jugé comme vraisemblable, contrairement à la *fabula*, qui donne une place à l'indétermination parce qu'elle se rapporte à quelque chose qui ne peut pas avoir eu lieu.

La *fabula* repose, en principe, sur l'ontologie négative de ce qui ne pourra pas arriver, mas il en va autrement pour l'*argumentum*. Pourtant, comme plusieurs auteurs médiévaux l'ont signalé, le poète doit aussi se confronter avec l'idée de la probabilité, et au cours du XII^e siècle on verra le problème de la vraisemblance figurer aussi parmi les enjeux de la *fabula*. On assistera au développement de l'idée de la probabilité de la vérité comme un impératif de la fiction. La tradition horatienne avait postulé que la fiction doit être "proche de la vérité", et ce postulat allait connaître la fortune que l'on sait au cours des quatre derniers siècles du Moyen Age. Le problème qui se pose alors est de savoir comment la fiction devient proche de la vérité étant donné que, à la différence de l'*argumentum*, elle se définit par l'annulation de la probabilité. Bref, il s'agit de savoir si la fiction est basée sur des schèmes narratifs reçus ou construits.

Le principe de la "proximité de la vérité" ne signifie pas que le poète doive démontrer que les choses narrées sont vraies, mais plutôt comment elles deviennent vraisemblables. Selon la tradition horatienne telle qu'elle a été reçue au XII^e siècle par les théoriciens, les poètes doivent mentir avec probabilité (*probabiliter*) afin que le récit faux soit présenté comme s'il était vrai⁶. La légitimation de la fiction sur la base des choses quasi-réelles est très répandue dans les sources du XII^e siècle. Néanmoins, il faut se souvenir que cette

⁶ Nous suivons la discussion de Geoffroi de Vinsauf dans le *Documentum de modo ars dictaminis et versificandi*, cité par Mehtonen, Paivi, *Old Concepts and New Poetics*, Societas Scientiarum Fennica (Commentationes Humanarum Litterarum 108), 1996.

proximité est centrée sur la notion de probabilité, et pas sur la ressemblance. Les choses narrées ne deviennent pas vraisemblables par la démonstration d'une relation référentielle à la réalité empirique, mais plutôt lorsqu'elles s'accordent avec une conception ou une idée commune que l'on se fait d'elles. Il ne faut, donc, pas confondre la notion de "proximité de la vérité", telle qu'elle se manifeste au Moyen Age dans les sources du XII^e siècle, avec le concept de vraisemblance qui s'est développé dans les arts poétiques plus récents, en particulier à partir du XVII^e siècle.

Le deuxième principe qu'il importe de retenir ici est celui d'*ars*, introduit par Horace dans son *Ars Poetica*. Selon ce principe, les poètes doivent, soit suivre la tradition, soit imaginer leurs caractères de façon à construire une histoire consistante et dans ce cas, ils racontent leurs récits en obéissant à l'*ars*.

Mais, faire dépendre l'*ars* de l'imagination indique que l'on admet l'avènement du phénomène irrationnel comme quelque chose de naturel dans la fiction. C'est dans ce contexte que l'on peut dire que les fables se justifient par elles-mêmes, par leur façon de présenter le signifié. Il y a un "comme si" dans la fable qui fait que l'irruption de l'irrationnel soit un phénomène tout à fait naturel, ce qui est visible dans le paradoxe de l'*ars*: d'une part, "imaginer les caractères", et, d'autre part, "construire une histoire consistante", c'est-à-dire, un récit qui soit en accord avec ce qu'on pourrait attendre de lui. On peut parler, donc, d'une naturalité du non-naturel dans la fable, qui fait sa spécificité et la distingue d'autres genres. L'*ars* dénonce l'existence d'un système organisateur qui se cache derrière les récits incroyables, ce qui n'est pas loin de ce que les théoriciens modernes appelleraient une convention de vérité.⁷

Il y a probabilité, donc, quand le récit se fait selon l'*ars*. Autrement dit, l'*ars poetica* est un système de règles qui organise et légitime les idées, celles-ci ne pouvant pas se produire en dehors de ce système étant donné que sans l'*ars* le poète ne dispose pas des moyens qui lui permettront de produire des fictions probables ou vraisemblables.

On est maintenant en mesure de comprendre, en suivant Mehtonen, que la question de la vraisemblance, bien qu'elle relève de la *fabula*, se pose surtout au niveau du récit selon l'*argumentum*, étant donné le statut d'ambiguïté de celui-ci: l'*argumentum* préserve l'idée de la relation avec une certaine réalité connue tout en s'appuyant sur la faculté humaine d'imaginer des histoires. Dans cette perspective, la vraisemblance médiévale à partir du XII^e siècle ne relève nullement du réalisme ni d'un rapport référentiel au réel; elle a une nature plutôt hypothétique, proche de ce que D.H. Green a désigné comme vérité narrative⁸, ce qui,

⁷ Pour une discussion de la notion moderne de "suspension de la crédulité" et son rapport à la construction de la vérité dans le récit médiéval, voir D.H. Green, 2002: 11-12.

⁸ Nous retenons le sens dans lequel D.H. Green a pris le concept de "vérité narrative", qu'il appelait aussi "vérité fictionnelle": "As opposed to the fortuitous shapelessness of history from which the historian may strive to extract a pattern, the author of fictional narrative shapes his material in order to convey a meaning. Whereas historical

en des termes un peu différents, se trouve aussi dans la *Rhetorique ad Herennius*, lorsque son auteur y affirme que pour être vraisemblable le récit doit s'accorder avec les opinions communes et avec ce qui est naturel, et il doit garantir l'*apparitio veritatis*, ce qui, d'autre part, aboutira à la satisfaction de l'attente du public et sera la base du consensus.

C'est à partir de cette discussion que nous examinerons ensuite quelques modalités de la construction de la "vérité" dans la fable, en tenant surtout compte du contexte allégorique de la signification dont elle est issue.

Le récit et la glose – jeux de miroir

On parle généralement de deux modalités complémentaires de la correspondance entre le particulier et le général dans la fable: l'analogie et l'induction. Selon Armand Strubel, "l'analogie définit les deux registres entre lesquels le transfert a lieu, l'induction découpe à l'intérieur des comparés un défaut, un vice, un comportement ou simplement une circonstance de l'existence, qui sont autant de conseils, de mises en garde, de recettes" (Strubel, 1988: 354). L'induction précise le cadre général d'application de la fable; elle découpe son contexte en le limitant à un groupe: les convoiteux, les menteurs, les tyrans, etc. C'est dans cette spécificité que Strubel situe la différence entre l'analogie dans la fable et l'allégorie: celle-ci a un but universel, elle est une comparaison d'un cas particulier avec un concept abstrait, tandis que la fable fait référence à un groupe d'individus plus ou moins vague et à quelques situations; elle est générale, tout au plus, et elle dépend de la contingence des deux situations; l'allégorie, par contre, est universelle.⁹

Malgré cette précision, force est de constater que la fable ésope médiévale renvoie à la signification allégorique à plusieurs niveaux. D'une part, on peut trouver dans les recueils du XIII^e siècle l'emploi, typiquement allégorique, de l'analogie réflexive. L'*Isopet* I de Paris, aussi bien que l'*Isopet* de Lyon, tous les deux reprenant la leçon du modèle latin, l'*Anonyme* de Nevelet, emploient la comparaison allégorique dans la moralité "du Coc et de l'esmeraude", la première fable du recueil: "Iceste pierre senefie / sagesse, et le Coch la folie" (I,17-18). Cette analogie allégorique est, d'ailleurs, une spécification d'une figure du même type placée dans le prologue de chacun des deux recueils: la fructification du jardin de l'œuvre. Celle-ci indique sur quoi cette fructification doit se faire – la matière de la fable, ses personnages et ses actions – et dans quel sens le lecteur doit conduire sa lecture pour

writing must be internally consistent, but also depends for its truth-status on external referentiality, the narrative logic of fictional writing can be based in self-referentiality or internal consistency alone. Fictional truth builds on this internal consistency, on the plausible organisation of structure to suggest verisimilitude. Fiction as factually untrue narrative conveys a truth on a different plane, frequently of an ethical or exemplary nature [...] My description of fictional truth around 1200 proceeds negatively by differentiating it from what it is not, from *historia*. This reflects the fact that at this time vernacular fiction, struggling for recognition, had to set itself apart from this alternative form of narrative" (D.H. Green, 2002, 206).

⁹ *Id. Ib.*

qu'elle soit profitable. Après avoir été énoncée dans le prologue et reprise dans la première fable, la structure allégorique du déchiffrement est assurée pour l'ensemble du recueil. On peut aisément comprendre comment le "coq et l'esmeraude" a acquis un rôle hautement programmatique qui lui a permis d'être considérée par quelques critiques comme une fable-prologue (Boivin, 2006: 388-389). Pour faire fonctionner le système, il faut que le postulat générique de l'analogie entre le monde naturel et l'homme soit établi dès le début du recueil.

Pourtant, on ne trouve pas la postulation d'une telle analogie dans les *Fables* de Marie. D'une part, il n'y a pas dans le prologue d'argumentation allégorique semblable à celle que nous trouvons dans les prologues d'autres recueils en vernaculaire, et qui est confirmée par la formule "sous seche cruse est bonne nois"¹⁰. D'autre part, bien que la fable "le coq et la pierre précieuse" apparaisse aussi en tête du recueil, elle ne fournit pas un programme de lecture centré sur la logique de l'allégorie; bien au contraire, la morale de cette fable semble se rapporter en termes généraux à ceux qui négligent ce qui est de haut prix. C'est un protocole d'induction que cette fable établit avec le lecteur. Comme nous l'avons constaté, la généralisation est la règle dans les *Fables* de Marie. D'ailleurs, elle a la particularité d'incorporer une première formulation de la morale dans le corps du récit. Celle-ci est énoncée par le coq lui-même, ce qui rend l'*epimythium* presque superflu. On peut trouver d'autres exemples de fragilité de l'*epimythium*, celui-ci étant parfois relégué en fin de texte, à la limite de la suppression, comme par exemple dans la Fable 26, "Le loup et le chien", la Fable 30, "Le loup et le berger"; dans la Fable 32, c'est la dernière réplique du protagoniste qui prend la place de la morale. Ces cas extrêmes et exceptionnels mis à part, la technique de l'analogie globale de type inductif se trouve dans des expressions telles que *Autresi est de meinte gen...*, *Pur ceo se doivent chastier...*, *Ceste essemple nus veut mustrer...*, qui sont les formules qui assurent le passage du récit à la glose.

Le recours systématique à l'induction dans les *Fables* de Marie semble les rapprocher beaucoup plus de l'*exemplum* que d'autres fables en vernaculaire, notamment dans l'*Isopet I-Avionnet* et l'*Isopet de Lyon*. La structure de ses fables suggère que c'est surtout dans les règles de la signification exemplaire au XII^e siècle que l'on peut trouver la source des techniques de composition des *Fables*.

C'est, d'ailleurs, en essayant de soumettre la fable à la logique de l'exemple, c'est-à-dire en la prenant comme démonstration d'un principe qui conduit vers la vérité et qui, en quelque sorte, s'inscrit dans la rhétorique du *prodesse*, que les théoriciens, surtout au siècle suivant, ont soutenu l'utilisation de la fable dans la prédication. La liste des vertus du genre invoquées par Vincent de Beauvais dans le *Speculum Historiale* est à ce titre remarquable:

¹⁰ "Sous la seche coquille se trouve la bonne noix". Cf. *Isopet de Lyon, Isopet I-Avionnet, Isopet II de Paris et Isopet de Chartres* dans *Recueil Général des Isopets*, Vols. I-II (ed. Julia Bastin), Paris, Société des Anciens Textes Français, 1929-1930.

“les fables d’Esopé sont un outil précieux du sermon si le prédicateur veut attirer l’attention de son auditoire parce qu’elles réduisent l’ennui provoqué par la transmission de la doctrine religieuse par le plaisir qu’elles provoquent à être entendues; toutefois, les fables ne manqueront pas, bien entendu, d’être soumises aux finalités pieuses et pédagogiques de l’édification: elles sont des *integumenta subiuncta* dont le but véritable et l’unique qui est accepté est de déclencher la dévotion chez les croyants. Il faut, surtout, veiller à ce que leur usage évite de provoquer la joie “lascive”, autrement dit, une joie indépendante des objectifs d’instruction spirituelle” (Vincent de Beauvais, 1624: 90). Vincent intègre la fable ésopique dans un système de la prédication dont on peut facilement percevoir qu’il est en accord avec le programme institué depuis longtemps par les théologiens pour les fictions exemplaires et qui remonte à Grégoire le Grand (Grégoire le Grand, 1978).

Si l’on considère leur structure globale, les *Fables* de Marie ne sont pas très éloignées de ce système exemplaire du récit, en partie parce qu’elles se plient presque toujours au principe de bipartition récit/*epimythium* en marquant fortement la coupure entre le récit et la morale, mais il importe d’avantage de retenir que les deux parties se trouvent fortement hiérarchisées, avec une prévalence claire de la glose sur le récit. C’est dans ce sens qu’Armand Strubel développe sa théorie de la fable et que c’est l’*exemplum*, justement, qu’il pose comme le genre ayant le plus d’affinités avec elle:

Les traits propres à la fable (double sens d’un récit, mais limité à un transfert global, anecdote brève et linéaire reliée à un sens moral par une comparaison et une généralisation) se recourent mieux avec ceux de l’*exemplum*, tel que le définissent J. Le Goff, Cl. Bremond et J.-Cl. Schmitt. Pour les traités, la nuance entre fable et exemple est dans la nature du comparant, réel ou fictif. La perméabilité des recueils d’*exempla* aux fables est évidente. (Strubel, 1988: 344).

Même lorsqu’elle fait usage du dispositif de l’analogie allégorique, qui au XII^e siècle était un procédé très répandu dans les récits profanes, la fable finit par se plier facilement à un système analogique très proche de celui des recueils d’*exempla*. C’est, en partie, la souplesse de la fable et sa forte capacité d’adaptation à la logique inductive qui justifie qu’elle pénètre si facilement, à côté d’autres récits profanes, dans un système narratif où la référence aux Écritures Sacrées était la règle, surtout à partir de la deuxième décennie du XIII^e siècle quand la prédication est soumise à un gigantesque programme de popularisation de la doctrine religieuse.

Nous aimerions suggérer, toutefois, que, malgré l’obéissance, sur le plan structurel, à ce paradigme herméneutique, le recueil des *Fables* est conçu et organisé d’une façon critique qui interroge et met systématiquement à l’épreuve la valeur exemplaire de la fable et

souligne les traits qui la menacent. On y trouve, en particulier, une perception très aiguë des problèmes que pourrait déclencher une correspondance trop stricte entre le récit et la glose, notamment le risque d'une équivalence entre la fiction et le sens où la hiérarchie qui soumettait le récit à la morale fournie dans l'*epimythium* serait annulée.¹¹

La crainte d'une valorisation excessive de l'anecdote est au cœur de son recueil, et le souci de rendre claire et sans équivoque la construction du "haut sens" dans ses fables, malgré l'inexistence d'un dispositif allégorique formel, peut, à notre avis, justifier l'insistance sur l'analyse et la spécification du mensonge dans le cadre de la fable. Il s'agit ici de l'un des points les plus originaux de cette collection par rapport à d'autres recueils en vernaculaire, et même au modèle lointain, le *Romulus Anglo-latin*, où cette question est beaucoup moins développée.

La construction de la vraisemblance dans les *Fables* est inséparable de cette position critique vis-à-vis des mécanismes de la *fabula*, ce qui relève, par ailleurs, du dispositif pédagogique sous-jacent à ce recueil et à son programme global d'écriture, comme l'a récemment souligné Carla Rossi (Rossi: 2009). Dans cette perspective, il est important de revenir sur certains aspects de la question de l'obscurité dans les *Fables*, notamment ceux qui relèvent du mensonge, afin de mieux comprendre les enjeux de la construction de la vérité fictionnelle dans un genre exemplaire¹² tel que la fable médiévale.

L'ombre du sens et la poétique de l'obscurité

Dans la deuxième partie de son traité sur le mensonge, Augustin range la fable ésopique sur un plan comparable aux paraboles évangéliques en reconnaissant qu'il y a une équivalence entre les fictions poétiques et le mystère en ce qui touche la recherche du sens caché (Augustin, *Contra mendacium*). Augustin met l'accent sur la nature préfigurative de la lettre quand il affirme que le récit est faux, mais que la signification est vraie. Dans le contexte de la préfiguration, la fable est placée dans une théorie de la fiction où le mensonge soutient l'allégorie. Augustin argumente que dans l'Ancien Testament le mensonge est prophétique, et que c'est à ce titre qu'il intègre le processus allégorique de la construction du sens. Le véritable sens des "mensonges" des patriarches Abraham, Isaac, ou Jacob n'a été saisi que dans la révélation postérieure. C'est, donc, la projection du sens dans le futur de la révélation qui supporte sa vérité. Il s'agit, bien sûr, d'un futur universel qui n'a rien à voir avec la singularité de l'événement historique. Cette idée est soulignée tout au long du *Contra*

¹¹ Il n'y a pas de refus catégorique de l'exemplarité dans l'*Esopo*, à notre avis. Marie semble plutôt prendre la mesure des techniques qu'elle utilise face à un contexte herméneutique particulièrement complexe où l'interprétation exégétique rivalise avec des discussions philosophiques autour de la signification des récits profanes (voir Hunt, 1974; Dronke, 1972 et Wetherbee, 1972 et, pour une position opposée, Amer, 1999).

¹² Je prends ici la notion d'exemplarité au sens de Jauss (1984).

mendacium. L'auteur du traité ne manque pas de l'illustrer par l'exemple catégorique des actions du Christ, dont la véritable signification, explique-t-il, n'est pas en elles-mêmes, mais dans le fait qu'il est "venu après" et que ses actions survenues dans l'avenir ont permis de comprendre le sens qui était resté caché jusqu'à ce moment. On trouve dans ce raisonnement tout le sens de l'interprétation comme un transfert proleptique, et on peut comprendre comment la métaphore devient, tout naturellement, une métafigure chez Augustin¹³.

La relation entre le mensonge et la fable ésopique se trouve, donc, justifiée par la structure allégorique de la signification des Écritures. Le mensonge devient une partie de la machine herméneutique pourvu que les non vérités soient considérées comme une partie du mystère¹⁴.

D'après la tradition augustinienne, qui a eu une influence sur les conceptions de la fiction au cours du XII^e siècle (Hunt, 1974), c'est par le fond du mystère et de l'énigme que les fables sont intégrées dans le problème de l'obscurité du sens. Pourtant, dans les *Fables* de Marie, où le mensonge est situé dans la confluence de l'utilisation didactique des récits profanes et de l'esthétique courtoise,¹⁵ une surveillance constante sur la pratique du mensonge comme technique herméneutique est indispensable. Le thème du reflet semble bien résumer cette vigilance sur la lettre, presque obsessionnelle dans les *Fables*. D'une part, il met en jeu le renvoi au sens; d'autre part, il est un symptôme du caractère essentiellement problématique de l'obscurité dans ce recueil.

La première occurrence du thème du reflet se trouve dans la fable 5, "le chien et le fromage" (Annexe, F5)

Elle vient à la suite de deux fables qui évoquent le mensonge: "la grenouille et la souris", où la grenouille réussit presque à faire noyer la souris en la leurrant au moyen d'une éloquence flatteuse et séductrice – "n'en mentirai mie", dit-elle; vient tout de suite après la fable 4, contre les faux jugements, dont le personnage central, un "chien menteur", engage un procès contre une pauvre brebis avec l'aide des faux témoignages du milan et du loup. À la différence de ces deux fables qui la précèdent, dans la fable 5 l'illusion n'est plus directement associée au mensonge; elle y devient un enjeu structurel de l'image qui, à son tour, est déclenchée par le problème logique de l'illusion optique. Sur le plan littéral, la symétrie du fromage et de son reflet dans l'eau crée l'illusion de la duplication de l'objet parce que l'image n'est qu'une fantaisie. Mais la structure symétrique de cette fable condamne les convoiteux à des implications qui dépassent de beaucoup le cadre thématique de la méprise du chien. La construction spatiale de la fable dans son ensemble est appuyée

¹³ *Op. cit.*, X, 24. Voir aussi, pour les aspects chronologiques de l'allégorie, Strubel, 1975: 350.

¹⁴ *Op. cit.*, XIII, 28.

¹⁵ Nous considérons, dans notre référence à l'esthétique courtoise, la situation de la commande de l'*Esope* telle que Marie l'a décrite dans son épilogue et le cadre narratif des *Lais*.

sur la ligne géométrique de l'équivalence binaire. Ce n'est qu'une fois parvenu au milieu du pont qu'il traverse que le chien voit le reflet du fromage, "quant il parvint au milieu du petit pont" (v. 4). Sur le plan spatial, le jeu de reflets entre le fromage et l'image est renforcé par la symétrie des deux rives entre lesquelles le chien se trouve. Le liquide est non seulement le miroir, objet leurrant par excellence, mais il est aussi le point du milieu, c'est-à-dire, l'endroit sans endroit de l'image, le lieu de la disparition de la vérité. Cette fable propose non seulement de traiter le thème du reflet, mais aussi la problématique du reflet dont on peut remarquer plusieurs aspects, et qui est remarquablement soulignée par la répétition "e ombre vit / e ombre fu"¹⁶ qui souligne au niveau formel le rythme binaire et la symétrie. Notons que ce dispositif surprenant n'a pas de répercussion dans le recueil. Si, d'une part, ce procédé met en évidence l'importance thématique de l'image réfléchie dans le récit, la redondance vise aussi à souligner la portée conceptuelle que "umbra" prend ici. Reflet du reflet, ce mot devient une figure métonymique de cette fable et du non-sens du récit. L'image prise dans la structure du miroir est décevante parce qu'elle est un produit de l'illusion du regard, d'abord, mais elle est décevante en ce qu'elle est un dispositif producteur de méprises. Pourtant, ce dispositif doit être incorporé par la fable jusqu'à y devenir une partie de sa machine de signification. Autrement dit, tout en constituant la base de la démonstration du fonctionnement de la fable, l'image se désigne elle-même comme un endroit où l'erreur d'interprétation peut se produire. Cet éclatement de l'image est construit, paradoxalement, par un distique conclusif, presque sentencieux, placé entre le récit et l'épimythium: "e ombre vit, e ombre fu, / e sun furmage avait perdu"¹⁷. Tout se passe comme si ces deux derniers vers du récit signalaient le passage périlleux de l'image au sens.

La condamnation de l'image est, donc, un des objectifs centraux de cette fable et elle peut être interprétée comme un approfondissement du protocole de lecture établi dans le prologue du recueil, qui se limitait à indiquer la capacité du récit à générer du sens. En nous proposant une conception de l'image comme double du sens littéral et productrice d'apparences, cette fable est le premier texte du recueil à nous mettre devant une critique consistante de cette figure qui sera extensive à toute la collection. Les implications de cette démarche dans la fable "Le chien et le fromage" dépassent nettement le cadre des dispositions de l'*epimythium* – sa leçon morale – et ont une portée programmatique, voire de reprogrammation du genre dans son ensemble.

¹⁶ "il avait vu l'ombre, et ce n'était qu'une ombre", dans la traduction de Charles Bruckner, qui, à notre avis, ne rend pas l'ambiguïté de la phrase du texte original, qui parle, à la fois, de l'illusion de l'ombre et de sa qualité d'évanescence.

¹⁷ "Il avait vu l'ombre, et ce n'était qu'une ombre, | et le voilà qui avait perdu son fromage", v. 11-12.

Le concept d'image chez Marie ne coïncide donc pas avec celui des théologiens. La tradition scripturaire est fondée sur une esthétique de la lumière¹⁸ et elle propose un concept d'image qui désigne la visibilité de Dieu où le mot "ombre" est employé avec le sens de "ressemblance". Robert Javelet le montre dans son étude monumentale sur image et ressemblance au douzième siècle: "l'image est dite ombre de la vérité, ce qui ne signifie pas qu'elle soit mensonge: elle connote plutôt une zone médiane entre la vérité et l'ignorance. (...) L'humanité du Christ est une 'ombre' dans le sens qu'elle est une image médiate"¹⁹. La plus lointaine des images peut, donc, être porteuse d'une ressemblance, et on peut parler d'une "vérité de l'ombre" pour désigner cette vérité minimale. L'image est frappée par le miroir ou l'ombre et elle s'évanouit aussitôt, mais elle n'en désigne pas moins la voie vers la divinité²⁰.

Le caractère évanescent de l'image, qui est pour les théologiens un symbole de la distance de l'homme par rapport à la divinité et de la connaissance médiatisée du divin, devient dans les *Fables* le signe de la coupure d'avec le sens. Les miroirs liquides que l'on trouve dans ce recueil (fables 5, 44 et 58) sont des lieux catastrophiques. Tous les objets sont des ombres tant qu'ils ne sont pas enveloppés par la morale et que la leçon contenue dans l'*epimythium* ne déclenche le transfert vers le sens. Le problème se pose quand la construction du sens se laisse imprégner par le mécanisme tautologique de l'image, quand les *similitudines* risquent de devenir des *simulacra*. Pour les théologiens, l'ombre est un aspect du sens littéral et elle fait partie de la vérité, tandis que dans les *Fables* elle est rangée du côté de la fiction et prise en tant que métaphore de la partie narrative de la fable.

C'est dans cette mesure que la signification de la fable risque d'être bloquée. La fable 37, "le lion et le paysan" est une des fables les plus curieuses du recueil où Marie spécifie que le risque de l'impasse herméneutique découle du caractère faussement représentatif de l'image poétique. Cette fable décrit le contraste entre l'image-vérité et l'image-fiction (Annexe, F 37).

Deux compagnons, un paysan et un lion, discutent à propos de leur lignage. Chacun veut prouver sa supériorité sur l'autre. L'homme appuie ses affirmations sur une image représentant un vilain qui venait de vaincre un lion en le frappant de sa hache. Mais par un renversement d'arguments le lion réussit à prouver le contraire: il invite le paysan à assister

¹⁸ Voir, à ce propos, l'étude magistrale de Bruyne, Edgar de (1988). *Études d'esthétique médiévale* Vol. I-II. Paris: Albin Michel. (1ère édition, De Tempel, Bruges, 1946).

¹⁹ "Hugues cite Augustin: 'L'homme est l'image de Dieu ' *ad imaginem*' parce qu'il n'est pas égal au Père; mais il y accède par une certaine ressemblance. Le Fils, qui est égal au Père, est l'Image, non à l'Image. Hugues emploie plur fréquemment l'expression '*ad similitudinem*'. C'est que pour lui, ressemblance deviant deiformite ou confirmite à Dieu; elle suppose un rapport entre l'exemplaire et l'image (le reflet-signe), rapport relative aux théophanies et hiérarchies, d'où la moindre vérité, la vérité d'ombre, de l'image la plus lointaine'" (Javelet, I, 1967: 213).

²⁰ *Idem*: xxii.

à l'exécution d'un homme qui, à la suite d'une accusation de trahison, est jeté dans la fosse du lion et dévoré sur le champ par celui-ci:

avant que nous fussions compagnons,
tu me montras, par hasard, une image
peinte sur une pierre;
mais je t'ai montré une réalité plus authentique,
tu l'as examiné à découvert.

(*Fables*, 1991, "le lion et le paysan", v. 54-58)²¹

La démonstration de la supériorité de la vérité nue par rapport à l'image est au centre de cette fable et elle s'accorde avec les procédés de la vraisemblance. Mais, malgré la prévalence de cette technique de l'image nue dans la construction de la vraisemblance, la fable semble jouer ironiquement sur cette logique en niant à l'homme une compétence herméneutique et en attribuant à la bête le rôle de producteur de la preuve argumentative. C'est à une figure produite au sein de la fable qu'est attribuée la fonction de démontrer le sens véritable. Un personnage, donc, devient glosateur intradiégétique, à côté de ceux évoqués au début de cet exposé à propos de la fable "le coq et la pierre", même si l'enjeu de l'image fictionnelle est ici poussé beaucoup plus loin. La leçon a été détournée de l'*epimythium* vers le récit, mais dès qu'elle intègre l'univers du récit elle cesse d'être probatoire pour devenir un aspect de la fable et une technique de la fiction.

Cette chute de la vérité dans l'image est très répandue dans les fables. Dans "Le chien et le fromage", elle est évidente dans sa problématique du reflet. La convoitise elle-même, qui est le péché en question dans cette fable-ci, est spécifiée en tant que faute de la morale réflexive, de celui qui est trompé par soi-même, ou plutôt, de celui qui se regarde soi-même: "Celui qui convoite plus que de juste | se *dépouille lui-même*" (Bruckner, 1991, "Le chien et le fromage", v. 13-14, nos italiques)²². D'ailleurs, nous pouvons constater en observant la notion d'ombre dans les *Fables*, que la mise en relief de la réflexivité est une partie du problème plus large du fonctionnement poétique de la fable, tandis que dans les *Isopets* en vernaculaire recueillis à des dates postérieures, en particulier l'*Isopet de Lyon*, l'ombre est imprégnée d'un sens beaucoup plus net puisqu'elle signifie explicitement le monde sensible comme apparence, et le passage de ce thème au niveau moral se produit sans qu'il y ait une crise entre le récit et la leçon:

²¹ "ainz que [nus] fussums cumpainuns, | me mustrsastes une peinture | sur une pere par aventure; | mais jeo te ai plus verrur mustree, a descouvert l'as esgardee." (Bruckner, 1991: v. 54-58).

²² "ki plus coveite que sun dreit, / *par sei meismes se recreit*".

En vivant ai dou chien la guise,
Qui s'esperance ou monde ai mise;
Quar li mondes, ce est une ombre
Qui dou verai bien nos descombre.

(*Isopet de Lyon* (1930). "Du Chien qui porte la pece de char en sa boiche", v. 35-38)

Nous retrouvons dans la mise en parallèle "monde" / "ombre" l'équivalence de type allégorique qui manque dans ce recueil. L'*epimythium* de "Le lion et le paysan" est encore plus explicite que celui qui est présent dans "Le chien et le fromage" en ce qui concerne le doute sur la valeur herméneutique de la fable:

Par cet exemple, on veut nous apprendre
Que personne ne doit prêter attention
A une fiction, qui n'est que mensonge,
Ni à une image, qui ressemble à un rêve;
Il faut prêter foi à ce dont on voit l'effet,
Et qui dévoile toute la vérité.

(*Fables*, 1991, "le lion et le paysan", v. 59-64)²³

L'idée stéréotypée des modèles latins²⁴, de la vérité supérieure produite par le mécanisme du double sens de la fable, y est reprise, mais elle développe davantage la dévalorisation de l'image graphique et, surtout, elle fait correspondre "peinture" / "songe" et "fable" / "mensonge" et, en ce qui concerne la solution du problème, l'"œuvre" (l'effet) à la vérité. Aucun de ces éléments ne figure dans les textes latins.

Il semble, donc, que l'*ekphrasis* joue un rôle dans la crise de l'image fabuleuse dans les *Fables*. Il est remarquable que lorsque la vérité du sens est problématisée, la préférence semble être donnée davantage aux figures spatiales et à la visualité graphique qu'aux figures du sens caché qui privilégient l'opposition intériorité / extériorité, très répandues dans l'exégèse chrétienne et qui sont reprises dans quelques collections postérieures de fables en vulgaire où la métaphore de l'écorce et de la moelle est souvent évoquée²⁵. En ce qui concerne l'*ekphrasis*, comme le remarquent certains critiques, chez les grecs la représentation littéraire de l'art visuel était une technique littéraire qui était particulièrement efficace dans la mise en mouvement de l'image. Dans la tradition ancienne de la représentation ekphrasique, l'impulsion narrative rompt avec l'immobilité de l'image graphique pour produire des scènes "vivantes" du réel (Heffernan, 1991). Remarquons, en

²³ "Par essemple nus veut apprendre | que nul ne deit nient entendre | a fable ke est de mençunge | ne a peinture que sembla sunge; | ceo est a creire dunt hum veit l'ovre | que la verite tut descovre".

²⁴ *Romulus Nilantii et Romulus Anglici Cunctus*.

²⁵ Voir les prologues de l'*Isopet de Lyon* et de l'*Isopet I*. Voir aussi Boivin, 2006: 402-407.

passant, que les deux scènes décrites dans la fable 5 des *Fables* renvoient à la culture ancienne. La fable médiévale, par contre, est censée montrer qu'une image n'est qu'une image, et qu'elle n'admet nullement des scènes vivantes puisqu'elle est incapable, par elle-même, de rendre la vérité. Le contrôle de l'image ekphrasique dans les *Fables*, même s'il est circonscrit à une seule fable, semble faire partie de ce vaste programme de 'moralisation' de l'image qui veut surtout préserver le dispositif herméneutique selon lequel l'image "senefie".

Dans la leçon de cette fable nous apprenons que, face à l'échec, (c'est-à-dire, au "mençuinge") de l'image graphique, la vérité est à découvrir dans l'ovre, c'est-à-dire, dans l'effet qu'elle produit, plutôt que dans le signe. Le *topos* conventionnel du "travail et peine" de l'auteur que l'on trouve dans le prologue (v. 35) se spécifie dans le corps de l'*Esope* pour signifier l'accomplissement de l'oeuvre dans la production de sens. C'est-à-dire que l'oeuvre désigne un processus et nullement un produit achevé.

Conclusion

À l'aube de la production des collections de fables en langue vulgaire, le recueil des *Fables* de Marie s'engage dans une puissante interrogation de la fonction de l'image dans ce genre. Située entre la tradition rhétorique et scolaire de la fable et des recueils, d'un côté, et le contexte poétique d'une époque qui voyait naître et se développer les techniques de composition nouvelles et sophistiquées du roman, où la disposition des matières dans le récit suffisait à garantir le sens, celui-ci étant surtout "délivré", de l'autre, l'auteur des *Fables* se voit devant le besoin de faire le contrôle, et aussi la défense, de l'image fictionnelle fabuleuse. À notre avis, la construction du sens dans les fables, quoique nettement inscrite dans l'objectif général de produire une somme de conseils et de préceptes en accord avec la rhétorique de la *Prudentia*, comme le soutient Karen Jambeck (Jambeck, 1992), ne va pas de soi dans les *Fables* de Marie. Il y a un souci conscient et même explicite d'assurer le transfert du sens entre le récit et la morale, ce qui révèle également que, à l'époque, cette analogie était perçue comme étant fragile. La confirmation du lien de la signification fait partie de son projet d'écriture et se manifeste dans sa pratique à plusieurs niveaux.

La vraisemblance semble être, donc, une catégorie à renverser dans les *Fables* de Marie, tout comme dans les autres modalités de la fiction émergeant ou se développant dans le récit en langue vulgaire au cours du XII^e siècle. C'est au prix de ce renversement, qui permet de faire entrer en scène le dispositif imaginaire de la probabilité, que le rapport entre réalité et fiction, assurant le fonctionnement d'une didactique fabuleuse, pourra être réintégré, à chaque fois, dans le récit et assurer la relation avec la vérité.

Bibliographie

A – Sources

- GREGOIRE LE GRAND (1978). *Dialogues*. Paris: Téqui.
- MARIE DE FRANCE (1991). *Les Fables* (Charles Brucker ed.). Peeters: Louvain.
- Recueil des Isopets* (Julia Bastin ed.) (1929-1930). Paris: Société des Anciens Textes Français, Vol. I-II.
- SAINT AUGUSTIN (1993). “*Contra Mendacium*”. In: *Obras Completas de San Augustín*, Madrid: Bibliotheca de Autores Cristianos. Vol. XIII, 28.
- VINCENT DE BEAUVAIS (1624). *Speculum Historiale, Speculi Maioris*, Vol. III. Duaci: Officina Typographica Baltazaris Belleri, [Reprint: Akademische Druck, U. Verlagsanstalt, Graz, Austria, 1965].

B – Études

- BOIVIN, Jeanne-Marie (2006). *Naissance de la fable en français. L'Isopet de Lyon et l'Isopet l'Avionnet*. Paris: Honoré Champion.
- BRUYNE, Edgar de (1988). *Études d'esthétique médiévale* Vol. I-II. Paris: Albin Michel. (1ère édition, De Tempel, Bruges, 1946).
- DERRIDA, Jacques (2005). *Histoire du mensonge. Prolégomènes*. Paris: L'Herne / Carnets.
- DRONKE, Peter (1974). *Fabula, Explorations into the use of Myth in Medieval Platonism*. Leiden – Koln: E.J. Brill.
- GREEN, D.H. (2002). *The Beginnings of Medieval Romance. Fact and Fiction, 1150-1220*. Cambridge-New York-Melbourne-Madrid-Cape Town: Cambridge University Press / Cambridge Studies in Medieval Literature.
- HEFFERNAN, James A. W. (1991). “Ekphrasis and Representation”. In: *New Literary History*, Vol. 22, n° 2, pp. 297-316.
- HUNT, Tony (1974) “Glossing Marie de France”, *Romanische Forschungen*, Vol. 86, n° 3/4, 396-418.
- JAMBECK, Karen K. (1992). “The Fables of Marie de France: a Mirror of Princes”, in *In Quest of Marie de France* (Chantal Maréchal, ed.). Lewiston-Queenston-Lampeter: The Edwin Mellen Press, pp. 59-105.
- JAMBECK, Karen K. (1994). “Truth and Deception in the *Fables* of Marie de France”. In: *Literary Aspects of Courtly Literature* (Donald Maddox and Sara Sturm-Maddox, ed.). Cambridge: D.S. Brewer, pp. 221-229.
- JAMBECK, Karen K. (1984). “Une approche médiévale: les petits genres de l'exemplaire comme système littéraire de communication”. In: *La notion de genre à la Renaissance* (Demerson, Guy ed.). Genève: Éditions Slatkine, pp. 35-57.
- JAVELET, Robert (1967). *Image et Ressemblance au douzième siècle* (I-II). Paris: Éditions Letouzei & Ané.
- MEHTONEN, Païvi (1996). *Old Concepts and New Poetics. “Historia, Argumentum, and Fabula” in the Twelfth. and Early Thirteenth-Century Latin Poetics of Fiction*. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica / Commentationes Humanarum Litterarum, 108.
- NEEDLER, Howard (1991). “The Animal Fable Among Other Medieval Literary Genres”. *New Literary History*, Vol. 22, pp. 423-439.
- ROSSI, Carla (2009). *Marie de France et les érudits de Cantorbéry*. Paris: Éditions Classiques Garnier / Recherches Littéraires Médiévales, 1.
- SMITH, M. Ellwood (1917). “A Classification for Fables, Based on the Collection of Marie de France”. *Modern Philology*, Vol. XV, n° 8.

STRUBEL, Armand (1975). "'Allegoria in factis' et 'allegoria in verbis'". *Poétique* n° 23, pp. 342-357.

STRUBEL, Armand (1988). "Exemple, fable, parabole: le récit bref figuré au Moyen Age", *Le Moyen Age*, 94, pp. 341-361.

STRUBEL, *La rose, Renart et le Graal*. Paris: Honoré Champion.

STRUBEL, Armand (1989). *La Rose, Renart et le Graal*. Paris: Honoré Champion.

WETHERBEE, Winthrop (1972). *Platonism and Poetry in the Twelfth Century: the Literary Influence of the School of Chartres*. Princeton: Princeton University Press.

Annexe

F5 [Le Chien et le fromage]

*Par une feiz, ceo vus recunt,
passoit un chien desur un punt;
un furmage en sa buche tient;
quant en mi le puncul [par]vient,
5 en l'ewe vit l'umbre del furmage;
purpensa sei en sun curage
que aveir les voleit amduis.
Ileoc fu il trop cuveitus:
en l'ewe saut, la buche overi,
10 e li furmages li chei;
e umbre vit, e umbre fu,
e sun furmage aveit perdu.
Pur ceo se deivent chastier
cil ki trop sulent coveiter.
15 Ki plus coveite que sun dreit,
par sei me[is]mes se recreit;
kar ceo qu'il ad pert [il] sovent,
et de [l']autrui n'a il n[i]ent.*

Une fois, – c'est ce que je vous raconte –,
passait un chien sur un pont;
il tenait un fromage dans sa gueule.
Quand il parvint au milieu du petit pont,
5 il vit dans le gué l'ombre du fromage.
Il pensa, dans son for intérieur,
qu'il les désirait tous deux.
Par là, il se montra trop avide:
il sauta dans l'eau, ouvrit la bouche,
10 et le fromage lui échappa et tomba;
il avait vu l'ombre, et ce n'était qu'une ombre,
et le voilà qui avait perdu son fromage.
C'est pourquoi ceux qui ont l'habitude de trop convoiter
doivent se corriger.
15 Celui qui convoite plus que de juste
se dépouille lui-même;
car il perd souvent ce qu'il possède,
et ne tire en rien profit des autres.

F37 [Le Lion et le paysan]

[...]
*A un mur sunt amdui venu;
ileoc ad li leüns veü
defors la porte une peinture
10 cum un vilein par aventure
od sa hache oscist un leün;
si apela sun cumpainun:
"ki fist ceste semblance ici,
humme u liüns? Itant me di!"
15 "Ceo fist un hum", dist li vileins,
"od ses engins e od ses meins."
Dunc ad li liüns respundu:
"Ceo est a tut puple coneü
que hum seit entailler e purtrere,*

20 *mes li leüns nel seit pas fere.
Ore en irums ensemble ça.“
Li vileins veit, si l'en mena
a un chastel l'empereür.
Issi avient quë en cel jur
25 aveient il jugé en plet
un barun que [li] ot mesfet;
pruvez esteit de traïsun,
sil fist geter a sun liun
a lung tens ot esté gardez
30 dedenz sa curt enchaenez
e il l'ocist ignelepaz;
[...]
“ainz que [nus] fussums cumpainuns,
55 me mustrastes une peinture
sur une pere par aventure;
mes jeo te ai plus verrur mustree,
a descuvert l'as esgardee.“
Par essample nus veut aprendre
60 que nul ne deit niënt entendre
a fable kë est de mençuinge
ne a peinture que semble sunge;
ceo est a creire dunt hum veit l'ovre,
que la verité tut descovre.*

[...]
Ils sont tous deux parvenus à un mur.
Là, le lion a vu,
à l'extérieur, une peinture
10 montrant comment un paysan, d'aventure
tuait, avec sa hache, un lion;
il appela son compagnon:
“Qui fit ce tableau-ci,
un homme ou un lion? Dis-le-moi!”
15 “C'est un homme qui l'a fait”, dit le paysan,
“avec ses outils et ses mains.”
Alors le lion a répondu:
“Il est connu de tout le monde
que l'homme sait faire un portrait en sculptant
20 mais que le lion ne sait pas le faire!
À présent partons d'ici ensemble!”
Le paysan s'en va, l'autre l'emmène
dans un château de l'empereur.
Il arriva qu'en ce jour
25 on avait jugé, au cours d'un procès,
un baron, qui avait commis une faute à l'égard de l'empereur;
il était convaincu de trahison,
et l'empereur le fit jeter en pâture à son lion,
qui, longtemps, à la cour, avait été gardé
30 enchaîné,
et il le tua sur-le-champ;
[...]
“avant que nous fussions compagnons,
55 tu me montras, par hasard, une image peinte sur une Pierre;
mais je t'ai montré une réalité plus authentique,
tu l'as examinée à découvert.”
Par cet exemple, on veut nous apprendre
que personne ne doit prêter attention
à une fiction, qui n'est que mensonge,

ni à une image, qui ressemble à un rêve;
Il faut prêter foi à ce dont on voit l'effet,
et qui dévoile toute la vérité.

Marie de France (1991). *Les Fables*. Charles Brucker ed., Louvain, Peeters