

PHÈDRE ET LES NOMS DE LA FABLE

DAN SLUȘANSCHI

Université de Bucarest

Tout en essayant, en vers latins, de donner à la fable le statut d'une forme littéraire vraiment indépendante, *Phaedrus*, ou, peut-être *Phaeder, Augusti libertus*, concentre maintes fois son attention sur ses dénominations et sur ses caractéristiques les plus saillantes.

Pour définir ce *genus*, qu'il veut pratiquer constamment, le moraliste utilise presque sur pied d'égalité *fabula* (12 fois) et *fabella* (14 fois). Par rapport à *fabula*, qui, autour de son sens de base («récit»), groupait tout un essaim de significations secondaires («conte, racontars, fiction, trame») ¹, *fabella* un diminutif visant non tant à la réduction ou à l'abaissement, qu'à la spécification, prend progressivement le rôle attitré du nom courant des récits allégoriques animaliers, de type  sopique ².

La différence de degré de généralité entre les deux termes est exploitée dans un seul passage:

4, 7, 22 *Si nec fabellae te iuuant, nec fabulae*

Plus générique et plus flexible, *fabula* revêt ici une autre signification, en tant qu'image de la **trame tragique**, donc d'un genre *excelsum*, et il vient justement **s'opposer**   *fabella*, le nom exact de la «fable». Par l'entremise de ce jeu paronymique, le Fabuliste vise à ironiser d'emblée sur les goûts littéraires d'un public hypercritique ³.

Ce que nous voudrions souligner dans ce qui suit, c'est que, dans tous les autres contextes, dans lesquels les deux termes ont évidemment **la même** signification («fable»), l'emploi de l'un ou de l'autre n'est plus gouverné par une

¹ Si l'on laisse de côté les *rumores*, *fabula* désigne couramment la trame des oeuvres dramatiques, puis directement les pièces de théâtre, mais aussi un certain type d'exercices préliminaires et d'exkursus rhétoriques; de là, l'«irréel» n'est pas loin (cf. TLL, VI, 1, 24-27).

² En d'autres mots, chez Phèdre, c'est *fabula* qui vient doubler *fabella* et non l'inverse (cf. TLL, VI, 1, 6-7 et 27). Pour tout ce qui suit on tirera profit des données de CINQUINI, A., 1964² (= 1905¹).

³ Voir aussi *lector Cato* (4,7,21; cf. et v. 27).

différence d'ordre sémantique, mais d'ordre **métrique**: utilisé surtout comme un crétique (´ | ∪ ´)⁴ *fabula* trouve naturellement sa place plutôt en fin de vers; au contraire, *fabella*, qui vaut surtout un molose (´ - ´ ou - | ´ -)⁵, est utilisé dans les positions où *fabula* ne pouvait pas être employé - ´ | -).

Bref, le tableau de leur répartition métrique est le suivant:

∪ ´ 1 | ∪ ´ 2 | ∪ ´ 3 | ∪ ´ 4 | ∪ ´ 5 | ∪ ´ 6 ||

FÁ BV LÁ RVM (1 fois)

FÁ BV LÁ (3 fois)

FÁ BV LÁ (8 fois)

FĀ BĒL LĀ (2 fois)

FĀ BĒL LĀ (3 fois)

FĀ BĒL LĀ (1 fois)

FĀ BĒL LĀ (3 fois)

FÁ BĒL LÁ (5 fois)

Il ressort de là que la répartition des deux mots n'est pas exactement complémentaire, mais, en fait, déficiente: nous devons rendre compte de leur concurrence dans la position métrique ´ | ∪ ´ |, sous les deux aspects impliqués par celle-ci: la migration de *fábulá* aussi vers le **deuxième** et le **quatrième** pied; l'emploi de *fábelá* seulement au **cinquième** pied.

Quant au premier point, il faut prendre garde à l'observation de principe faite par HAVET (1895, 175): «*semipedem tertium aut septimum, qui sit uocis pars paenultima, neque longa neque breuibus geminis effici fas est, et saepissime efficitur breui singulari*». Cette remarque normative, qui tient à la tradition même du sénaire iambique latin⁶, nous fournit la clé de la tendance manifestée par *fabula* de migrer depuis la fin du sénaire vers son intérieur (surtout vers le quatrième pied, car *fabularum*, au deuxième, est un *unicum*).

Le second point reste plus étrange: *fábellá* apparaît le plus souvent (5 fois) là, où *fábulá* était aussi possible (´ | - ´ | : ´ | ∪ ´ |), mais où celui-ci n'est **jamais** employé, au **quatrième / cinquième** pied⁷.

⁴ La troisième syllabe est: A) longue: a) par nature (-a, -ae, -is - 6 fois); b) par position (-am + C- - 1 fois); B) *anceps* (ce qui vaut = longue - 4 fois).

⁵ Il apparaît aussi comme bacchique (- ´ | ∪ |), mais seulement deux fois (4,25,4; 4,24,22), la syllabe courte appartenant au second pied du vers: autant dire que ce sont en fait les deux cas où le mot apparaît au commencement du vers.

⁶ On voudra bien se reporter à HAVET, L. 1895, 147-224; MÜLLER, L. 1913, VIII-XII; GUAGLIONE, A. 1968; KORZENIEWSKI, D., 1970.

⁷ Les autres positions sont toutes du type - ´ | -, v. le tableau ci-dessus.

À notre avis, ces faits sont explicables en tant qu'ils représentent les facettes d'une tendance poétique unique. Héritier et représentant de la tradition des comiques latins, qui ne retenaient plus le canon puriste du trimètre grec, Phèdre emploie aussi des spondées dans le deuxième et le quatrième pied, et dès longtemps plus encore, dans le cinquième, fait licite en tous points⁸. Cette même répartition *bifaria*, plutôt défensive que complémentaire, de *fabella* et de *fabula* nous montre qu'elle est l'effet d'une recherche —spontanée, consciente?— de l'euphonie, surpassant ou outrepassant ses modèles latins directs (Publilius Syrus et les comiques), pour aller à l'encontre des Grecs. Nous nous rappellerons ici que Phèdre était originaire de l'espace linguistique grec du Haut Empire.

Tout en révélant quelques habitudes de versificateur du moraliste⁹, une telle répartition n'est pas sans concorder, par-dessus tout, avec le contraste mentionné entre *fabella* et *fabula* pris dans des sens divers (4,7,22 cit.). On voit ainsi *fabula* employé comme une variante métrique commode, qui double le uerbum proprium, *fabella*¹⁰, mais, à l'occasion, aussi avec une valeur propre¹¹.

Mais Phèdre ne cesse pas de rechercher et de définir aussi l'essence de l'apologue, du genre fondé jadis par Esope¹²:

1, *Prol.*, 1 *Aesopus auctor quam materiam repperit*
Hanc ego poliui uersibus senariis

Tout de même, ni **le fonds** (*materia*), ni **la forme** (*uersus*) ne suffisent pas, et il nous faudra revenir sur l'aspect *risus* (*ibid.*, 3), défini aussi *iocorum genus* (4,7,2), connaturel au genre ésopique.

Tout cela ne suffit toujours pas: il faut aussi du **nouveau**: ce n'est qu'un renouveau thématique qui assurera au poète le prestige dont il rêve tant:

4, *Prol.*, 13 *Vsus uetusto genere, sed rebus nouis*
et *ibid.*, 17 *Mihi parta laus est...*

Sous sa forme littéraire, la fable peut être présentée seulement comme un *argumentum* (4,11,4; 4,16,7), comme une trame sapientielle ou une parabole

⁸ D'ailleurs, son utilisation des spondées est limitée et soutenue presque toujours par des effets de sens: cf. KORZENIEWSKI, D., 1970, 458; MAC L. CURRIE, H. 1984, 506.

⁹ Ce fabuliste, comme tout lettré de l'époque, ne porte pas son regard en bas, mais plus haut sur l'échelle sociale; il est un moraliste, dans la tradition —choquante pour les nobles familles— des prédicateurs populaires (v. DUFF, J. W., 1936, 110).

¹⁰ A partir de de Cicerón (cf. *De fin.*, 5,42; puis Hor., *Sat.*, 2,6,78), c'est *fabella* qui désigne l'apologue; plus tard, on a rattaché à ce dérivé en *-lo* une nuance d'infériorité (cf. Plin., *N.H.* 36, 82; Quint., *Inst.*, 1,9,2; 5,11,19 et 21) et c'est *fabula* qui prendra le dessus.

¹¹ Cf. n. 1 *Fabella* peut aussi jouer le rôle d'une variante affective de *sermo*, dans le langage familier des gens cultivés, il est maintes fois l'équivalent de (*ἀπο*) λόγος.

¹² Même si Phèdre a eu sous la main une autre forme des fables d'Esope que celle transmise par les Byzantins, il est évident qu'il a eu sous les yeux un texte en prose, très nu: Quint., *Inst.*, 1,9,2 *Aesopi fabellas, quae fabulis nutricularum proxime succedunt.*

utile, à retenir dans l'existence quotidienne. La mention du but moral doit convaincre le lecteur de l'importance du système phédrien de valeurs¹³.

L'emploi de *narratio* permet la définition du genre sous un autre angle de vue, qui ne tient plus du «drame», mais du récit. *Narratio* (1,12,2; 4,5,2; 5,12,4) attire l'attention vers le récit symbolique et offre, en même temps, sous rapport métrique, un autre doublet commode (et un peu plus long) de *fabella*: sa structure - ´ | ∪ ´ | est toute faite pour une fin de sénair (2 fois sur 3)¹⁴. A son tour, *narro* peut, près de *iocus* (*narrandi iocus* 2, Prol., 5), suggérer, lui aussi, et encore mieux, le lien intrinsèque entre la fable et l'*urbanus sermo*, tout en illustrant aussi, et plusieurs fois, le rôle essentiel de l'apologue comme un récit spirituel visant les avatars de la vie de tous les jours (1,6,2; 3,10,8; 3,12,8).

Ce sont donc les exemples qui forment la substance même du genre, les unités de base sur lesquelles repose la fable ésopique:

1,3,3, *Aesopus nobis hoc exemplum prodidit*

et ensuite

2, Prol., 1 *Exemplis continetur Aesopi genus*

Ces *exempla*, des images pleines de sens, peuvent servir au classement des fables (5, Prol., 10), et aussi à la classification des types humains, par l'intermédiaire de l'apologue. A part la **matière** proprement-dite (*res, materia*), un *exemplum* est le **cas clinique**, sélectionné par le *scriptor* pour ses valences typiques, pour sa capacité de diagnostic, qui met en relief la différence entre le bien et le mal: son utilité est surtout d'ordre **moral** (2,1,11)¹⁵.

Parce que l'amusement du lecteur est un commandement majeur du genre ésopique, la fable peut être définie, on l'a vu déjà, en fonction du *risus* (1, Prol., 3). Le nom le plus générique et le plus courant donné à la fable est, sous cet aspect, *iocus* (2, Prol., 5; 4,7,2) et, près de lui, on rencontre aussi *iocari* (1, Prol., 7) et *iocularare*, le neutre d'une forme familière assez rare (4,2,1)¹⁶. C'est toujours dans ce domaine qu'on peut enregistrer, mais de façon isolée, *argutiae* (4, Epil., 3 - «des mots retors»)¹⁷.

¹³ On peut retrouver, il est vrai, *argumentum* dans une formule en prose stéréotypée comme *Hoc argumento tuta est hominum tenuitas* (2,7,12): mais est-ce seulement une expression «vide», comme «c'est ainsi que...», une cheville prosaïque, ou quelque chose de plus?

¹⁴ Le troisième passage (4,5,2 *Narratione posteris tradam breui*) amène le nom, à l'ablatif, au début du vers, donc le iambe pur tombe précisément au deuxième pied du vers: l'analogie avec le déplacement de *fabula* depuis la fin du vers ne peut pas être un simple fruit du hasard.

¹⁵ Pour *exemplum* en tant qu'instrument de l'éducation morale et esthétique voir LAUSBERG, H., 1960, I, 36.

¹⁶ Cf. Ter., *Phorm.* 134; Cic., *Leg.*, 1,20. Chez Phèdre on a probablement une transposition au singulier de la forme *iocularia* = «blagues, jeux de mots» (cf. Liv., 7,2,5; Hor., *Sat.*, 1,1,23). L'essai de HAVET, L. (1895 et 1896) d'interpréter *iocularare* comme un infinitif de *ioculo(r)* ne nous semble pas heureux.

¹⁷ En fait, des formules fines et rusées, à sens caché. Pour l'évolution de sens de la famille d'*arguo* voir ERNOUT, A. - MEILLET, A., *DELL*, 1967⁴, 46. TALBERT, E., 1886, 37, tradui-

Enfin, la forme la plus modeste, qui rabaisse l'oeuvre du fabuliste à la limite des formes littéraires, est *neniae* (3, *Prol.*, 10; 4,2,3). Il faut bien croire que cette manoeuvre par la modestie était une feinte tactique, car après chaque dépréciation de ses vers (*uiles nenias*, puis *has nenias*), survient sur-le-champ un retournement favorable de la situation: le fabuliste, fier de son art (3, *Prol.*, 15-22) révèle les raisons voilées de ses dires et les avantages réels de ses vers (4,2,4-7). Il est possible que dans la sélection de *neniae* la sphère assez large du sens de *fabula* ait joué un rôle aussi: le rapprochement entre *neniae* et *aniles fabulae*¹⁸ avait permis cette dévolution qui n'était pas un véritable rabaissement¹⁹.

Tout en décrivant son travail de versification, Phèdre emploie, presque sur le même plan, *cura*, *labor* et *studium*. Ces mots, assez usuels dans la critique littéraire latine, ne sont pas des simples synonymes *d'opus* (ici de *fabella*), mais ils communiquent aux contextes où ils apparaissent leurs connotations et leurs valeurs affectives plus «étouffées».

Ainsi, *cura* représente le soin méticuleux, qui ne perd de vue aucun détail (2, *Prol.*, 8; 4,2,7)²⁰. *Labor* relève, avec une pointe de solennité poétique, l'effort soutenu, sans interruption, ses connotations physiques traditionnelles étant rehaussée par *doctus*, qui met en valeur ses fonctions intellectuelles et littéraires²¹. A son tour, *studium* nous montre la préoccupation permanente et active pour les lettres, et pour la culture en général (3, *Prol.*, 9; 4,22,19); mais on rencontre aussi, dans un seul passage, l'emploi banal du mot, comme un simple équivalent, plus recherché, d'«oeuvre»:

2, *Epil.*, 12 *Si nostrum studium ad aures cultas peruenit...*

Et puis, toujours une seule fois, la fable prend le nom plus solennel de *car-men*, et l'on parle d'une *uis* spécifique d'un tel «poème», qui doit aller jusqu'à l'âme du lecteur:

3, *Prol.*, 3 *Vt liber animus sentiat uim carminis*

Cet essai de relever l'apologue jusqu'au niveau stylistique de la vraie poésie illustre assez bien les prétentions de Phèdre, qui voulait qu'on le

sait, un peu loin, par «bagatelles, frivolités»; HAVET, L., 1896, 44, précisait que «arguties» est une évolution secondaire.

¹⁸ Cf. Quint., *Inst.*, 1,8,19 et 1,9,2 (cit. n. 12).

¹⁹ Mot rare et de colorature populaire (ERNOUT, A. - MEILLET, A., *DELL*, 1967⁴, 437), *nenia* (d'abord «mélodie funèbre») et surtout *neniae* (au pluriel = «chanson!», «bagatelle») est un abaissement métaphorique qui n'est pas une déchéance. Martial, le poète des jeux beaucoup moins guidés par la morale, peut nommer et voir ses vers comme des *ineptiae* (11,11,4); indifférent aux commodités formelles (∪ ∩ | ∪ ∩ |), le fabuliste n'admet pas une telle interprétation des distractions.

²⁰ L'équivalence directe établie par ALBRECHT, F. H. J. (1835, 93): «métonymie, *opus cura elaboratum*» ne résulte pas obligatoirement du contexte (*Si liuor obtrectare curam uoluerit*), mais est une extrapolation due à certains passages de Martial (1,107,5) et au *Dialogus de oratoribus* de Tacite (3,9 et 6,5).

²¹ *Doctus*, aimé par les poètes, apparaît 2 fois sur 4: 2, *Epil.*, 15 et 3, *Prol.*, 16, face à 2, *Epil.*, 8 et 3, *Epil.*, 7.

compte parmi les poètes attitrés, en tant qu'auteur latin ayant donné une forme poétique latine aux récits moralisateurs d'Ésope. Le ton solennel du fabuliste est représentatif pour sa mentalité et significatif, de l'effort fourni pour gagner le respect de son public²².

Enfin, *last, not least*, quand il situe ses vers en tant que genre littéraire, Phèdre essaie de mettre à profit aussi leur **forme graphique**. Avant toute chose, *scripta* est la définition simple et sans détour de son oeuvre **écrite** (4,7,1), ou de celle d'un autre (*Ap.*, 7,1)²³. La définition standard d'un volume de poésies est *libellus* (1, *Prol.*, 3; 3, *Prol.*, 1; 4, *Prol.*, 14; 4,7,3), par rapport auquel l'emploi de *liber* (et d'*exarare*!) représente un haussement péremptoire du ton, sur le seuil de son **troisième** volume de vers:

3, *Prol.*, 29 *Librum exarabo tertium Aesopi stilo*²⁴.

D'autre part, l'apparition de *uolumen* dans un contexte nettement péjoratif est due, probablement, aux implications de «longueur» et d'«effort» que ce terme contient, de façon latente:

Ap., 7,6 *confectus ille pessimo uolumine...*

La dernière image que proposent les vers de Phèdre, plus visuelle et plus frappante, est *charta*, qui contribue à crayonner les deux tableaux idéalisés des futurs succès de ses fables: les lecteurs, conquis par ses *exempla*, copient ses vers pour leur propre bibliothèque (4, *Prol.*, 18), et la postérité va apporter à ses pages un renom tout-à-fait mérité (4, *Epil.*, 5)²⁵.

Il est intéressant de voir poindre de telles rêveries surtout au quatrième livre. Rêve ou pas, Phèdre doit bien avoir eu, de son vivant, son propre public, scolaire ou à penchant moralisateur, à coup sûr médiocre ou modeste, selon le point de vue du lecteur qui lira et appréciera, plus ou moins favorablement, ses apologues, au fil des temps²⁶. Car Phèdre n'a pas eu, et de loin, la

²² Phèdre voit son genre participer de plein droit au domaine des *litterae* (4,7,23; 4, *Epil.*, 6; cf. 4,22,19; 4,25,1), et les dédicaces de ses volumes tendent à imposer une certaine tenue morale à ceux qu'elles visent. Pour ses relations avec son public, voir DUFF, J. W., 1936, 114.

²³ Dans la seconde partie de la vie littéraire de Phèdre on remarque une certaine insistance sur la forme écrite: *scribere* (3, *Epil.*, 1; 4, *Prol.*, 9; 4,22,2; 4,23,3; 5,10,10) et *scriptor* (5,1,17).

²⁴ Voir HAVET, L., 1896, 127.

²⁵ Si notre fabuliste avait su qu'un autre poète de genre mineur, comme lui, mais de moeurs, oh, combien faciles, allait pousser l'audace jusqu'à traiter ses fables d'*improbi ioci*! Car c'est justement Martial qui osait se demander si Canius Rufus, son ami, *An aemulatur improbi iocos Phaedri* (3,20,5). L'idée de ELLIS, R. de traduire et de chercher quelques fables indécentes, perdues, de Phèdre, me semble incongrue. A côté des motifs politiques invoqués par THIELE, G. («*kühn*»), «l'effronterie» invoquée par Martial devait, je crois, avoir une nette connotation sociale: seul un libertin «effronté» peut oser moraliser ses maîtres et supérieurs; v. MAC L. CURRIE, H., 1984, 502.

²⁶ SCHNUR, H. C. croyait que «Sein Erfolg muß zunächst gering gewesen sein» (1978, 22). C'est inacceptable: ses déboires si immédiats, et de la part d'un politique comme Séjan, montrent le péril *in nuce* de ses fables: nous autres, Roumains, nous savons bien que se type de facéties sont

finesse, l'enjouement, l'humour si subtil de La Fontaine. Un peu guindé et surtout complexé, mais consciencieux et tenace, non sans certaines qualités évidentes de versificateur, il a réussi à gagner, sinon l'immortalité souhaitée, au moins une pérennité littéraire indéniable.

BIBLIOGRAPHIE

Editions

- ALBRECHT, F. H. J., Paris, 1835.
BASSI, D., Torino, 1919.
BRENOT, A., Paris, Les Belles Lettres, 1924 (1961²).
CANTARELLA, F., Milano-Roma-Napoli, 1928.
CONSTANT, F., Paris, Garnier [1937].
DI LAURO, P., Città di Castello / Milano-Genova-Roma-Napoli, 1929.
GUAGLIANONE, A., Torino, Paravia, 1969.
HAVET, L., Paris, Hachette, 1895 (*editio maior*).
ID., *Ibid.*, 1896¹ (1919¹¹; *editio minor*).
MÜLLER, L., Leipzig, Teubner, 1903 (*stereotypa*).
RAMORINO, F., Torino, Chiantore, 1934.
SCHNUR, H. C., *Fabeln der Antike*, München, Heimeran, [1978], 162-243.
SIEBELIS, J.; POLLE, F., Leipzig, Teubner, 1859⁶.
TALBERT, M., Paris, Hachette, 1886.
ZANDER, C., *Phaedrus solutus, vel Phaedri Fabulae XXX*, Lund, 1921.

Index

- CINQUINI, A., *Index Phaedrianus*, Milano, Hoepli, 1905 (Hildesheim, Olms, 1964²).

Ouvrages critiques

- MAC L. CURRIE, H., «Phaedrus the Fabulist», *ANRW*, II, 32,1, 1984, 497-513.
DE LORENZI, A., *Fedro*, Florence, 1955.
DUFF, J. W., *A Literary History of Rome in the Silver Age*, Londres, 1927.
GUAGLIANONE, A., «Fedro e il suo senario», *RSC*, 16, 1968, 91-104.
HAUSRATH, A., art. «Phaedrus», *RE*, 19,2, 1938, 1455-1485.
ID., «Zur Arbeitsweise des Phädrus», *Hermes*, 64, 1936, 10-103.
KORZENIEWSKI, D., «Zur Verstechnik des Phädrus», *Hermes*, 90, 1970, 430-458.
KRENKEL, W., *Römische Satire*, Berlin, 1970.
LAUSBERG, H., *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München, 1960, I-II.
PERRY, B. E., «Aesopica», *Urbana*, III, 1952.
PRINZ, K., «Zur Chronologie und Deutung der Fabeln des Phaedrus», *WS* 1912, 62-70.
SCHNUR, H. C., *Fabeln der Antike*, München, Heimeran, [1978], 22-26.
TARAFERI, P., «Phaedrus, I, 5. Nota su Fedro e la tradizione esopica», *AFLM*, XVII, 1984, 321-333.
TORTOSA, L., «Recenti studi su Fedro», *Boll. St. Lat.*, 5, 1975, 266-273.
ZIMMERMANN, R. C. W., «Zu Phädrus», *PhW*, 54, 1934, 476-484.

souvent la mèche d'une explosion autrement grave. Le silence des autres auteurs suivants, des «gens sérieux», comme Sénèque ou Quintilien, corrobore, paradoxalement, notre opinion.