Document généré le 12 juil. 2025 19:14

**Topiques, études satoriennes**
**Topoï Studies, Journal of the SATOR**

# Les chants des oiseaux dans les fables : topoï, types et savoirs zoologiques
# The Songs of Birds in the 17th Century: Topoi, types and zoological knowledge

Élodie Ripoll

Volume 6, 2022

Le paysage sonore dans la littérature d'Ancien Régime, ou du son comme topos de scènes narratives

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1096699ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1096699ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

SATOR, Société d'Analyse de la Topique Romanesque d'Ancien Régime

ISSN

2369-4831 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Ripoll, É. (2022). Les chants des oiseaux dans les fables : topoï, types et savoirs zoologiques. *Topiques, études satoriennes / Topoï Studies, Journal of the SATOR*, *6*, 1–16. https://doi.org/10.7202/1096699ar

Résumé de l'article

Le bestiaire très riche des fables de la fin du XVIIe siècle offre un terrain d'exploration idéal pour vérifier l'hypothèse des topiques sonores. Parmi les nombreux corbeaux, cigognes, coqs, hiboux, pigeons, moineaux, aigles, paons, rossignols, tous ou presque ont une voix singulière, reconnaissable, imitable. Tous ou presque sont anthropomorphisés, parlent et jouent un rôle essentiel dans la fiction. Cet article cherche ainsi à répondre aux questions suivantes à partir des fables de La Fontaine, Perrault, Furetière, Fénelon et Mme de Villedieu ainsi que de Philippe Desprez et Houdar de la Motte : leschants des oiseaux sont-ils toujours envisagés selon des critères esthétiques ou selon leurs effets sur l'auditoire ? Peut-on dégager des topoï narratifs associés aux chants des oiseaux, voire aux chants de certains oiseaux ? Ou les oiseaux sont-ils plutôt des types dont le chant spécifique serait une caractéristique ? Quelle est la place des savoirs zoologiques dans ces représentations ?

© Élodie Ripoll, 2022

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

# Les chants des oiseaux dans les fables : *topoï*, types et savoirs zoologiques

Élodie Ripoll
Université de Stuttgart-Allemagne

Dans la fable de La Fontaine « Le Paon se plaignant à Junon », le Paon se lamente de son chant qui « déplaît à toute la nature » tandis que le rossignol qui « [f]orme des sons aussi doux qu'éclatants / est lui seul l'honneur du printemps[1] ». La déesse refuse de rendre son chant mélodieux, menace de lui retirer son plumage, argumente que « [t]ous [les oiseaux] sont contents de leur ramage[2] ». « Le Corbeau sert pour le présage ; / La Corneille avertit des malheurs à venir[3]. » Conformément à la tradition, comme le remarque Jean-Marie Fritz à propos des textes des XII^e^ et XIII^e^ siècles, « la voix animale est le prélude ou à une herméneutique ou à une esthétique ; le ramage est signe, présage ou alors plaisir de l'oreille ». Ce faisant, « l'oiseau occupe une place privilégiée, voire exclusive. Il est le sonneur de signes et le musicien par excellence[4]. » Il est donc investi de deux rôles distincts : l' « oiseau-prophète » et l'« oiseau-poète[5] ». D'un point de vue satorien, le chant de certains oiseaux est ainsi spécifiquement associé à une « situation narrative récurrente reconnue[6] ». La fable elle-même semble alors plaider pour des *topoï* narratifs sonores basés sur des savoirs ou des observations zoologiques, du reste assez sommaires, même si « une forme d'observation de la nature plus exacte[7] » se met en place dès la seconde moitié du XVII^e^ siècle. Les fables de la fin du XVII^e^ siècle offrent un terrain d'exploration idéal pour vérifier l'hypothèse des topiques sonores. Parmi les nombreux corbeaux, cigognes, coqs, hiboux, pigeons, moineaux, aigles, paons, rossignols, tous ou presque ont une voix singulière, reconnaissable, imitable.

Comment sont perçus et décrits les chants des oiseaux ? Sont-ils toujours envisagés selon des critères esthétiques ? Les fabulistes ont-ils recours à l'onomatopée ou à l'harmonie imitative comme l'exprimera le XVIII^e^ siècle[8] ? Peut-on dégager des *topoï* narratifs associés aux chants des oiseaux, voire aux chants de certains oiseaux ? Ou les oiseaux sont-ils plutôt des types dont le chant spécifique serait une caractéristique ? Notre enquête s'ouvrira sur l'héritage

---

[1] La Fontaine, *Fables*, 2002, p. 104.
[2] *Ibid*., p. 105.
[3] *Ibid*.
[4] Jean-Marie Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge…*, 2000, p. 213.
[5] Voir *ibid*., p. 213-222.
[6] Jan Herman, « Le *topos* et la topicité. Essai de définition par un chercheur fatigué », 2006, p. 2.
[7] Patrick Dandrey, *Poétique de La Fontaine…*, 1996, p. 166.
[8] Voir Gabriel-Robert Thibault, « L'harmonie imitative. Essai historique et anthropologique », 1991.

antique et médiéval autour des figures d'« oiseau-prophète » et d'« oiseau-poète » et ses résonances à l'âge classique. Nous procèderons ensuite à un état des lieux des oiseaux chanteurs dans les fables avant de poursuivre par deux approches satoriennes de notre sujet : le chant des oiseaux comme élément constitutif d'un *topos* ou toposème ; le chant de certains oiseaux comme *topos*.

### *Le chant des oiseaux du Moyen Âge à l'Âge classique*

Les chants des oiseaux sont d'abord perçus à travers leurs liens à la nature. Ils permettent tout d'abord « à l'homme de se situer dans le temps[9] » grâce à la fameuse « horloge ornithologique[10] », un « procédé qui consiste à projeter le chant des différents oiseaux sur le déroulement d'une journée[11] ». L'oiseau « scande d'abord l'alternance de la nuit et du jour, comme le rossignol ou l'alouette qui annoncent de leurs vocalises l'aurore[12] » ou bien évidemment le coq dont le chant marque le lever du soleil. Pierre Belon, auteur d'une *Histoire de la nature des oiseaux* (1555), précise à son sujet qu'il « est si vigilant qu'il annonce les heures de la nuit, & le jour à venir[13]. » Le rythme des saisons est de même associé aux chants des oiseaux[14], le retour du printemps (ou la fin de l'hiver) coïncide avec le retour des oiseaux et l'été avec le chant de la cigale. « Écouter l'animal permet non seulement de se repérer dans le temps, mais aussi de le prévoir[15]. » Certains oiseaux annoncent par leurs cris l'imminence de la pluie ou de la tempête[16] : mouettes, grues, corbeaux, corneilles, milans[17]. La « figure de l'animal baromètre complète celle de l'animal-horloge[18] ». Ces observations ne sont que partiellement reprises par Pierre Belon, pour la corneille et le corbeau :

> Quand lon voit que les Corbeaux se debatent & font voix comme en hoquetant, & continuënt quelque temps, c'est presage de vent à venir : & s'ils reïterent souvent, comme en reprenant leurs voix, signifient pluye venteuse : car à cela dit on quils appellent ou l'un ou l'autre. […] Lors que la Corneille en se lavant babille beaucoup, signifie la pluye à venir[19].

[9] Jean-Marie Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge*, 2000, p. 214.
[10] *Ibid*.
[11] Jean-Marie Fritz, *La Cloche et la Lyre…*, 2011, p. 174.
[12] Jean-Marie Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge*, p. 214.
[13] Pierre Belon, *Histoire de la nature des oiseaux*, 1555, p. 242.
[14] Pensons au motif du concert des oiseaux (Jean-Marie Fritz, *La Cloche et la Lyre*, p. 354).
[15] Jean-Marie Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge*, p. 215.
[16] Voir *ibid*.
[17] Buffon précise que les « cris des grues dans le jour indiquent la pluie » (Corinne Füg-Pierreville, « Grue », 2015, p. 237).
[18] Jean-Marie Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge*, p. 215.
[19] Voir Pierre Belon, *op. cit.*, p. 281 *sq*. Sur la grue, la mouette et le milan, voir *ibid*., p. 187 *sq*., 169 *sqq*., 129 *sqq*.

« Le chant des oiseaux est surtout l'objet musical par excellence[20]. » L'analogie entre oiseau et poète, ou plutôt entre chant de l'oiseau et poésie est particulièrement fructueuse pour la littérature européenne. Le chant des oiseaux est autant une source d'inspiration qu'un réservoir de métaphores ou d'allégories autour d'oiseaux spécifiques : le rossignol, l'alouette et le cygne. Le rossignol est à la fois marqué par « l'héritage d'une fable mythologique (celle de Philomèle transformée en rossignol) et par une longue tradition élégiaque qui, depuis l'Antiquité, avec ou sans référence à Philomèle, associe le rossignol à la plainte[21] ». Le rossignol « est par excellence l'oiseau du chant courtois[22] ». L'alouette, liée à l'amour et au printemps, est « la gaie messagère de l'aube[23] ». Le cygne semble s'être figé dans l'expression du *chant du cygne* où « le chant ne provoque plus la mort, mais la magnifie et en est magnifié[24] », une croyance qui remonte à Platon et à Aristote, relayée par Pierre Belon[25] et qui deviendra un des symboles favoris de la poésie du XIX^e^ siècle, tant chez les romantiques que les Parnassiens[26].

Retrouve-t-on cet héritage pendant l'âge classique ? Le *Dictionnaire de Furetière* (1690), plus précis à ce sujet que le *Dictionnaire de l'Académie* (1694), renseigne mieux sur l'imaginaire global de son époque.

> On appelle aussi le chant des oiseaux, les differents sons & inflexions de voix que font les oiseaux, dont les uns sont agreables, & les autres odieux. Le chant du rossignol, du serin de Canarie, de la fauvette est fort charmant. Le chant de l'orfraye, du hibou est fort effroyable & de mauvais augure. Le chant du coq se dit pour signifier le grand matin, à cause que le coq chante dés le point du jour[27].

Cet imaginaire repose sur des critères esthétiques (l'oiseau-poète) mais renvoie aussi à des signes qu'il faut interpréter (l'oiseau-prophète) – et donc déjà à une forme de situation narrative récurrente. La langue poétique possède également le terme de *ramage* que Furetière définit comme le « cri ou [le] chant naturel d'un oiseau » (F)[28].

> […] Chaque oiseau a son ramage particulier. Le plaisir que donnent les volieres est d'entendre tous les differents ramages des oiseaux. Ainsi on dit que la colombe roucoule, le pigeon

[20] Jean-Marie Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge*, p. 219.
[21] Anne Tomiche « De quelques rossignols, de la figure du poète et du statut de la représentation », 2009, p. 71.
[22] Jean-Marie Fritz, *La Cloche et la Lyre*, p. 354. Voir aussi le Lai du Rossignol de Marie de France (« Laüstic », 2000).
[23] Anne Martineau, « Alouette », 2015, p. 47 *sqq*.
[24] Jean-Marie Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge*, p. 237.
[25] Voir Pierre Belon, p. 351 et Anne Martineau, « Cygne », p. 184.
[26] Voir *ibid*., p. 185 et Paule Petitier et Alain Vaillant, « Qui fait la bête fait l'ange. Notes sur l'oiseau romantique », 2016. Pensons aussi à la nouvelle « Le Tueur de cygnes » de Villiers de l'Isle-Adam dans laquelle Tribulat Bonhomet étrangle les cygnes pour entendre leur chant, une connaissance apprise dans « des tomes d'Histoire naturelle » (1986, p. 133-136).
[27] Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690, noté (F) dans la suite de l'article.
[28] Précisons ici que la première acception de « ramage » est une branche dans le *Dictionnaire de l'Académie* tandis que Furetière évoque d'abord le chant.

> caracoule, […] le corbeau croaille ou croasse. On dit des poulets pipier ou piauler, des poules clocloquer, craqueter, clousser, du coq coqueliquer ; du dindon glouglouter ; du geay cageoller ; du rossignol gringoter ; du pinçon fringoter ; du grillon gresillonner ; de l'irondelle gazouiller ; du milan huir ; hibou huer ; du jars jargonner ; des gruës craquer & trompeter ; de la cigale claqueter ; des huppes pupuler ; des merles sifler ; des perroquets & des pies causer ; des cailles carcallier ; des tournelles [sic] gemir ; & de l'allouette terilirer. (F)

Cette compilation est un indicateur d'autant plus précieux que les articles consacrés à ces oiseaux s'attardent peu sur leurs chants ou leurs cris et que la plupart de ces verbes ne sont pas lexicalisés. Au-delà de la spécificité de chaque oiseau (auxquels s'ajoutent le grillon et la cigale), c'est bien la dimension esthétique qui prime : le plaisir de l'auditeur s'accompagne d'un plaisir poétique qui mène parfois à des onomatopées non dénuées d'humour et repose aussi sur un travail du son, développant des échos grâce à des assonances et des allitérations qui recréent la répétition du chant. Furetière poursuit : « [r]amage se dit aussi ironiquement des différents cris & tons de voix des animaux. Quand on entend un asne braire, on dit, Voilà un estrange ramage » (F). D'autres imaginaires sont parfois convoqués : le paon a « la voix de Diable » (F). Plus rarement, on lit un jugement esthétique sommaire : le rossignol « chante agréablement », « le mâle [de l'alouette] chante bien », l'hirondelle a un « gazouillement perpétuel et importun » (F).

L'oiseau musicien par excellence est bien présent – comme l'oiseau au chant désagréable. Le sonneur de signe est en revanche moins représenté, seulement pour le coq, l'orfraie et le hibou. Les *Dictionnaires* révèlent ainsi peu sur l'imaginaire topique des chants des oiseaux, mais beaucoup sur leur perception esthétique et poétique.

### *Les oiseaux et leurs chants dans les fables*

Les fables du XVII^e^ siècle constituent un corpus large où La Fontaine côtoie Furetière, Fénelon, Perrault, Villedieu, mais aussi Philippe Desprez, plusieurs fois réédité depuis le XVI^e^ siècle, ou encore Houdar de la Motte au début du XVIII^e^ siècle[29]. Les oiseaux sont à la fois très nombreux – leur nombre atteint le « million[30] » – et composent un ensemble en apparence homogène : on parle dans certaines fables des « oiseaux » comme on parle des « animaux[31] ». Comme pour les mammifères, il s'agit d'oiseaux de différentes tailles, jeunes et

[29] En amont et en aval de notre corpus : Philippe Desprez, *Le Théâtre des animaux*, 1644 (publication dès 1620) ; Houdar de la Motte, *Fables nouvelles*, 1719.
[30] *Ibid*., p. 283.
[31] Citons par exemple « Les Animaux malades de la peste » (La Fontaine), « Le Duc et les Oiseaux » et « Le combat des Oiseaux » (Perrault) ou encore « Bataille des Oyseaux et des Bestes de la terre » (Philippe Desprez).

adultes, mâles et femelles, prédateurs (Milan, Épervier, Aigle) et proies, oiseaux sauvages et domestiqués – appartenant généralement aux mêmes espèces. Parmi les 125 animaux des *Fables* de La Fontaine (publiées entre 1668 et 1694), on relève 41 espèces d'oiseaux : le Corbeau apparaît sept fois (loin du Loup et du Renard qui apparaissent respectivement 26 et 25 fois)[32]. Le Coq et le Hibou apparaissent six fois ; l'Hirondelle, le Moineau, le Rossignol et le Vautour quatre fois ; le Milan, le Pigeon, l'Aigle femelle et le Faucon trois fois chacun ; la plupart des autres oiseaux n'apparaissent qu'une ou deux fois. Les autres fabulistes mettent en scène des oiseaux similaires. Les *Fables et histoires allégoriques* de Villedieu (1670) comptent huit fables, 18 animaux dont sept oiseaux d'espèces différentes. Les *Fables morales et nouvelles* de Furetière (1671), au nombre de 50, comptent une centaine d'animaux dont environ un tiers d'oiseaux répartis sur 23 espèces[33]. Chez Perrault, dans les fables du « Labyrinthe de Versailles » (1675) sur environ 70 animaux, une petite moitié sont des oiseaux, 17 espèces, surtout le Coq (à cinq reprises), la Grue (à quatre reprises) et le Paon (à trois reprises)[34]. Les *Fables* de Fénelon, publiées de façon posthumes en 1718, comptent peu d'oiseaux : Hibou, Rossignol, Fauvette, Pigeons[35].

Comment est représenté le chant des oiseaux dans ces fables ? Premier constat : les oiseaux, anthropomorphisés, parlent plus qu'ils ne chantent. Jean-Pierre Collinet l'avait déjà remarqué : « sauf quelques tendres roucoulements, de furieux abois, de terribles rugissements, le disgracieux braiement de l'Âne ou le bêlement de la Brebis, la ménagerie des *Fables* demeure singulièrement silencieuse[36]. » Les fables mettant en scène le chant des oiseaux (ou celui d'autres animaux chanteurs comme les Cigales) sont ainsi minoritaires. Deuxième constat, le chant des oiseaux ne semble pas constituer un arrière-plan sonore indifférencié – sauf dans la fable des « Oiseaux[37] » d'Houdar de la Motte – mais est clairement identifié. Troisièmement, on ne retrouve guère la variété des verbes du *Dictionnaire* de Furetière, c'est plutôt l'appréciation esthétique qui est au centre, quoiqu'elle reste assez sommaire. Ainsi, le chant du paon « déplaît[38] » chez La Fontaine tandis que le ramage de l'oiseau de paradis est « admir[é] » chez Villedieu[39]. Trois chants sont particulièrement décrits : ceux du Corbeau, du Rossignol et du Cygne.

[32] Pierre Bornecque, *La Fontaine fabuliste*, 1983, p. 110.
[33] Furetière, *Fables morales et nouvelles*, 1671.
[34] Perrault, « Le Labyrinthe de Versailles », 1981.
[35] Fénelon, *Fables*, s.d.
[36] Jean-Pierre Collinet, *La Fontaine et quelques autres*, 1992, p. 88.
[37] Houdar de la Motte, *Fables nouvelles*, 1719, p. 55 *sqq*.
[38] La Fontaine, « Le Paon se plaignant à Junon », 2002, p. 104.
[39] Villedieu, « L'Yrondelle, & l'Oyseau de Paradis », 1670, p. 59.

Si le chant du Corbeau est réputé désagréable, voire « épouvantable[40] », les trois versions de la fable « Le Corbeau et le Renard » n'utilisent que peu les ressources de la musicalité. Perrault les néglige totalement[41]. Chez La Fontaine, les rimes suffisantes *fromage*, *langage*, *ramage*, *plumage* et les expressions choisies (comme « belle voix ») correspondent à la flatterie peu subtile du Renard[42]. La version plus ancienne de Philippe Desprez s'avère plus fantaisiste : les rimes deviennent riches (*hommage* remplace *langage*) :

> Alors ce blanc Corbeau en trémoussant croasse / Et le fromage chet, que le Regnard amasse, / Et laisse là chanter son Corbeau tout honteux[43].

L'allitération peu élégante en [s], la rime en [as] tout aussi peu mélodieuse rendent la scène à juste titre cocasse et l'allitération en [t] ne met guère son chant en valeur. C'est d'ailleurs la seule version de la fable où le corbeau chante réellement.

Le Rossignol, « Roy de l'Harmonie[44] », produit des « sons éclatants[45] ». Pour Fénelon, Philomèle « chante d'une voix plaintive et mélodieuse[46] ». Pour Philippe Desprez, il chante « mélodieusement[47] », il est « doux » et « gai[48] » comme son chant. La fable « L'Autruche et le Rossignol » évoque son chant « doucereux » et « gringoteux[49] », en utilisant un terme appliqué spécifiquement au rossignol (F). Villedieu parle même de l' « Art de rossignoler[50] », l'art d'imiter le chant du rossignol (F). La Fontaine reprend d'abord le mythe : dans la fable « Philomèle et Progné », le chant du rossignol est nommé en termes élogieux (« des talents si beaux », « divins appas[51] »), tandis que la musicalité affleure discrètement dans les propos de Philomèle refusant d'accompagner Progné dans les villes :

> — Et c'est le souvenir d'un si cruel outrage / Qui fait, reprit sa sœur, que je ne vous suis pas : / En voyant les hommes, hélas ! / Il m'en souvient bien davantage[52]. »

[40] Pierre Belon, p. 279.
[41] Perrault, « Le Renard et le Corbeau », « Le Labyrinthe de Versailles », 1981, p. 255.
[42] Dont témoigne déjà le vers « Que vous êtes joli ! que vous me semblez beau ! » (La Fontaine, *Fables*, 2000, p. 64).
[43] Philippe Desprez, « Du Corbeau, & du Regnard », 1644, p. 70.
[44] Furetière, « Du Rossignol & du Coucou », 1671, p. 156.
[45] La Fontaine, « Les Vautours et les Pigeons », 2002, p. 216 ; on trouve une formulation similaire dans la fable « Le Paon se plaignant à Junon » (*Ibid*., p. 104).
[46] Fénelon, « Le Rossignol et la Fauvette », s.d., p. 22.
[47] Philippe Desprez, « Le Milan, & le Rossignol », 1644, p. 51.
[48] *Ibid*., « Du Paon et du Rossignol », p. 4.
[49] *Ibid*., p. 59.
[50] Villedieu, « Le Sansonnet, & le Coucou », 1670, p. 26.
[51] La Fontaine, *Fables*, 2002, p. 127.
[52] *Ibid*.

« Le lamento de Philomèle, délicatement modulé par les labiales et arrondi par le decrescendo des rimes graves, infuse à la parole des échos élégiaques de son "hélas !"[53]. » Le fabuliste joue par ailleurs aussi avec cette convention. Ainsi dans la fable « Le Milan et le Rossignol » ce dernier essaie-t-il de persuader le Milan de l'écouter au lieu de le dévorer :

> — Écoutez plutôt ma chanson ; / Je vous raconterai Térée et son envie. /
> — Qui, Térée ? est-ce un mets propre pour les milans ?
> — Non pas ; c'était un roi dont les feux violents / Me firent ressentir leur ardeur criminelle. / Je m'en vais vous en dire une chanson si belle / Qu'elle vous ravira : mon chant plaît à chacun[54].

Les arguments du Rossignol sont faibles. Il insiste sur l'aspect narratif de son chant (le mythe de Térée) et non sur sa beauté ou sa musicalité comme dans la version précédente de Philippe Desprez[55] : la diérèse sur « violents », nécessaire pour compléter l'alexandrin, marque d'ailleurs la dissonance de son chant habituellement plus mélodieux. « Le milan, fin lettré et combattant expérimenté, met un point final aux illusions d'un rossignol qui ne connaît pas bien la musique. Fi des trémolos bavards du bel canto[56] […]. »

Si le Rossignol ne peut persuader le Milan, le Cygne peut en revanche persuader le cuisinier dans la fable « Le Cygne et le Cuisinier » et ce, malgré l'état d'ébriété du domestique peu propice aux plaisirs de la musique :

> Un jour le Cuisinier, ayant trop bu d'un coup, / Prit pour Oison le Cygne, et le tenant au cou, / Il allait l'égorger, puis le mettre en potage. / L'oiseau, prêt à mourir, se plaint en son ramage. / Le Cuisinier fut fort surpris, / Et vit bien qu'il s'était mépris. / « Quoi ? je mettrais, dit-il, un tel chanteur en soupe ! Non, non, ne plaise aux dieux que jamais ma main coupe / La gorge à qui s'en sert si bien[57]. »

Le seul Cygne des *Fables* de La Fontaine ne chante que pendant un hémistiche[58]. Son ramage, ici discrètement lié à l'élégie, ne semble se caractériser que par son efficacité. Comme le suggère la rime cocasse *ramage*/*potage*, l'accent est mis sur le comique et non sur la musicalité. Peu de cygnes sont à l'article de la mort dans les autres fables. L'éloge de son chant chez Perrault, dans « Du Cygne et de la Grue » n'apparaît que dans la moralité qui renvoie très clairement à l'homme : « Et la voix d'un amant n'est jamais si charmante, / Que quand il meurt d'amour[59]. »

---

[53] Olivier Leplatre, *Le pouvoir et la parole dans les* Fables *de La Fontaine*, p. 114.
[54] La Fontaine, *Fables*, 2002, p. 295 *sq*.
[55] Voir n. 47.
[56] Olivier Leplatre, *op. cit.*, p. 82.
[57] La Fontaine, *Fables*, 2002, p. 124 *sq*.
[58] Voir aussi La Fontaine, « Le Songe de Vaux », 1958, p. 100-104.
[59] Perrault, « Le labyrinthe de Versailles », 1981, p. 256.

Contrairement à la poésie médiévale et renaissante, les chants des oiseaux ne semblent guère inspirer la musicalité – c'est leur rôle dans la narration qui prime[60]. Que nous révèle une lecture satorienne du chant des oiseaux chez les fabulistes ?

***Approche satorienne du chant des oiseaux***

Plusieurs *topoï* intègrent le chant des oiseaux comme toposème, donc comme « composante du *topos*[61] » : le *locus amoenus*, le *locus horribilis* ou encore la reverdie. Ce faisant, les chants des oiseaux ne sont pas nécessairement différenciés. Est-ce encore le cas au XVII^e^ siècle ?

Le *locus amoenus*, *topos* rhétorique au sens de Curtius, « doit satisfaire tous les sens : vue évidemment, mais aussi ouïe, odorat, goût et toucher[62] ». Il s'agit surtout d'un lieu « hyper- et polyesthétique : la palette des sensations est élargie à son maximum et toutes sont portées à leurs paroxysmes[63] ». Observons un exemple chez Fénelon, la description de la grotte de Calypso dans *Les Aventures de Télémaque* :

> […] cette grotte […] était tapissée d'une jeune vigne qui étendait ses branches souples également de tous côtés. Les doux zéphyrs conservaient en ce lieu, malgré les ardeurs du soleil, une délicieuse fraîcheur. Des fontaines, coulant avec un doux murmure sur des prés semés d'amarantes et de violettes, formaient en divers lieux des bains aussi purs et aussi clairs que le cristal ; mille fleurs naissantes émaillaient les tapis verts dont la grotte était environnée. Là on trouvait un bois de ces arbres touffus qui portent des pommes d'or, et dont la fleur, qui se renouvelle dans toutes les saisons, répand le plus doux de tous les parfums. Ce bois semblait couronner ces belles prairies et formait une nuit que les rayons du soleil ne pouvaient percer. Là on n'entendait jamais que le chant des oiseaux ou le bruit d'un ruisseau […][64].

Le « chant des oiseaux », une harmonie indifférenciée, est bien un toposème du *locus amoenus* aux côtés de la nature luxuriante, du murmure du vent et du soleil. D'autres lieux idylliques dans le roman évoquent « le gazouillement des oiseaux[65] ». Toujours chez Fénelon, la fable « Le Rossignol et la Fauvette » s'ouvre également sur un *locus amoenus* typique où cependant

[60] Sur la question de la musicalité du chant des oiseaux en poésie, on consultera Gisèle Mathieu-Castellani, *Le Rossignol poète dans l'Antiquité et à la Renaissance*, 2016 et Anne Tomiche, *Métamorphoses du lyrisme. Philomèle, le rossignol et la modernité occidentale*, 2010.
[61] Michèle Weil, « Avant-propos », 2001, §52.
[62] Jean-Marie Fritz, *La Cloche et la Lyre*, p. 175.
[63] *Ibid*., p. 176.
[64] Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, 2010, p. 5.
[65] *Ibid*., p. 23.

deux voix distinctes mais tout aussi « inspiré[e]s[66] » s'élèvent. Être réveillé par le chant des oiseaux, un réveil idéal, serait une variante du *locus amoenus*[67].

« Le *locus terribilis* se construit à l'envers du *locus amoenus*. L'euphorie est remplacée par la dysphorie : le murmure de l'eau devient fracas assourdissant, le doux souffle du zéphyr laisse place à des vents tempétueux, le ramage de l'oiseau au cri, la musique à la cacophonie[68]. » Les toposèmes sont ainsi systématiquement remplacés par leurs opposés : « on y entend rarement le rossignol ou l'alouette, mais très fréquemment le hibou[69] ». Cela se retrouve dans l'exemple suivant où Télémaque arrive à Achérontia :

> La ville était sur un rocher, posée comme un nid sur le haut d'un arbre. […] La vapeur soufrée du marais […] empestait l'air. Tout autour il ne croissait ni herbe, ni fleurs. On n'y sentait jamais les doux zéphyrs, ni les grâces naissantes du printemps, ni les riches dons de l'automne. La terre aride y languissait. On y voyait seulement quelques arbustes dépouillés et quelques cyprès funestes. […] Les naïades tristes ne faisaient point couler une onde pure, leurs flots étaient toujours amers et troublés. Les oiseaux ne chantaient jamais dans cette terre hérissée de ronces et d'épines et n'y trouvaient aucun bocage pour se retirer. Ils allaient chanter leurs amours sous un ciel plus doux. On n'entendait que le croassement des corbeaux et la voix lugubre des hiboux […][70].

Le « croassement des corbeaux et la voix lugubre des hiboux » – une première différenciation qui n'est pas seulement d'ordre esthétique, mais peut-être déjà discrètement herméneutique, puisque ces oiseaux sont réputés de mauvais augure.

La reverdie ou le retour du printemps utilise ce toposème en caractérisant fréquemment les oiseaux chanteurs :

> Les oiseaux ne sont pas un élément parmi d'autres du décor printanier. Ils sont la voix de la nature à laquelle répond la voix du poète, la voix de l'amour, loi de la nature, à laquelle se soumet l'amour du poète. Ils expriment et ils incarnent l'harmonie de la nature, ils transposent cette harmonie dans l'ordre de la musique sensible, perceptible à nos sens. Écouter les oiseaux, c'est percevoir l'harmonie des sphères – manifestant, proprement dans l'ordre de la poésie, le lien entre la belle nature et la nature cosmos[71].

« Peu de reverdies […] sans alouette[72] », surtout au Moyen Âge, mais aussi chez Ronsard et Peletier du Mans. Chez La Fontaine, la reverdie s'incarne dans les Rossignols,

[66] Fénelon, *Fables*, s.d., p. 22.
[67] Les contes de fées fournissent de nombreux exemples comme « Jeune et belle » de Murat (2006, p. 124) ou encore « La Reine de l'île des fleurs » de Mailly qui dépeint un réveil moins idyllique (*Contes merveilleux*, 2005, p. 562).
[68] Jean-Marie Fritz, *La Cloche et la Lyre*, p. 181.
[69] *Ibid*.
[70] Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, p. 235.
[71] Michel Zink, *Nature et poésie au Moyen Âge*, 2006, p. 150 *sq*.
[72] Voir Anne Martineau, « Alouette », 2015, p. 48 *sq*.

« héraut[s] du printemps[73] », « que le Printemps mène à sa cour, et qui sous la feuillée / Par leur exemple et leurs sons éclatants / Font que Vénus est en nous réveillée[74] ».

Les chants simplement liés au rythme de la nature sont cependant assez rares. S'ils sont intégrés à la fable c'est en tant que prétexte et moteur de la narration, comme lorsque la cigale « ayant chanté / Tout l'été, / Se trouva fort dépourvue / Quand la bise fut venue[75] ». Peu de Coqs chantent le lever du soleil[76] hormis chez Furetière avec des conséquences inattendues dans « Des Poules et du Coq » :

> Des Villageois qui craignaient le passage / D'un régiment, faisant ravage / avaient caché leurs volailles si bien / Que les soldats ne trouvaient rien. / Un fin goujat, qui savait le mystère, / S'était saisi d'un coq qu'il portait sur le poing : / Le coq chantait sa chanson ordinaire, / Les Poules l'entendaient de loin / Et répondirent à ses fleurettes / Car de leur naturel, elles sont fort coquettes[77].

Ainsi alerté, le Goujat découvre la cachette et s'empare des Poules.

Les chants qui ont un potentiel herméneutique peuvent éventuellement devenir des *topoï* narratifs. Dans « Les deux Pigeons » de La Fontaine, l'un des deux protagonistes souhaite « entreprendre / Un voyage en lointain pays[78] » et l'autre essaie de l'en détourner par ces propos :

> […] un corbeau / Tout à l'heure annonçait malheur à quelque oiseau. / Je ne songerai plus que rencontre funeste, / Que faucons, que réseaux[79].

L'oiseau-prophète, « sert ainsi pour le présage[80] » et annonce les tourments à venir : le pigeon voyageur reviendra à « demi-mor[t] et demi-boiteu[x][81] ». Dans « De l'Augure et du Corbeau », Furetière entreprend d'ailleurs de défendre ces « oiseaux de sinistre présage[82] » dont le vol (et non le chant) sert à « prédi[re] les aventures[83] ». En revanche, pas d'oiseau-poète dans les fables, mais plutôt parfois des oiseaux fabulistes qui se chargent de la moralité – comme dans

[73] La Fontaine, « Le Milan et le Rossignol », 2002, p. 295.
[74] *Ibid*., « Les Vautours et les Pigeons », p. 216.
[75] *Ibid*., « La Cigale et la Fourmi », p. 63.
[76] Citons les exemples suivants : « Dès que l'Aurore […] en son char remontait, / Un misérable Coq à point nommé chantait. » (*Ibid*., « La Vieille et les deux servantes », p. 166) ; « […] la nuit se passa assez paisiblement. […] Les coqs chantèrent ; le jour vint » (Scarron, *Le Roman comique*, 1985, p. 199).
[77] Furetière, *Fables morales et nouvelles*, 1671, p. 195 *sq*.
[78] La Fontaine, *Fables*, 2002, p. 275.
[79] *Ibid*., p. 276.
[80] *Ibid*., « Le Paon se plaignant à Junon », p. 105.
[81] *Ibid*., « Les deux Pigeons », p. 277.
[82] Furetière, *Fables morales et nouvelles*, 1671, p. 60.
[83] *Ibid*., p. 59.

« Les Oiseaux » d'Houdar de la Motte[84] – un privilège généralement détenu par d'autres animaux comme le Renard[85].

Les oiseaux des fables comme les autres animaux semblent bien plus s'apparenter à des types, une notion floue, définie en ces termes par Patrice Pavis : « [p]ersonnage conventionnel possédant des caractéristiques physiques, physiologiques ou morales connues d'avance par le public et constantes pendant toute la pièce ; ces caractéristiques ont été fixées par la tradition littéraire[86] ». Une notion voisine, le typème est la récurrence de base entrant dans la caractérisation d'un type. Le Renard est rusé (bien qu'il puisse trouver plus rusé que lui, la Cigogne, le Coq ou les autres Renards[87]) et possède les typèmes suivants : la ruse, le poil roux, une longue queue, la maîtrise du langage. Pour les oiseaux, moins individualisés car moins fréquents, les caractérisations restent sommaires, se limitent à leur apparence physique et à leur chant et sont réservées à des oiseaux récurrents ou bien connus. Le Paon est vaniteux, il est beau et sa voix est « repoussante[88] » ; le Rossignol a un très beau chant, lié au printemps. La notion de type permet en revanche une analyse productive des *Fables* qui les traitent explicitement[89]. C'est la ressource principale de la fable du « Corbeau et du Renard » qui tire son comique de la vanité du Corbeau dont chacun sait qu'il n'a pas une belle voix et de la flatterie peu inspirée du renard. Autre exemple : le Rossignol qui essaie de se sauver du Milan par son chant – et varie un *topos* bien connu dans une longue série de fables où un animal naïf essaie d'échapper à la mort par une proposition, généralement refusée comme dans « Le vieux Chat et la jeune Souris », ou par une argumentation, réfutée, comme dans « Le Loup et l'Agneau[90] ». On pourrait formuler ce *topos* de la façon suivante : ÉCHAPPER (OU NON) À LA MORT GRÂCE À UNE PROPOSITION OU UN MARCHÉ ; la proie naïve et le prédateur seraient ainsi des toposèmes[91].

[84] Houdar de la Motte, *Fables nouvelles*, 1719, p. 57.
[85] Voir « Le Corbeau et le Renard » (La Fontaine, 2002, p. 64).
[86] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, 2009, p. 394.
[87] Voir « Le Renard et la Cigogne », « Le Coq et le Renard », « Le Renard ayant la queue coupée » de La Fontaine.
[88] Jean-Marie Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge*, p. 414.
[89] Michel Pastoureau refuse cependant la notion de type à propos des animaux des *Fables* de La Fontaine et y voit plutôt des « "figures" au sens que le blason donne à ce mot. […] Un trait grammatical souligne avec force ce caractère héraldique des figures animales, récurrentes d'une fable à l'autre […]. L'article défini, en même temps qu'il donne un nom, presque un nom propre […], à chaque figure, lui fait aussi et surtout représenter son espèce de manière archétypale. Ce n'est pas *un certain* renard, c'est *le* renard. » (Pastoureau, *Les Animaux célèbres*, 2008, p. 197 *sqq*.)
[90] La Fontaine, 2002, p. 355, 72 *sq*.
[91] Ces derniers ne sont sans doute nullement réservés aux fables et aux animaux, il faudrait poursuivre ces analyses dans les contes merveilleux.

### *Les* topoï *des oiseaux poètes*

Le Rossignol incarne par excellence le type de l'oiseau-poète. Ce statut fait des envieux et crée des rivalités, certains oiseaux essaient d'apprendre un autre chant ou un autre langage mais ne semblent pas en être capables. C'est le cas chez Villedieu, dans la fable « Le Sansonnet et le Coucou ». Le Sansonnet, jaloux du Rossignol, espère bien apprendre à ses petits à parler :

> Frère le Rossignol, disait-il en lui-même, / Couvant les nouveaux œufs avec un soin extrême, / Vous vous vantez d'être le Roy des Bois ; / Mais si jamais ma Famille est éclose, / Ha! Foy de Sansonnet, c'est bien à cette fois, / Que vous aurez la gorge close. / Dans votre Art de rossignoler, / Vous donnez des leçons à tout ce que nous sommes ; / Mais, mes petits sauront parler, / Comme parlent Messieurs les hommes[92].

Ce qu'il ignore, c'est que son nid abrite des œufs de coucous.

> Le voilà donc, tenant Ecole de ramage, / Il n'est dictons, ou quolibets. / Qu'apprennent tels Oyseaux en cage, / Qu'il ne siffle aux Coucous, réputez Sansonnets / Parlez, leur disoit-il, parlez l'humain langage, / C'est le plus éloquent de tous, / Coucou, répondent les Coucous, / Il n'en peut tirer autre chose, / Quoy qu'il entonne, ou qu'il propose, / Coucous ne disent que Coucou : / Le Sansonnet pensa devenir fou[93].

Coucou est à la fois le nom de l'espèce et le cri des oisillons : le double procédé d'anaphore et d'épiphore multiplie l'assonance en [u] qui est aussi à la rime et rend littéralement le Sansonnet « fou ». Cette répétition stérile marque autant l'incapacité des oisillons à chanter que le comique de la situation.

L' « humain langage », « le plus éloquent de tous », partagé par les fabulistes et leurs animaux, s'épanouit dans les fables malgré la contrainte du vers. Les oiseaux chanteurs deviennent des animaux éloquents, mais rarement des « maître[s] du langage[94] » tandis que la représentation de leurs chants ne repose que très peu sur des effets poétiques. L'approche topique semble alors la plus à même de montrer la richesse des oiseaux des fables et la plasticité de leurs chants, tantôt toposème (composante d'un *topos* donné), *topos* ou encore typème.

Quel bilan satorien peut-on tirer de nos analyses ?

1. Situation observée : « le cygne chante avant de mourir », variante animale des *ultima verba* (toposèmes : chant, cygne).

[92] Villedieu, *Fables ou Histoire allégoriques*, 1670, p. 26.
[93] *Ibid*., p. 27 *sq*.
[94] Louis Marin, *Politiques de la représentation*, 2005, p. 63.

2. Situation observée : « Un oiseau au chant désagréable annonce un mauvais présage » : *topos* proposé : « une observation de la nature est interprétée comme présage » (toposèmes : chant d'un oiseau particulier ; dimension funeste du présage)

3. Reverdie/retour du printemps (toposème : chant des oiseaux)

4. Situation observée : « une créature naïve (animale ou humaine) essaie d'échapper à la mort par une proposition », *topos* proposé : échapper à la mort par proposition ou argumentation (toposèmes : animal ou humain, chant).

5. La situation observée « le coq chante au lever du jour » n'est pas un *topos* au sens de la SATOR ; en revanche, « être réveillé par le chant des oiseaux » marque un réveil heureux et paisible et est à ce titre un *topos* satorien.

## BIBLIOGRAPHIE

**Sources primaires** :

BELON, Pierre, *L'Histoire de la nature des oiseaux, avec leurs descriptions, & naïfs portraicts retirez du naturel, escrite en sept livres*, Paris, Gilles Corrozet, 1555.

DESPREZ, Philippe, *Le Théâtre des animaux*, Paris, chez Guillaume le Be', 1644.

FENELON, François de Salignac de La Mothe-Fénelon dit, *Les Aventures de Télémaque*, dans *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1997 [J. Le Brun (éd.)].

—, *Fables*, nouvelle édition, Paris, Masson, s. d. [début XIXe siècle, édition numérisée par la Taylor Institution Library d'Oxford].

FURETIERE, Antoine, *Fables morales et nouvelles*, Paris, Louis Billaine, 1671.

—, *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Lerrs, vol. III, 1690,

HOUDAR DE LA MOTTE, Antoine, *Fables nouvelles*, Paris, Grégoire Dupuis, 1719.

LA FONTAINE, Jean de, *Fables*, Paris, Librairie Générale Française (Le Livre de Poche), 2002 [J.C. Darmon (éd.)].

—, « Le Songe de Vaux », dans *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1958, p. 100-104 [P. Clarac (éd.)].

MARIE DE FRANCE, *Lais*, édition bilingue, Paris, Gallimard (Folio), 2000 [P. Walter (éd. et trad.)].

MURAT, Henriette-Julie de Castelnau de, *Contes*, Paris, Honoré Champion (Bibliothèque des Génies et des Fées), 2006 [G. Patard (éd.)].

PERRAULT, Charles, « Le Labyrinthe de Versailles », dans *Contes*, Paris, Gallimard (Folio), 1981, p. 239-257 [J.P. Collinet (éd.)].

SCARRON, Paul, *Le Roman comique*, Paris, Gallimard (Folio), 1985 [Jean Serroy (éd.)].

VILLEDIEU, Marie-Catherine Desjardins, dite Madame de, *Fables ou Histoire allégoriques*, Paris, Claude Barbin, 1670.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste de, « Le Tueur de cygnes », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), t. II, 1986, p. 133-136 [A. Raitt et P.G. Castex (éd.)].

*Contes merveilleux* de Perrault, Fénelon, Mailly, Préchac, Choisy et anonymes, Paris, Honoré Champion (Bibliothèque des Génies et des Fées), 2005 [T. Gheeraert (éd.)].

*La Fable au siècle des Lumières*, Presses Universitaires de Saint-Etienne, (Lire le 18e siècle), 1991 [J.-N. Pascal (éd.)].

**Sources secondaires**

BORNECQUE, Pierre, *La Fontaine fabuliste*, Paris, Sedes, 1983.

COLLINET, Jean-Pierre, *La Fontaine et quelques autres*, Genève, Droz (Histoire et des idées et Critique littéraire), 1992.

DANDREY, Patrick, *Poétique de La Fontaine. La fabrique des* Fables, Paris, Presses Universitaires de France (Quadrige), [1991] 1996.

FRITZ, Jean-Marie, *Paysages sonores du Moyen Âge. Le Versant épistémologique*, Paris, Honoré Champion (Sciences, techniques et civilisations du Moyen Âge à l'aube des Lumières), 2000.

—, *La Cloche et la Lyre. Pour une poétique médiévale du paysage sonore*, Genève, Droz (Publications romanes et françaises), 2011.

FÜG-PIERREVILLE, Corinne, Art. GRUE, dans Guy LAVOREL, Claude LACHET et Corinne FÜG-PIERREVILLE (éds.), *Dictionnaire des animaux de la littérature française*, *Hôtes des airs et des eaux*, Paris, Honoré Champion (Les Dictionnaires), 2015, p. 236-241.

HERMAN, Jan, « Le *topos* et la topicité. Essai de définition par un chercheur fatigué », 2006. En ligne : http://www.satorbase.org/, section « Outils théoriques », et https://www.academia.edu/11782177/Topos_et_topicité_Essai_de_définition?email_work_card=view-paper

LEPLATRE, Olivier, *Le pouvoir et la parole dans les* Fables *de La Fontaine*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002.

MARIN, Louis, *Politiques de la représentation*, Paris, Kimé, 2005.

MARTINEAU, Anne, Art. ALOUETTE, dans Guy LAVOREL, Claude LACHET et Corinne FÜG-PIERREVILLE (éds.), *Dictionnaire des animaux de la littérature française*, *Hôtes des airs et des eaux*, Paris, Honoré Champion (Les Dictionnaires), 2015, p. 45-56.

—, Art. CYGNE dans Guy LAVOREL, Claude LACHET et Corinne FÜG-PIERREVILLE, *Dictionnaire des animaux de la littérature française*, *Hôtes des airs et des eaux*, Paris, Honoré Champion (Les Dictionnaires), 2015, p. 183-199.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *Le Rossignol poète dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier (Études et essais sur la Renaissance), 2016.

PASTOUREAU, Michel, *Les Animaux célèbres*, Paris, Arléa (Poche), 2008.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2009.

PETITIER, Paule et VAILLANT, Alain, « Qui fait la bête fait l'ange. Notes sur l'oiseau romantique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. CXVI, 2, 2016, p. 337- 352.

THIBAULT, Gabriel-Robert, « L'harmonie imitative. Essai historique et anthropologique », *Dix-huitième Siècle*, 23, 1991, p. 357-368.

THOMASSET, Claude (dir.), *D'ailes et d'oiseaux au Moyen Âge. Langue, littérature, histoire des sciences*, Paris, Honoré Champion (Sciences, techniques et civilisations du Moyen Âge à l'aube des Lumières), 2016.

TOMICHE, Anne, *Métamorphoses du lyrisme. Philomèle, le rossignol et la modernité occidentale*, Paris, Classiques Garnier (Perspectives comparatistes), 2010.

—, « De quelques rossignols, de la figure du poète et du statut de la représentation », dans Anne Richardot (dir.), *Bestiaire des Lumières*, *Revue des Sciences Humaines*, 296, 4, 2009, p. 71-88.

WEIL, Michèle, « Avant-Propos » dans Nathalie FERRAND et *Id.*, *Homo narrativus : Recherches sur la topique romanesque dans les fictions de langue française avant 1800*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2001. [http://books.openedition.org/pulm/1307].

ZINK, Michel, *Nature et poésie au Moyen Âge*, Paris, Fayard (Histoire), 2006.