



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

## **En français dans le texte**

Émission diffusée le 26 juin 2021

Objet d'étude : La littérature d'idées du XVI<sup>e</sup> siècle au XVIII<sup>e</sup> siècle

Œuvre : Jean de La Fontaine, *Fables* (livres VII à XI)

Parcours : imagination et pensée au XVII<sup>e</sup> siècle

Textes : « Le Héron. La Fille » (VII, 4), « La Laitière et le pot au lait » (VII, 9) et « Le Curé et la mort » (VII, 10).

### **I. ANALYSE LITTÉRAIRE**

#### **Introduction/Mise en situation**

« Un Tiens vaut, ce dit-on, mieux que deux Tu l'auras : l'un est sûr, l'autre ne l'est pas ». Ainsi s'achève Le Petit poisson et le pêcheur, la Fable numéro 3 du livre V de La Fontaine. Dans cette fable, le « pêcheur » titre s'empresse de ranger dans sa gibecière la proie (« le petit poisson ») qu'il est parvenu à attraper. Il faut accepter ce que l'on est et ce que l'on a, et parvenir à s'inscrire dans un présent certain sans parier sur un avenir moins sûr. Telle semble bien être l'une des leçons principales des Fables que Jean de La Fontaine appelle une « ample comédie à cent actes divers, et dont la scène est l'Univers ». S'empressez de vivre sans attendre à demain, et de cueillir dès aujourd'hui les roses de la vie, comme le dirait un Épicure ou, plus proche de nous, un Ronsard.

Le fabuliste tient tant à cette moralité épicurienne qu'il y revient à plusieurs reprises dans le second recueil, et ce dès le livre VII qui ouvre le second recueil des Fables publié en 1678. Les fables doubles « Le héron. La fille » jusqu'au « Curé et la mort » en passant par « La laitière et le pot au lait », mettent en scène des personnages négligeant le présent pour se projeter avec délectation dans un futur indécis.

C'est dès la quatrième fable du second recueil, « Le Héron. La fille » que La Fontaine aborde cette question chère à la philosophie épicurienne. Il s'agit d'une fable double, c'est-à-dire qu'elle juxtapose deux récits en laissant le soin au lecteur de tirer toutes les analogies entre les deux, ici celui d'un « héron [...] au long bec emmanché d'un long cou » et celui d'une « fille [...] un peu trop fière ». C'est là, de la part du fabuliste, un jeu avec les attendus et la loi du genre, qui suppose normalement la partition de chaque fable en un récit et une moralité, entre ce que l'auteur appelle dans sa préface le « corps » et « l'âme » de l'apologue.

Des questions, dès lors, ne laissent pas de se poser : pourquoi redoubler ainsi le récit, et que peut bien apporter de plus le second « conte », là où un seul apologue d'ordinaire suffit ? Est-ce là une manière d'assurer la réception d'une fable qui risquerait d'être mal comprise, et donc de donner, pour ainsi dire, une

leçon de lecture à son public ? Est-ce simplement pour s'adonner au joyeux plaisir de la variation, et exploiter les possibilités structurelles offertes par l'appariement de deux textes ? Ou est-ce, plus largement, pour mettre en lumière l'art même du fabuliste et la plasticité d'un genre bref et mineur qui, en alliant souplesse et gaieté, discours moral et programme esthétique, permet de produire de puissants effets ? C'est en tous les cas, un moyen fort efficace pour stimuler la sagacité et l'intérêt du lecteur ou de l'auditeur. Le mécanisme habituel de l'énigme de la fable dont la clé est la moralité se double d'une autre énigme : celle des intrications entre les deux récits.

### « Le Héron. La fille »

Pour entamer l'enquête avec notre première fable « Le Héron. La fille », on peut tout d'abord postuler un point commun entre « fille [...] un peu trop fière » et « héron [...] au long bec emmanché d'un long cou ». Tous deux se caractérisent par une verticalité physique – le héron et son « long cou » - ou morale – la fille et sa fierté que les antiques pourraient appeler l'hybris, l'orgueil démesuré. Serait-ce là une façon de proposer une appréhension plus horizontale du rapport au monde et au temps présent pour le fabuliste ?

La première partie de cette fable double, dont la narration alterne tout du long alexandrins et octosyllabes, se développe en deux moments distincts. Les onze premiers vers décrivent la promenade sereine du héron : c'est l'heureux temps des beaux jours où l'harmonie de la nature forme un cadre privilégié pour la tranquillité du bel oiseau. Sérénité, paix de l'âme et profonde quiétude que rien ne vient troubler : nous sommes bien en présence de cette ataraxie, c'est-à-dire l'absence de trouble, vantée par les philosophes antiques épicuriens et stoïciens. Le tableau, en effet, est charmant, et l'on a d'ailleurs souvent commenté la beauté infinie des premiers vers qui plongent le lecteur dans un paysage idyllique où évolue tout un petit peuple animal. Les deux premiers alexandrins dressent un rapide portrait du héron héros, et insistent sur sa taille grâce à l'anaphore de l'adjectif long, répété à trois reprises. Est-ce à dire que nous aurons à lire une fable dans laquelle, à l'instar du Chêne et le roseau ou de La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le bœuf, tout ne sera ici qu'une question de taille ? Non pas, car le texte insiste plutôt sur le mouvement gracieux qui anime le tableau d'ensemble : à la démarche de l'élégant échassier, habilement traduite par les monosyllabes du premier alexandrin, répond l'écoulement gracieux de la rivière. Qu'il semble loin, le petit agneau qui se désaltérait « dans le courant d'une onde pure » sans prendre garde au danger qui rôdait dans « Le loup et l'agneau » ! La transparence du cours d'eau contribue ici à la peinture d'un *locus amoenus*, le lieu idéalement agréable en latin, un lieu exempt de toute menace comme de prédateurs, où tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté, où tout invite assurément au voyage, et non pas à la pêche. En deux vers, et par l'intermédiaire d'une hypothèse rejetée dans l'irréel (v.7), le héron se refuse d'ailleurs à troubler la carpe et le brochet qui s'ébattent joyeusement dans l'eau et passent le temps de mille tours. L'échassier, dont le vers 11 précise qu'il suit un régime, semble alors correspondre à un certain modèle de sagesse : ne fait-il pas preuve de mesure en refusant de manger sans appétit ? Peut-être a-t-il en tête l'avant-dernière fable du livre III, qui voit une belette prise au piège dans un grenier après avoir trop mangé. Sa modération pourrait alors passer pour une forme de vertu et là encore, proche d'Épicure et de son calcul des plaisirs dans *L'Éthique à Nicomaque*.

Mais c'est sans compter sur les lois de la nature, lois que le héron se rend précisément coupable de

méconnaître. À l'imparfait des onze premiers vers qui inscrivait le tableau dans un temps indéfini, voire mythique, succède alors un passé simple qui mime l'apparition soudaine de l'appétit : « après quelques moments l'appétit vint ». Le rythme plus saccadé des vers suivants, fondé sur le contre-rejet du mot oiseau et un double enjambement successif, manifeste d'emblée une rupture avec la tranquillité du tableau précédent : c'est désormais au héron de s'approcher du bord pour y trouver de quoi manger. Les trois séquences suivantes organisent alors la défaite de l'échassier, qui passe bien vite du dédain à la déception. Que montre-t-il en effet un « goût dédaigneux » pour les tanches qui s'approchent d'abord ? Lui qui se pique d'épicurisme, n'a-t-il pas lu Horace, que le fabuliste se plaît à citer au vers 17 ? C'est à la version horatienne du rat des villes et du rat des champs qu'il est fait allusion ; apologue dans lequel le citadin manifestait son dégoût devant le festin rustique offert par un repas aux champs. Manière habile d'associer ici le héron à la ville, et, par-là, d'en faire une sorte de citadin incapable de goûter aux joies naturelles. Car l'oiseau au long cou s'avère présomptueux : en témoignent ses paroles rapportées au discours direct, et qui donnent à entendre ce que Spitzer appelle un « discours vécu<sup>1</sup> » chez La Fontaine. Son propos intérieur montre bien que le héron, à l'instar de la grenouille, du corbeau ou du chêne, pêche par orgueil – c'est ce que traduisent à merveille l'insistance sur le pronom tonique moi, ou, plus bas, sa propension à parler de lui à la troisième personne (« c'est bien là le dîner d'un Héron ! »). Car la deuxième séquence répète la première, quoique de manière plus rapide - derechef, son dégoût est marqué par le recours au discours direct : aux tanches, animaux réputés pour leur manque de noblesse, succèdent les goujons, considérés par l'animal comme trop peu nourrissants. Alors que le pêcheur s'empressait de mettre dans sa gibecière le poisson qui n'était pourtant qu'un petit carpeau, qu'un pauvre carpillon, le héron refuse d'ouvrir le bec pour si peu. En plus d'être hâbleur, l'échassier s'avère ainsi imprévoyant : faute d'avoir su deviner que toute marche creuse l'appétit et qu'après l'appétit vient la faim, il se retrouve... le bec dans l'eau, mais dans une eau qui semble désertée par toute nourriture. Car c'est finalement d'un limaçon que l'inconséquent animal doit s'accommoder, c'est-à-dire d'une proie à la fois fort maigre et peu ragoutante.

La moralité donne alors à lire trois maximes, chacune développée sur un vers, et qui explicitent les leçons qu'il faut retirer de la mésaventure du héron :

Ne soyons pas si difficiles :  
Les plus accommodants, ce sont les plus habiles :  
On hasarde de perdre en voulant trop gagner.  
Gardez-vous de rien dédaigner ;  
Surtout quand vous avez à peu près votre compte.  
Bien des gens y sont pris ; ce n'est pas aux Hérons  
Que je parle ; écoutez, humains, un autre conte ;  
Vous verrez que chez vous j'ai puisé ces leçons.

Spitzer a remarqué l'impertinence du procédé, lisible à travers le jeu des pronoms : les quelques vers font passer du « nous » au « je », c'est-à-dire que le fabuliste commence par s'englober dans la moralité finale (« Ne soyons pas si difficile ») avant de se séparer d'avec les lecteurs, à qui il finit par s'adresser sans s'inclure. Le « gardez-vous » du vers 30 apparaît ainsi habilement ambigu, puisqu'il permet précisément le

---

<sup>1</sup> L. Spitzer, « L'art de la transition chez La Fontaine », *Etudes de style*, Gallimard, 1970, rééd. Coll. « Tel », 1980.

passage au « vous » sermonneur (« écoutez humain »). C'est en somme l'adresse qui fait la transition vers la fable double, et le fabuliste prend un malin plaisir à préciser encore que ces vérités s'adressent bien aux hommes (« Ce n'est pas aux hérons que je parle »). Mais la principale surprise réside dans le fait que cette moralité n'achève pas la fable, et s'avère être une transition vers un autre apologue.

Or cet « autre conte » semble bien être la traduction exacte de la fable précédente. Comme l'écrit Patrick Dandrey, « le souvenir du premier récit se superpose à chacune des séquences du second<sup>2</sup> » - et le plaisir de la fable double tient bien à cette reconnaissance. On y retrouve en effet le même schéma d'ensemble qui fait passer le sujet principal du dédain à la déception, puisque la fille, d'emblée caractérisée par sa fierté dédaigneuse (v. 35), refuse deux partis, tout comme le héron refusa les tanches puis les goujons, avant de se voir contrainte d'accepter un « malotru » - terme qui renvoie, dans la langue du XVII<sup>e</sup> siècle, à une disgrâce physique, et qui évoque bien sûr le « limaçon » finalement rencontré par l'échassier. Ajoutons que le mot malotru n'appartient certes pas à la langue des précieuses, et Trissotin chez Molière<sup>3</sup> l'aurait renié. C'est que la fille doit non seulement accepter ce dernier parti, mais aussi « changer de langage » (v. 71) et apprendre à ouvrir le bec à bon escient. Tout comme dans l'apologue précédent, le défilé des prétendants se trouve scandé par le recours au style direct qui insiste là encore sur le narcissisme de la fille – et son imprévoyance. On ne saurait pousser plus loin l'art du parallèle, et les deux récits offrent à la fois une identité de structure, de ton, de mode narratif, de thème et de visée morale. Car cette dernière est bien la même d'un apologue à l'autre : si la seconde narration nous fait lire une nouvelle anecdote, elle apparaît bien comme la traduction de la première, qui transpose le comportement du héron dans un code humain. On ne peut ainsi éviter de doter la fille des traits du héron : l'animal « aux longs pieds emmanché d'un long cou » offre un élégant équivalent allégorique à la hauteur dédaigneuse du personnage féminin, et le second récit accepte indifféremment l'une des trois maximes de la moralité, ou les trois à la fois. Fille ou héron, homme ou animal : « Ne soyons pas si difficiles : / Les plus accommodants, ce sont les plus habiles : / On hasarde de perdre en voulant trop gagner. ». Réintégrons l'horizontalité du présent qui s'offre à nous plutôt que de nous perdre dans cette projection digne d'un animal « au long cou » et d'une fille « fière ».

A-t-on pour autant répondu aux questions qui d'emblée se posaient à propos du dispositif de la fable double ? Et peut-on vraiment narrer deux fois la même histoire ? Non, répond Marc Escola, qui invite à aller plus loin encore, et émet l'hypothèse que la symétrie apparente ne serait qu'un trompe-l'œil. La seconde fable cacherait une autre leçon, à condition de bien vouloir « l'affabuler », c'est-à-dire de la faire rêver, de la plier, à l'image du roseau, pour en trouver d'autres significations et d'autres applications. « [I]l y a toujours dans la fable de quoi en faire une autre<sup>4</sup> », écrit-il. La Fille recèlerait ainsi une autre leçon, nous donnant à lire et à comprendre ce qui décevantement ne saurait se dire. Comme l'a montré Spitzer, c'est bien le temps qui est l'adversaire commun de la précieuse et du héron, ce qu'on ne comprend bien qu'une fois qu'on a lu la seconde fable. Or la pression du temps, chez la fille, est bien aussi celle du désir : le passage du temps dit la montée du désir, et le texte appelle alors une lecture parfaitement grivoise du second apologue. Grivoise, car il apparaît que les nuits de la fille sont un équivalent métaphorique de la promenade du héron. Ces nuits « sans chagrin » (v. 59) sont à la fille ce qu'est la rivière au héron : un « monde idéal et sans doute encore

---

<sup>2</sup> P. Dandrey, *La Fabrique des fables. Essai sur la poétique de Jean de La Fontaine*, Klincksieck, 1991 ; rééd. PUF, coll. « Quadrige », 1996, p. 220.

<sup>3</sup> Molière, *Les Femmes savantes*, 1672.

<sup>4</sup> M. Escola, *Lupus in fabula, Six façons d'affabuler La Fontaine*, Saint-Denis, PUV, 2003, p. 118.

habité de rêveries romanesques, où peut-être elle approche en rêve ce que le héron aperçoit dans l'onde transparente... quelque bel esprit ou un séduisant capitaine<sup>5</sup> ». Pour Marc Escola, la fable de la fille est finalement moins l'histoire d'un dédain puni que le drame d'une frustration – en quoi elle n'est donc pas une simple répétition de la fable du héron. La fable double, en somme, recèle donc bien une leçon seconde, que l'on pourrait comprendre ainsi : « hâtez-vous de jouir ». Ainsi formulée, elle apparaît bien comme une leçon épicurienne : la précieuse est une autre femme qui, devenue bien vieille, au soir, à la chandelle, finit par regretter le temps jadis où on la célébrait du temps qu'elle était belle.

### « La Laitière et le pot au lait »

C'est que cette question de la temporalité, de l'inscription de la jouissance dans le présent est bien plus complexe qu'il n'y paraît. « La Laitière et le pot au lait », la neuvième fable du livre VII le suggère.

La fable met en scène une autre « fille », Perrette qui se laisse aller à la rêverie alors qu'elle se rend au marché. Au lieu de s'inscrire dans un présent certain, Perrette parie sur un avenir moins sûr en imaginant comment faire fructifier son bénéfice initial. Cet avenir est brisé en même temps que la jarre qui contient son lait. Cependant, tout en revenant à travers l'expression célèbre « gros Jean comme devant » sur l'attitude non épicurienne de la jeune fille, La Fontaine regarde avec attendrissement le penchant naturel consistant à laisser son imagination vagabonder. « La Laitière et le pot au lait » ajoute au *Carpe diem* de cette section des *Fables* une réflexion sur les potentialités de l'esprit humain. Malgré la chute et le difficile retour du réel après une projection imprudente dans un avenir incertain et indéfini, le récit de la « laitère » nous rappelle aussi le plaisir délicieux (« il n'est rien de plus doux ») de la rêverie.

Les vers 1 à 11 sont consacrés à l'attitude légère et primesautière de Perrette, « troussée » (vers 7), c'est-à-dire vêtue, d'un « cotillon simple » (v. 6) : un jupon léger ou petite jupe porté(e) par les paysannes. Cette attitude « à sauts et à gambades » dirait Montaigne, est celle de son imagination puisqu'elle anticipe le bien d'« un cent d'œufs » (v. 10), c'est-à-dire une centaine d'œufs et triple « déjà » le nombre d'œufs de départ (« faisait triple couvée », v. 10), l'adverbe « déjà » anticipant la chute finale. « [S]on soin diligent » (v. 11), c'est-à-dire son soin attentif, appliqué, méticuleux à bâtir son empire est bien ironique car bâti sur un bien - le lait - qu'elle va perdre contre ses pensées si réjouissantes, un peu comme le chien d'une autre fable « lâche la proie pour l'ombre » (Fable 17, livre VI).

C'est ainsi que des vers 12 à 29, Perrette passe de la délectation imaginative à la déception. Elle est tout d'abord « transportée » (v. 22), c'est-à-dire, au sens figuré, vivement émue, puis son « œil [est] marri » (v. 24) : désolé. Cependant, et c'est là que la fable recèle sans doute tout son sel, la chute est loin d'être tragique. Elle est comique. Perrette n'est pas battue par son mari. Le *Carpe diem* n'est pas une morale as-treignante ou austère. Tout au contraire. Elle est ce qui permet de transformer la mésaventure en « récit en farce » (v. 28) : une petite pièce de théâtre d'un comique élémentaire avec des personnages un peu ridicules comme au Moyen-Âge. Par un retournement délicieux, la morale épicurienne de l'instant présent n'est pas retournée a posteriori contre Perrette mais est vécue in situ par le personnage et son entourage grâce à l'élaboration d'une farce, avec un clin d'œil métatextuel à notre auteur, Jean de La Fontaine. Le fabuliste par

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 115.

l'art de la pirouette dont lui seul a le secret, nous délivre une grande leçon de philosophie sur le plaisir du rêve et de la fable.

On rejoint alors dans la morale, qui, certes, revient sur « l'accident » de Perrette, la leçon du « Pouvoir des fables » (fable 4, livre VIII) des effets de la fiction et plus particulièrement de l'apologue. « Quel esprit ne bat pas la campagne ? », c'est-à-dire ne divague pas, ne vagabonde pas en pensée nous demande rhétoriquement La Fontaine au vers 30.

Et si le fabuliste lui-même pourrait être tenté de se prendre pour un créateur, il n'est qu'une simple créature. Repoussés les « châteaux en Espagne » (projets irréalisables, v. 31), les « Picrochole » (Personnage qui rêve de conquêtes dans le roman de Rabelais Gargantua de 1534, v. 32) et autres « Pyrrhus » (Ambitieux roi grec, d'Épire du IIIe siècle avant J.-C. qui conquiert la Macédoine avant d'échouer face aux Romains, v. 32) ou « sophi » (titre ordinairement donné au roi des Perses, v. 39) ! L'expression « Gros-Jean comme devant » (v. 43) popularisée par cette fable désigne un stupide, rustre et grossier personnage (Gros-Jean) qui n'est pas plus avancé qu'auparavant (« comme devant » = « comme avant »). Elle signifie avoir espéré quelque chose et se retrouver dans le même état qu'auparavant. Au détour d'un jeu de mots sur son prénom (Jean) La Fontaine suggère que si le fabuliste s'égare (« Je m'écarte », v. 39) comme Perrette dans l'illusion délicateuse, c'est peut-être en toute humilité, en créature et non en créateur. Vivons et créons en créature épicurienne, quelle que soit notre mésaventure.

### « Le Curé et la mort »

Cette capacité de création épicurienne ne redoute rien, pas même la fin de vie, comme nous l'apprend la fable 10 du livre VII, juste après le récit de Perrette.

« Le Curé et la mort » s'ouvre sur un renversement joyeux de deux adverbes à la rime : « *tristement* » (vers 1) laisse place à « *gaiement* » (vers 3). C'est la mort même qui constitue le pivot d'une comédie en lieu et place d'une tragédie. Au détour d'un faux dévot digne de Molière qui, trop pressé de facturer son acte, rejoint le mort six pieds sous terre, le tragique de l'existence est mis à distance par des périphrases (« *qu'on nomme bière* » pour « *cercueil* » au vers 7, « *Le paroissien en plomb* » : le cadavre qui se trouve dans un cercueil de plomb au vers 33) et même par le premier vers qui déréalise la mort en dotant le cadavre d'un verbe de déplacement : « *Un mort s'en allait tristement* » (vers 1). Quatorze ans après le *Tartuffe* de Molière, la satire du faux dévot se loge derrière les « *Dévotes oraisons* » (pieuses prières, v. 12), « *leçons* » (textes tirés de la Bible, lus par le prêtre, v. 13) et les « *versets et des répons* » (Prières et chants religieux sur des paroles empruntées à la Bible, v. 14).

En outre, si le nom du prêtre est « Messire Jean Chouart » (v. 18), comment oublier que dans *Pantagruel*, le roman de Rabelais, ce nom désigne une braguette ou un pénis !

Par la mention de la fable précédente du « pot au lait », la leçon épicurienne devient aussi drôle que sérieuse, dans la tradition des *jocoseria*, ces fantaisies philosophiques de la Renaissance dont Rabelais est l'un des plus grands représentants.

## Conclusion

Dans ces trois fables, La Fontaine ne se veut pas tant prescripteur d'une conduite donnée, comme chez Ésope ou Phèdre, mais plutôt descripteur des mœurs et des conduites, qu'il se plaît à égarer dans le cadre de petites comédies conçues comme de véritables tableaux. On évoque souvent deux images pour représenter le lecteur dans le massif des *Fables* : on parle soit d'un jardin, soit d'un labyrinthe. C'est que le lecteur est appelé à faire son miel de chacune des fables, à voyager en lecteur averti, d'une fable à l'autre, et à plier, à l'image du roseau, les textes les uns sur les autres pour en tirer les bonnes leçons, ou les bonnes interrogations.

De la fable du « Héron » à celle du « Curé » en passant par « Perrette », ce serait une leçon épicurienne qui inviterait le lecteur à vivre, et vivre bien, sans attendre à demain. On comprend alors pourquoi Balzac, dans la notice qu'il rédige sur la vie de La Fontaine, célèbre ce dernier comme le « plus grand de nos poètes<sup>6</sup> » : c'est que les *Fables* se lisent déjà comme une véritable comédie humaine, comme une « création magique » qui, comme l'écrit encore Balzac, s'adresse aux « âmes amies de la poésie » pour « deviner les secrets et les pensées<sup>7</sup> » de tous les hommes. Ici comme là se donnent ainsi à lire l'endroit et l'envers de l'histoire contemporaine et de l'humaine nature.

Dans *Le Bal de Sceaux* (1830), Balzac propose une transposition narrative de notre première fable « Le Héron. La fille » : il dresse le portrait de l'orgueilleuse Émilie de Fontaine, une coquette au « col un peu long » qui refuse avec fierté un grand nombre de prétendants.

## II. QUESTION DE GRAMMAIRE

### L'infinif dans « La Laitière et le pot au lait » (VII, 9)

L'infinif est un mode non personnel non temporel et invariable du verbe présentant une image du temps *in posse*, « en puissance » ou au maximum de la potentialité<sup>8</sup>. Il donne la représentation du temps la plus virtuelle, d'où le fait que les verbes soient présentés dans le dictionnaire à l'infinif, en tant que concepts.

Morphologiquement, l'infinif oppose ce que l'on appelle parfois deux « temps » qui sont en fait deux aspects, l'aspect non accompli (ou tensif) nommé peut-être maladroitement « présent » (chanter, forme simple) et l'aspect accompli (ou extensif) nommé « passé » (« avoir chanté », forme composée). Il connaît aussi l'opposition actif (« battre » / « avoir battu ») / passif (« être battue » dans le texte / « avoir été battue »). Il possède également une forme pronominale (dans le texte : « s'excuser »).

Syntaxiquement, l'infinif se situe sur la frontière entre le verbe et le nom. Il peut fonctionner comme les deux catégories comme le participe peut fonctionner comme un adjectif ou un verbe et le gérondif comme un

---

<sup>6</sup> H. de Balzac, *Vie de La Fontaine*, Œuvres Complètes, édition de M. Bardèche, Club de l'Honnête Homme, 1968-1971, tome 22, p. 25.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>8</sup> Si l'on établit une genèse, en pensée, de la représentation du temps (les Guillaumiens disent « chronogénèse »), la première étape est *in posse*. C'est celle où l'image du temps n'est pas associée à la représentation de la personne particulière : infinitif, participe et gérondif. La deuxième est intermédiaire, celle du subjonctif, qui actualise la personne, mais pas l'image du temps : *in fieri*, c'est-à-dire « en devenir ». La troisième est celle de l'indicatif où sont actualisées la personne et l'image du temps : étape « *in esse* », c'est-à-dire « en être ».

adverbe ou un verbe. Toutefois, lorsque l'infinitif est en emploi nominal, il conserve toutes ses prérogatives de verbe à l'intérieur du groupe dont il est le noyau et qui fonctionne dans sa globalité comme un nom dans la phrase. Dans le texte « Il m'est, disait-elle, facile / D'élever des poulets autour de ma maison » présente un infinitif en emploi nominal (« d'élever »), en fonction de complément qu'on appelle séquence de l'impersonnel (« Il m'est facile d'élever ») mais ce même infinitif en emploi nominal admet un COD (complément d'objet direct : « d'élever des poulets »).

## I. L'infinitif en emploi verbal

En emploi verbal, l'infinitif peut être noyau d'une proposition<sup>9</sup> :

- d'une proposition indépendante : infinitif de narration (« Et flatteurs d'applaudir, Eux de rire », « Et grenouilles de sauter dans la mare » chez La Fontaine) ; infinitif jussif des recettes de cuisine ou des posologies ; infinitif délibératif (Que faire ?) ; exclamatif (« Fuir ! là-bas fuir ! » chez Mallarmé). Il n'y en a pas d'exemple dans la fable.
- d'une subordonnée : relative (je cherche un endroit où passer mes vacances), interrogative indirecte (je ne sais où aller), infinitive ou d'une périphrase verbale.

Les deux derniers cas sont représentés dans le texte :

### Les périphrases verbales

La « périphrase verbale » est une forme verbale complexe constituée d'un semi-auxiliaire conjugué<sup>10</sup>, d'un verbe à l'infinitif (ou du moins à un mode non personnel si l'on pense à « les jours vont diminuant »). Elle est employée à la place d'une forme simple de verbe pour préciser certaines valeurs liées au temps, à l'aspect, à la modalité, ou modifiant les actants participants au procès. Le semi-auxiliaire donne les indications nécessaires à l'actualisation du procès et l'infinitif indique quel est le procès. Les deux éléments sont soudés : aucun ne peut fonctionner séparément. Plusieurs tests permettent la reconnaissance de la périphrase :

- l'infinitif constitue le noyau sémantique du syntagme verbal : il donne le sens du procès ;
- le verbe conjugué perd au moins partiellement son sens pour devenir un semi-auxiliaire. Le verbe « aller » ne signifie plus totalement « se déplacer », le verbe « faire » « confectionner, fabriquer », le verbe laisser « ne pas garder », mais plutôt « ne pas intervenir », etc.

Du point de vue temporel, les deux périphrases verbales bien connues sont : aller + infinitif (futur proche) et venir de + infinitif (passé récent).

Il y a deux exemples de futur proche dans le texte :

« **Va s'excuser à son mari** » (v. 26)

« Je m'écarte, **je vais détrôner le Sophi** ; » (v. 39)

<sup>9</sup> C'est sur le plan de l'expression du temps qu'il échappe aux caractéristiques du verbe : forme simple et forme composée peuvent exprimer n'importe quelle relation temporelle en fonction de la valeur propre du verbe dont il dépend.

<sup>10</sup> On ne reconnaît qu'à être et avoir le statut d'auxiliaire véritable : Grammaire Méthodique du Français, 7e édition, p.252.



## La proposition infinitive

L'infinitif peut être analysé comme noyau d'une proposition dite infinitive, lorsqu'il dépend d'un verbe de perception et qu'il a un sujet différent de celui de la principale<sup>11</sup>. Ce sont les exemples bien connus de « J'entends les oiseaux chanter » ou « Les vaches regardent passer le train » et dans notre fable :

« une vache et son veau, / **Que je verrai sauter** au milieu du troupeau ? » (v. 20-21).

Le sujet de la principale est « je », mais celui de « sauter » est « une vache et son veau », repris par le pronom relatif « que ».

## II. L'infinitif en emploi nominal

L'infinitif peut assumer toutes les fonctions du nom, même si sa fonction la plus fréquente est celle de complément d'objet (« feindre attendre » par exemple en COD, « l'entraîne à se renouveler » en COI). Il peut aussi être complément circonstanciel (de but, valeur finale : « pour mieux plaire »), séquence d'un présentatif (« C'est la coquetterie de feindre » où le présentatif permet d'extraire le sujet « feindre est une coquetterie »), complément du nom (« la manière de donner »). Dans notre fable :

### Complément de verbe

a. COD :

« **Prétendait arriver** sans encombre à la ville » (v. 3).

b. COI

« Et qui m'empêchera **de mettre en notre étable** » (v. 19)

### Complément circonstanciel de but

« Ayant mis ce jour-là **pour être plus agile** » (v. 5)

« S'il ne m'en laisse assez **pour avoir un cochon** ». (v. 15)

« Le porc à **s'engraisser** coûtera peu de son » (v. 16).

Emploi vieilli de « à » où le français moderne mettrait « pour », proximité avec un gérondif « en s'engraissant ». La préposition introduit une légère nuance de temps, mais la valeur de but l'emporte sur la temporalité.

### Séquence de l'impersonnel

« **Il m'est, disait-elle, facile / D'élever des poulets** autour de ma maison » (v. 12-13).

L'impersonnel permet d'extraire le sujet logique et non grammatical : « Élever des poulets est facile ».

---

<sup>11</sup> Pour certains grammairiens, dont Pierre le Goffic, l'infinitive n'existe pas ; c'est une fiction de la grammaire scolaire trop dépendante du latin. Le Goffic classe dans sa Grammaire de la phrase française (1993) ce tour dans la catégorie des « constructions à deux compléments directs ». Il rapproche ce tour de l'attribut de l'objet (tour à double prédication). Par exemple, pour lui « J'entends les oiseaux chanter » est un énoncé à double prédication assimilable à « Je trouve Paul intelligent ».

L'infinitif en emploi nominal (« d'élever »), en fonction de complément qu'on appelle séquence de l'impersonnel (« Il m'est facile d'élever ») admet un COD (complément d'objet direct : « des poulets »).

### Complément du nom

« En grand danger **d'être battue** » (v. 27).

Forme passive, accord de « battue » avec le sujet.

Enfin, l'infinitif en emploi nominal ne doit donc pas être confondu avec un infinitif substantivé (c'est-à-dire converti ou dérivé en nom comme « un dîner » ou « un baiser ») qui perd alors toutes ses prérogatives verbales. Il n'y en a pas d'exemple dans le texte.