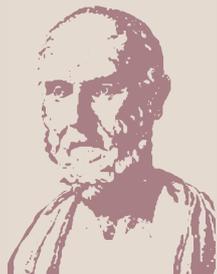


Décembre 2012



LA FONTAINE



ÉDITORIAL

E. Attias 1

LA TUBERCULOSE PEDIATRIQUE

D. Mora, G. Labouret, H. Naoun,
M. Antonucci, M. Esmein 2

LA LIGUE CONTRE LE CANCER

M.-A. Delord-Léophonte 14

JEAN DE LA FONTAINE

La vie, l'œuvre, les fables
E. Attias, S. Fraiberg-Pietra,
Ch. Hebral, R. Toledano-Attias 16

NOUVELLE : La Castapiane

J. Pouymayou 36

CINEMA : Harold Lloyd

M. Uzan 38

MUSIQUE

L'histoire des castrats et Farinelli
M. Pénochet 42

CHRONIQUE

Pontormo et le syndrome de Stendhal
P. Léophonte 45

LES LIVRES

48

blog :

www.medecineetculture.typepad.com

Association Médecine et Culture

9, rue Alsace-Lorraine - 31000 Toulouse

Directeur de la publication : E. Attias

G.N. Impressions - 31340 Villematier

ISSN 1772-0966

Nicole Bordes
piano

David Benetah
violon

Serge Krichewsky
direction

L'Enharmonie

D. Cimarosa
Ouverture de « L'Olimpiade »

W.A. Mozart
Concerto n°9 pour piano & orchestre

L.V. Beethoven
Romances pour violon & orchestre

J. Haydn
Symphonie n°84

*Médecine & Culture,
l'Association Ré dièse - Mi bémol
et la Ligue-contre le Cancer
vous invitent à un concert le*

Lundi 14 janvier 2013 à 20h30
à Saint-Pierre des Cuisines
21, rue Valade - 31000 TOULOUSE

Réservation : elieattias@free.fr ♦ 05 61 54 17 17



EDITORIAL

Dr Elie ATTIAS

Pneumo-Allergologue - Toulouse

elieattias@free.fr

Vous recevez, grâce à des confrères bénévoles et aux dons des laboratoires pharmaceutiques, depuis décembre 2004, la revue Médecine et Culture qui comprend une partie médicale définie et traitée par des universitaires et des praticiens libéraux ; une partie culturelle qui sollicite le corps médical mais également des intellectuels, des philosophes, des écrivains, des artistes... sur des faits de société, des sujets d'ordre philosophique, littéraire, également sur l'art, la musique, le cinéma, le théâtre.... Il nous a paru intéressant d'articuler ces deux vastes domaines de l'expérience humaine, afin de favoriser et d'enrichir le dialogue au sein même du corps médical et d'assumer au mieux notre responsabilité. Cette revue est distribuée à l'échelle nationale et touche toutes les spécialités. Elle est également répertoriée dans le Catalogue et Index des Sites Médicaux francophones, au CHU de Rouen.

Dans le précédent numéro, les connaissances sur la Tuberculose ont été actualisées. Cette étude se poursuit et met l'accent sur la tuberculose pédiatrique : épidémiologie, diagnostic, dépistage, prévention.

Dans la partie culturelle, nous ferons connaissance avec Jean de La Fontaine : son œuvre occupe une place de choix dans le patrimoine culturel français.

La réflexion est engagée, notamment sur les *Fables* qui restent présentes parmi nous et nourrissent, même à notre insu, la sagesse qui nous guide dans les « choses de la vie ».

Dans sa nouvelle, Jacques Pouymayou revient avec beaucoup d'humour sur une pandémie oubliée : la syphilis. Marc Uzan se penche sur Harold Lloyd, resté longtemps oublié bien qu'il fut considéré, avec Charles Chaplin et Buster Keaton, comme un des plus grands comiques burlesques de son temps. Mireille Penochet relate l'histoire des castrats et du prodigieux Farinelli. Paul Léophonte nous invite à partager son émotion lors d'un séjour à Florence où il découvre, sur une petite place, à une centaine de mètres du Ponte Vecchio, une église d'apparence modeste, *Santa Felicita* avec ses œuvres d'art dont la *Déposition de croix* de Pontormo.

Comme l'an dernier, Médecine et Culture vous invite à un concert donné par l'orchestre de chambre l'*Enharmonie*, dirigé par Serge Krichewsky, de l'Orchestre National de Capitole de Toulouse, le lundi 14 janvier 2013 à 20h30, à Saint Pierre des Cuisines, à Toulouse, au profit de la Ligue contre le Cancer. Vous pouvez confirmer votre présence et le nombre d'accompagnants :

– soit par mail à elieattias@free.fr,

– soit en téléphonant à la Ligue au numéro **05 61 54 17 17**

LA TUBERCULOSE PEDIATRIQUE

■ Epidémiologie de la Tuberculose pédiatrique en France en 2010

Dr Dominique MORA

Médecin généraliste – Dispositif Départemental de Vaccination et de Lutte Anti-Tuberculeuse de la Haute-Garonne
Hôpital Joseph Ducuing - Toulouse

L'épidémiologie de la tuberculose pédiatrique est une courbe à surveiller tout particulièrement. En effet, l'incidence de la tuberculose chez les jeunes enfants est un bon indicateur de la persistance de circulation du bacille de Koch dans la population puisque, d'une part leur contagiosité est rare (ce sont les adultes qui infectent les enfants), d'autre part la maladie se développe en général rapidement après l'infection. Par ailleurs, ce suivi épidémiologique est d'autant plus important que l'obligation vaccinale des nourrissons par le BCG a été suspendue en 2007, à la suite d'une expertise française qui estimait que la vaccination des seuls enfants à risque (15% des enfants) pouvait éviter les trois quarts des cas de tuberculose jusque-là évités par le BCG. Actuellement, il est recommandé de vacciner les enfants les plus exposés, notamment ceux nés, ou dont au moins l'un des parents est né, en zone de forte endémie tuberculeuse, et tous les enfants résidant en Île-de-France et en Guyane. L'évolution de l'incidence de la tuberculose pédiatrique permettra donc de juger de l'impact de ces nouvelles modalités de vaccination BCG pour les enfants nés depuis 2006.

Les données de surveillance nationale sont essentiellement issues des déclarations obligatoires (DO) réalisées par les médecins ayant diagnostiqué la pathologie. Les DO sont adressées aux Agences régionales de Santé, puis sont exploitées par l'Institut de Veille Sanitaire (InVS). Outre les tuberculoses maladies (depuis 1964), doivent être également déclarées les infections tuberculeuses latentes des enfants de moins de 15 ans (depuis 2003) et les issues de traitement (depuis 2007). Les autres sources de données disponibles sont les laboratoires de biologie, le Centre National de Référence des Mycobactéries, l'Assurance Maladie (données des ALD), l'INSERM - CEpiDc (statistiques de mortalité) et enfin l'INSEE pour les calculs de taux rapportés à la population. Les chiffres commentés dans cet article sont issus des Bulletins Épidémiologiques Hebdomadaires de l'InVS, en particulier le numéro 24-25 du 12 juin 2012.

Epidémiologie globale en France

La France est un pays de faible endémie tuberculeuse, puisque en 2010 (derniers chiffres disponibles) l'incidence était de $8,1/10^5$, en baisse de 1,7% par rapport à 2009. 5.187 cas ont été notifiés, majoritairement de sexe masculin (60%), avec un âge médian de 44 ans. On note une légère prédominance de patients nés à l'étranger (52%), dont les deux tiers proviennent d'Afrique. Il est important de noter que l'incidence chez les personnes nées à l'étranger est 9 fois supérieure (36,1) à celle observée chez les personnes nées en France (4,1).

Épidémiologie de la tuberculose chez les enfants

En 2010, 235 cas de tuberculose pédiatrique ont été déclarés, soit 4,5% du total des cas (**fig. 1**) :

- 120 cas chez des enfants âgés de moins de 5 ans (129 par an en moyenne sur la période 2000-2005) avec une incidence de $3/10^5$;
- 115 cas chez des enfants de 5 à 14 ans révolus (incidence de $1,5/10^5$).

Parmi les tuberculoses des enfants de moins de 5 ans, 29 % ont été notifiés en Île-de-France (IdF), 71 % hors IdF ; il n'y a eu aucun cas en Guyane. Il est à noter qu'en 2005, une proportion plus importante de cas (39 %) avait été déclarée en IdF.

Quelles sont les caractéristiques cliniques et bactériologiques des tuberculoses pédiatriques ? En 2008, il apparaissait que la part de formes pulmonaires chez l'enfant était moins importante que dans la population globale, en particulier chez les 5-14 ans : 62 % chez les moins de 5 ans (versus 73 % de l'ensemble des cas) ; 49 % chez les 5-14 ans.

De plus, l'analyse des cas (pour lesquels l'information était renseignée) confirmait le fait reconnu que les formes respiratoires sont globalement moins contagieuses chez les enfants. En effet, chez ces derniers (0 à 14 ans), seulement 30 % des prélèvements de crachats étaient positifs (BAAR+) à l'examen microscopique direct, contre 56 % chez les personnes d'âge supérieur. Enfin, toujours en 2008, un seul cas de résistance, à l'isoniazide, avait été mis en évidence.

Une autre particularité des tuberculoses pédiatriques concerne les circonstances du diagnostic. Pour les enfants de moins de 10 ans, la tuberculose était majoritairement diagnostiquée en 2010 lors des enquêtes autour d'un cas-

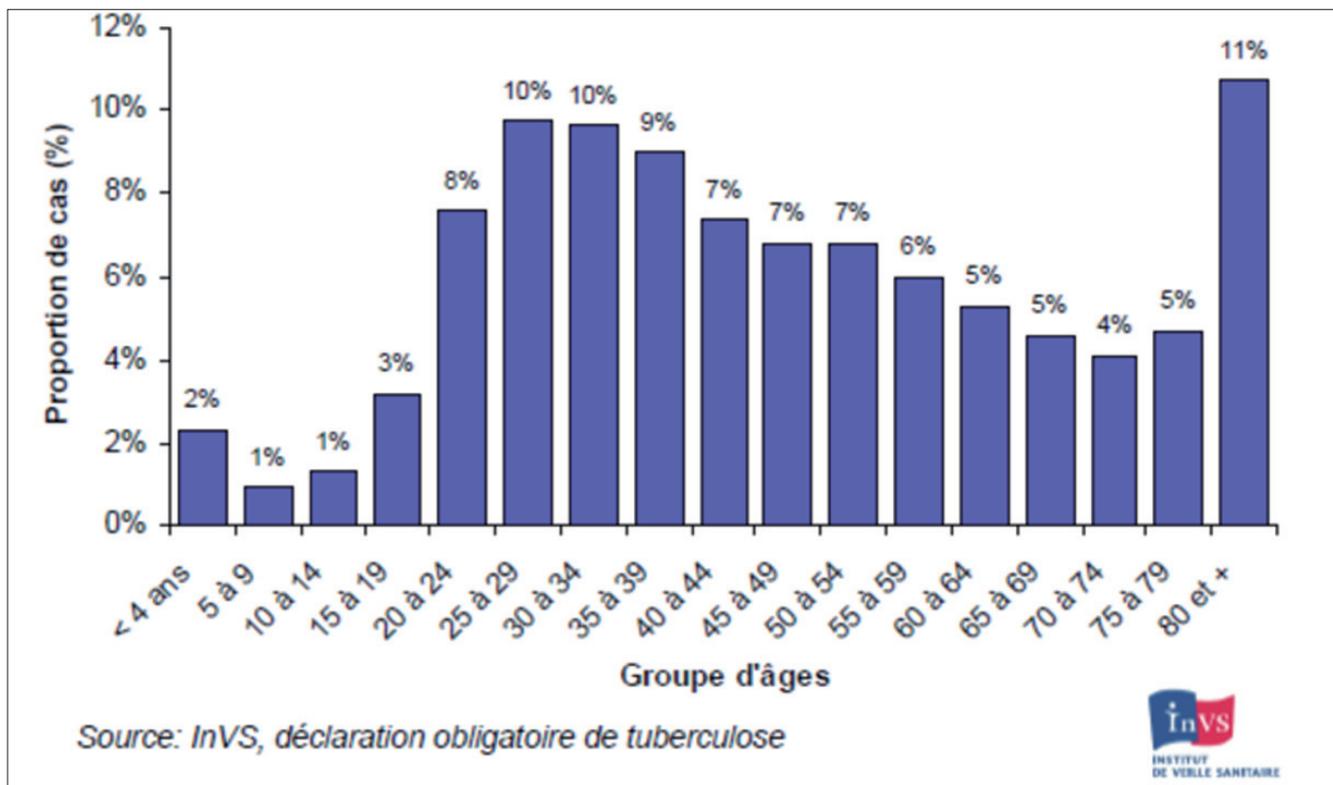


Fig. 1 : Distribution des cas de tuberculose maladie déclarés par groupes d'âges, France entière, 2010

index (42,6 % versus 4 % pour les personnes de 20 ans et plus). Cela est assez compréhensible puisque les enfants sont quasi exclusivement contaminés par un adulte, souvent au sein de l'entourage familial. 34 % des cas ont été diagnostiqués à la suite d'un recours au système de soins (versus 70 % pour les plus de 20 ans), 24,6 % dans d'autres circonstances (dépistage au sein de groupes à risque, recours au soin pour d'autres raisons...).

Un point à surveiller tout particulièrement est le nombre annuel de formes graves de tuberculose, c'est-à-dire les miliaires et les méningites, dont le pronostic est sévère et contre lesquelles le vaccin BCG est efficace à 80 % chez le nourrisson. En 2010, il était donc important de recenser ces formes graves chez les enfants de moins de 5 ans puisque ce sont eux qui étaient concernés par la suspension de l'obligation vaccinale par le BCG, officielle depuis juillet 2007 mais en réalité effective depuis l'arrêt de commercialisation du Monovax® en janvier 2006.

Il est à noter que le recueil d'information concernant les miliaires tuberculeuses n'a été mis en place qu'en juillet 2007, à la suite de la modification de la fiche de DO, et que

les comparaisons avec les années antérieures ne sont donc pas possibles.

En 2010, une seule miliaire tuberculeuse a été diagnostiquée et aucune méningite n'a été mise en évidence. Par comparaison, le nombre de formes sévères durant les années précédentes était de : 2 en 2009 (1 méningite, 1 miliaire) ; 4 en 2008 (1 méningite, 3 miliaires) ; 3 en 2007 (1 méningite + miliaire, 2 miliaires) ; 4 méningites en 2006 ; 3 méningites en 2005 ; 2,6 méningites par an en moyenne durant la période 2000-2005.

Quels sont les principaux enseignements à tirer de ces chiffres épidémiologiques ?

Le premier point (fig. 2) est que le nombre de cas de tuberculose parmi les enfants de moins de 5 ans a été globalement stable en 2010 par rapport à la période 2000-2005 (durant laquelle la couverture vaccinale BCG était supérieure à 95 %). En effet, la part des cas déclarés était de 2,3 % en 2010 contre 2,2 % sur la période de référence.

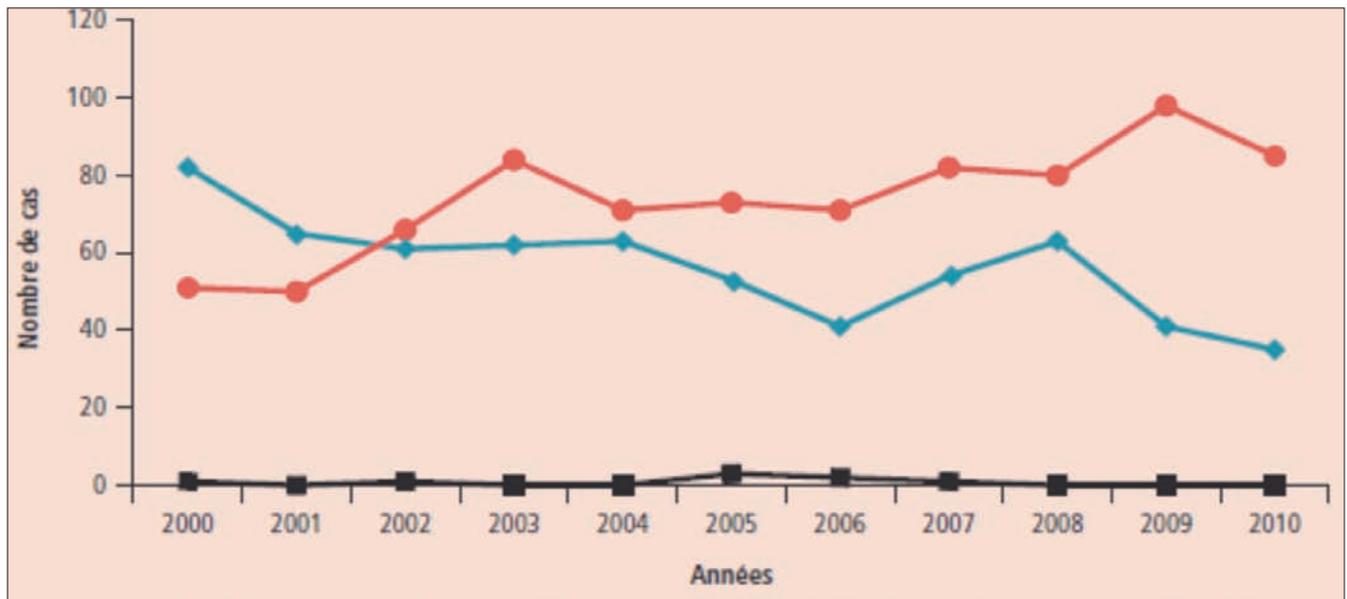


Fig. 2 : Evolution du nombre de cas de tuberculose maladie déclarés chez les enfants âgés de moins de 5 ans selon la région, France entière, 2000-2010 (source InVS, BEH 24-25/12 juin 2012)

Cette stabilité résulte :

- de la diminution du nombre de cas en IdF (35 en 2010 versus 44 en 2005), qui s'inscrit dans un contexte de réduction significative de l'incidence globale ($28,6/10^5$ en 2000 ; $16,3/10^5$ en 2010) ;
- de l'augmentation du nombre de cas hors de l'IdF (85 en 2010 versus 67 en 2005), alors que l'incidence globale y a

diminué de 7 % entre 2000 et 2010. Cette légère augmentation est associée à une mauvaise couverture vaccinale des enfants à risque, comme cela avait été observé les années précédentes. Ainsi, il faut noter que, parmi les 45 cas de tuberculose non vaccinés BCG, 35 étaient éligibles à la vaccination (**tab. 1**). On peut donc penser qu'une partie de ces cas aurait pu être évitée si les recommandations avaient été mieux appliquées.

Région de domicile	Statut vaccinal	2005 (N=113) n (%)	2010 (N=120) n (%)	
Île-de-France	Vaccinés	35 (80%)	20 (57%)	
	Non vaccinés	7 (16%)	4 (11%)	
	Statut vaccinal inconnu	2 (4%)	11 (31%)	
Guyane	Vaccinés	1 (50%)	-	
	Non vaccinés	-	-	
	Statut vaccinal inconnu	1 (50%)	-	
France métropolitaine (hors Île-de-France)	Vaccinés	33 (49%)	25 (29%)	
	Non vaccinés	25 (37%)	45 (53%)	
	Statut vaccinal inconnu	9 (13%)	15 (18%)	
	Dont éligibles*	Vaccinés		23 (40%)
		Non vaccinés		27 (47%)
		Statut vaccinal inconnu		8 (13%)

* Les critères d'éligibilité ont été ajoutés à la fiche de déclaration obligatoire en juillet 2007.

Tableau 1 : Répartition des cas de tuberculose maladie déclarés en France en 2005 et 2010 parmi les enfants âgés de moins de 5 ans, selon la région de domicile, l'éligibilité et le statut vaccinal (source InVS, BEH 24-25/12 juin 2012)

Le deuxième point est que le nombre de formes graves est resté très faible et stable depuis 2006 chez les enfants de moins de 5 ans. Ceci constitue un élément rassurant. L'ensemble de ces données n'est pas en faveur d'un impact de la restriction «ciblée» de la vaccination BCG au-delà de ce qui était attendu.

La couverture vaccinale a par ailleurs été estimée à partir des ventes de vaccins par les pharmacies depuis 2005, des certificats de santé du 9^e mois en IdF et de sondages réalisés hors IdF en 2008 et 2009. Elle apparaît plutôt bonne en IdF (79 % à 9 mois) bien qu'insuffisante puisque le BCG y est recommandé pour tous les enfants (comme en Guyane et à Mayotte). Par contre, elle est nettement insuffisante hors IdF, surtout en médecine libérale où elle atteint à peine 36 % des enfants à risque ; elle est meilleure pour les enfants suivis en PMI, avec un taux de vaccination de 62 % des enfants concernés par la recommandation.

Conclusion

La situation épidémiologique de la tuberculose pédiatrique en France et son évolution durant les dernières années ne sont pas en faveur d'une remise en cause de la stratégie vaccinale BCG actuelle. Il est cependant nécessaire de surveiller particulièrement l'incidence de la tuberculose chez les enfants nés depuis 2006, ainsi que l'évolution de la couverture vaccinale par le BCG des jeunes enfants à risque. Enfin, la technique de vaccination intradermique doit continuer à être diffusée auprès des professionnels de santé appelés à administrer le vaccin BCG-SSI® (médecins généralistes, pédiatres, sages-femmes).

■ Tuberculose de l'enfant

Dr Géraldine LABOURET

Pneumo-Pédiatrie, Hôpital des Enfants - Toulouse

La tuberculose pulmonaire est due à la transmission inter-humaine de *Mycobacterium tuberculosis*, et le développement d'une infection tuberculeuse chez un enfant est la conséquence d'un contact avec un cas de tuberculose contagieuse. Chez l'enfant, le cas contact est un adulte dans 98 % des cas, l'enfant n'étant qu'exceptionnellement bacillifère.

On considère que 20 à 25 % des enfants ayant été exposés à un cas de tuberculose pulmonaire à leur domicile sont infectés. Parmi eux, certains vont contrôler la multiplication bacillaire et rester asymptomatique : il s'agit alors d'une infection tuberculeuse latente, qui est diagnostiquée par un simple virage de l>IDR, chez un enfant asymptomatique ayant une radiographie thoracique normale. D'autres vont développer une maladie clinique tuberculeuse, dite tuberculose maladie, qui apparaîtra dans l'année qui suit l'infection initiale.

La particularité de la tuberculose de l'enfant est son risque

important de passage de la tuberculose infection à la tuberculose maladie, qui est d'autant plus important que l'enfant est jeune : il est évalué à 43 % chez le nourrisson de moins de un an, à 24 % entre 1 et 5 ans, à 15 % chez l'adolescent entre 11 et 15 ans et entre 5 et 10 % après 15 ans et chez l'adulte. Ces chiffres nous incitent à une grande prudence notamment chez l'enfant de moins de 5 ans, et à un dépistage exhaustif en cas d'exposition à un cas de tuberculose.

1 - Diagnostic de la tuberculose maladie

Clinique

Il est parfois rendu difficile par la variété des tableaux cliniques chez l'enfant : du tableau totalement asymptomatique au tableau beaucoup plus bruyant avec une altération importante de l'état général. Environ 50 % des enfants infectés sont asymptomatiques, évoluant parfois vers une guérison spontanée, avec une identification des années plus tard. Lorsqu'ils sont présents, les symptômes sont peu spécifiques : on peut ainsi observer à divers degrés toux, fièvre, asthénie, anorexie, dyspnée, adénopathies, ou signes auscultatoires localisés.

La présence de symptômes est d'autant plus fréquente que l'enfant est jeune, en particulier pour le nourrisson de moins de deux ans. On peut ainsi observer chez le nourrisson de volumineuses adénopathies médiastinales, volontiers compressives, pouvant être associées à une miliaire ou une dissémination extra-thoracique : méningite, adénopathies périphériques, atteinte ostéo-articulaire.

Chez l'adolescent, l'expression de la tuberculose maladie se rapproche plus de la forme de l'adulte : fièvre, altération marquée de l'état général, toux grasse ; avec à l'imagerie des formes cavitaires et des infiltrats des sommets, éventuellement des syndromes pseudo-tumoraux. La contagiosité est plus forte, et les localisations extra-thoraciques sont associées dans un tiers des cas.

Imagerie

La radiographie thoracique de face associée éventuellement au profil est l'examen radiologique de base nécessaire au diagnostic de tuberculose maladie. La TDM, plus précise, permet d'identifier des adénopathies dans la majorité des tuberculoses de l'enfant.

Le classique nodule primaire est rarement observé, et c'est l'atteinte ganglionnaire, hilare ou médiastinale, qui représente la lésion caractéristique de la primo-infection tuberculeuse (Fig. 1). Elle est souvent plus importante chez le jeune enfant et surtout le nourrisson. Des calcifications sont possibles, et en TDM les ganglions ont classiquement un centre hypodense avec un réhaussement périphérique après injection de produit de contraste. Les localisations préférentielles sont sous-carinaire, hilaires et para-trachéale droite. La localisation para-trachéale gauche est possible, mais plus

rare, et doit faire évoquer en premier un diagnostic différentiel de lymphome.

L'hypertrophie ganglionnaire peut occasionner une compression des voies aériennes adjacentes avec opacité lobaire ou atélectasies segmentaires (Fig. 2). Exceptionnellement, une volumineuse adénopathie peut se fistuliser dans une bronche. Les lésions parenchymateuses sont fréquentes chez l'enfant avec des opacités lobaires ou segmentaires par compression externe ou par granulome endobronchique obstructif.

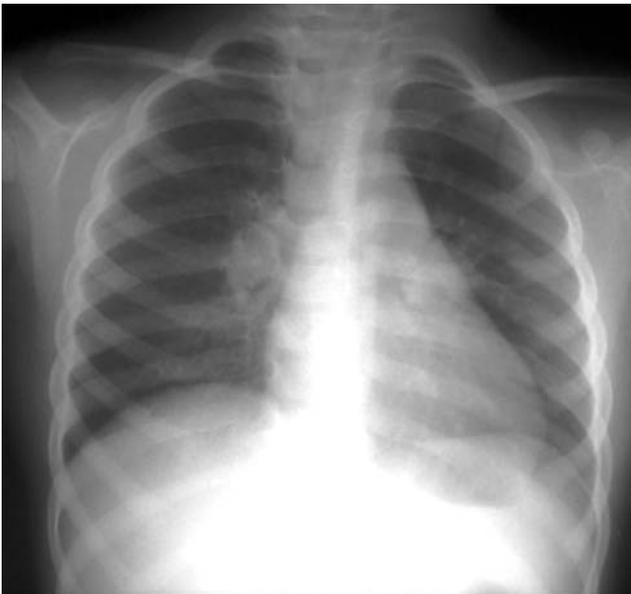


Figure 1 : Hypertrophie ganglionnaire

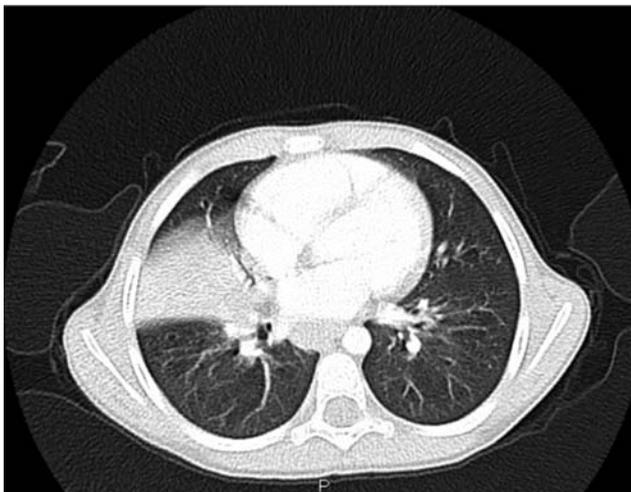


Figure 2 : Atélectasie du lobe moyen par compression de la bronche lobaire moyenne

La diffusion bronchogène peut être responsable d'un épanchement pleural unilatéral dans 10 à 20 % des cas chez l'enfant, préférentiellement après 10 ans. La dissémination

hématogène, dont le risque existe surtout chez le nourrisson et l'immunodéprimé, est responsable de l'aspect miliaire tuberculeuse. Les cavernes et les atteintes des sommets s'observent essentiellement chez l'adolescent.

Diagnostic microbiologique

L'identification de *Mycobacterium tuberculosis*, qui seule affirme avec certitude le diagnostic de tuberculose, est difficile à obtenir chez l'enfant, du fait du caractère pauci-bacillaire de l'infection. La qualité du recueil et des méthodes de prélèvement doivent donc être optimales. On réalise habituellement trois tubages gastriques le matin à jeun, avant que l'enfant ne se lève. L'expectoration induite par sérum salé hypertonique le matin à jeun est également réalisable, seule ou associée aux tubages, et à un rendement identique. Le recueil par lavage broncho-alvéolaire n'a pas de rendement supérieur à celui des aspirations gastriques chez l'enfant.

Ainsi, la rentabilité des prélèvements reste faible : examen direct positif chez moins de 20 % des enfants ; culture positive chez moins de 50 % des enfants ; amplification génomique par PCR positive dans 45 à 85 % des cas.

La PCR permet également le diagnostic de résistance. La recherche de résistance est indispensable dans les cas suivants : cas index porteur d'une tuberculose multi-résistante ; antécédent de traitement anti-tuberculeux ; enfant ou cas contact originaires d'un pays à forte prévalence de souches multi-résistantes ; ou enfin infection par le VIH.

Endoscopie bronchique

A la fois aide à l'évaluation de la maladie endobronchique, et aide thérapeutique, l'endoscopie bronchique doit être de réalisation facile devant toute suspicion de tuberculose maladie avec une radiographie thoracique anormale. Elle peut ainsi apporter des arguments positifs comme un aspect de granulome, une diminution du calibre bronchique par compression externe d'une adénopathie adjacente, du caséum obstructif ou inflammation muqueuse importante. Elle n'a en revanche pas de supériorité en terme de diagnostic microbiologique.

La présence d'une obstruction bronchique significative (> 50 %) est une indication classique à la corticothérapie, avec une efficacité cependant controversée.

2 - Diagnostic de l'infection tuberculeuse latente (ITL)

Elle repose sur le virage isolé de l'intradermoréaction (IDR), chez un enfant asymptomatique dont la radiographie thoracique est normale. Chez l'enfant de moins de deux ans, la radiographie thoracique peut parfois être d'interprétation difficile, avec parfois des images thymiques volumineuses gênant l'interprétation du médiastin. En cas de doute sur la

normalité du cliché standard, la TDM peut être indiquée chez les nourrissons ; en aucun cas elle ne doit être systématique. La mise en évidence d'adénopathies infra-centimétrique sur la TDM non visibles en radiographie simple ne remet pas en cause le diagnostic d'ITL.

Interprétation de l'IDR

Elle doit tenir compte des facteurs pouvant influencer son résultat :

- réactions faussement positives : vaccination par le BCG, infection par d'autres mycobactéries (IDR généralement inférieure à 10 mm)
- réactions faussement négatives : injection trop profonde, lecture trop tardive, immunodépression de l'enfant, infection récente.

Chez un enfant non vacciné par le BCG, les critères d'ITL sont : une IDR supérieure ou égale à 10 mm ; une IDR supérieure à 5 mm dans les situations à fort risque (contact étroit avec un adulte fortement bacillifère ou présentant des cavernes).

Chez un enfant vacciné pour le BCG, on retient comme critères de positivité : une IDR supérieure ou égale à 15 mm, ou une IDR supérieure à 10 mm dans les situations à fort risque.

On parle de conversion tuberculinique devant une augmentation de taille d'au moins 10 mm entre deux tests.

Tests IGRA (Interferon Gamma Release Assay)

Ces tests mesurent la libération d'interféron γ par les lymphocytes du patient, après stimulation par des antigènes spécifiques du complexe *M.tuberculosis*. Cette réponse in vitro est mesurable à tout âge, y compris par le nourrisson.

Deux tests sont disponibles : le Quantiféron® et le T spot-TB®. Ils ont l'avantage d'avoir une spécificité bien supérieure à celle de l'IDR (supérieure à 90 %), du fait de l'absence de réactions croisées avec d'autres mycobactéries et même en cas de vaccination par le BCG. Ils ont également une meilleure sensibilité, bien qu'imparfaite (80-88 %). En revanche, ils ne permettent pas de différencier une ITL d'une tuberculose maladie. Il existe cependant des discordances avec l'IDR : faibles en cas de négativité de l'IDR, plus importantes en cas d'IDR très positives.

Actuellement, les indications proposées par le Haut Conseil de Santé Publique (2011) concernent les enfants âgés de plus de 5 ans (prise en charge des sujets contacts d'un cas de tuberculose maladie, infection par le VIH, migrants, professionnels de santé, bilan pré-thérapeutique d'un traitement anti-TNF alpha).

3 - Traitement

Tuberculose maladie : la tuberculose est une maladie à déclaration obligatoire

Le traitement standard de la tuberculose maladie recommandé en France chez l'enfant se découpe en deux phases :

- Pendant 2 mois, association de trois à quatre antibiotiques : isoniazide (INH 10 mg/kg/j avant 2 ans et 5 mg/kg/j après 2 ans), rifampicine (RMP 10 mg/kg/j), pyrazinamide (PZA 25-30 mg/kg/j), et éventuellement l'éthambutol (ETB 15-20 mg/kg/j). Ce dernier est à réserver aux formes sévères, riches en bacilles ou suspects d'être à bacilles résistants.
- Pendant les 4 mois suivants, poursuite de l'isoniazide et de la rifampicine.

Les traitements doivent être pris en une seule prise, à distance des repas.

La mise en évidence d'une souche multi-résistante nécessite que le traitement soit discuté en milieu spécialisé.

ITL

Son traitement repose sur l'association RMP-INH pendant 3 mois.

En outre, un traitement prophylactique systématique est également recommandé pour tout enfant âgé de moins de deux ans (ou immunodéprimé) ayant eu un contact étroit avec un cas index, même en l'absence de critères initiaux d'ITL. Dans tous les cas, tout enfant de plus de deux ans exposé à un cas de tuberculose pulmonaire, en l'absence de critères initiaux d'infection justifiant d'un traitement, (IDR < 10 mm si enfant vacciné ou < 5 mm si enfant non vacciné ET absence de risque élevé d'infection), sera revu systématiquement trois mois après avec un contrôle de l'IDR.

Surveillance

Elle a pour objectif de s'assurer de la bonne guérison du patient en vérifiant son observance, d'éviter la diffusion de la maladie et de dépister les éventuels effets secondaires du traitement. Elle repose sur des consultations régulières, d'abord 10 à 15 jours après le début du traitement si l'enfant n'est pas hospitalisé, puis à 1, 2, 4, 6, 9, 12 et 18 mois, avec des contrôles radiographiques.

Un isolement initial en hospitalisation est obligatoire lorsque l'examen direct est positif, et également lorsqu'il existe une atteinte parenchymateuse ou des voies aériennes importantes.

Les traitements anti-tuberculeux ont des effets secondaires connus mais sont globalement mieux tolérés chez l'enfant que chez l'adulte. Ainsi, l'atteinte hépatique est moindre et ne justifie pas de bilans de contrôle systématiques dans le cadre d'une ITL si le bilan pré-thérapeutique est normal et que l'enfant ne présente pas de pathologie hépatique pré-existante. En cas de tuberculose maladie, du fait de l'association RMP-PZA, le risque d'hépatotoxicité est plus important et justifie un bilan à 15, 30 et 60 jours.

■ Dépistage d'enfant autour d'un cas de Tuberculose

Dr H. NAOUN - Médecin
M. ANTONUCCI - Infirmière

Dispositif départemental de lutte antituberculeuse de la Haute-Garonne
Hôpital Joseph Ducuing - Toulouse

Introduction

La lutte contre la tuberculose est une action de santé publique majeure. La suspension de l'obligation vaccinale par le BCG en 2007 s'est accompagnée d'un renforcement du plan national de lutte antituberculeuse. L'axe 2 de ce programme national vise à améliorer le dépistage autour d'un cas de tuberculose.

La tuberculose pédiatrique présentant des particularités, l'investigation d'enfants au contact d'un cas de tuberculose possède des caractéristiques qu'il est nécessaire de connaître. Le centre de lutte antituberculeuse de la Haute-Garonne (CLAT 31) présente ici deux situations différentes impliquant des enfants en contact avec un cas de tuberculose.

Cas de tuberculose chez un enfant fréquentant une crèche en 2009

Le centre de lutte antituberculeuse de la Haute-Garonne (CLAT 31) est contacté en juillet 2009 par l'Hôpital des enfants du CHU de Toulouse Purpan pour un dépistage de tuberculose (TBC) chez les parents d'un enfant suspecté de tuberculose pulmonaire.

Il s'agit d'un enfant de 20 mois hospitalisé pour une broncho pneumopathie lobaire supérieure droite évoluant depuis 6 mois et ne cédant pas sous traitement antibiotique à large spectre. Le diagnostic de tuberculose chez cet enfant est évoqué suite à la mise en évidence de cavernes au scanner thoracique. L'examen des prélèvements respiratoires retrouve une amplification codant pour un complexe tuberculeux (PCR+) avec une culture positive, confirmant ainsi l'origine tuberculeuse.

L'enquête familiale réalisée par le CLAT 31 révèle une TBC pulmonaire contagieuse chez le père de l'enfant. Elle rapporte aussi que l'enfant fréquente une crèche collective où il y est amené quotidiennement par son père. Le signalement est fait à l'agence régionale de santé (ARS) le jour même par une déclaration obligatoire (DO) envoyé par fax et mail, afin d'alerter sur le caractère sensible de ce cas : « cas de TBC chez un enfant fréquentant une crèche ». Un contact est établi entre la directrice de la crèche, le médecin de crèche et le médecin du travail des salariés afin de définir les modalités de l'enquête prophylactique. Lors de cette rencontre, nous insistons sur le caractère confidentiel. La responsable de crèche en réfère à sa tutelle (crèche associative). Les parents des enfants et les salariés

sont prévenus par courrier individuel et par une affiche à la crèche d'une réunion d'information. Au cours de la réunion, le médecin du CLAT 31 renseigne sur la tuberculose, les symptômes, les risques, les moyens de prévention et la date du dépistage.

Organisation du dépistage

La liste des sujets concernés est constituée avec l'aide de la directrice et du médecin de crèche. Ce recensement des sujets contacts se fait selon la technique des cercles concentriques : ceux ayant un contact étroit, puis ceux ayant un contact régulier, puis occasionnel. Un consensus établi en association avec les pneumo-pédiatres du CHU est envoyé aux médecins traitants, pédiatres, médecins de PMI des enfants, afin d'avoir une pratique coordonnée. La responsable du service de radiologie pédiatrique est jointe pour réserver des plages horaires dans le but de faciliter la réalisation des clichés thoraciques. Les enfants ne peuvent pas accéder au camion radiographique (unité mobile).

Déroulement de la première visite (V1)

– Le premier jour (J1) les enfants munis d'une autorisation parentale bénéficient d'un test intradermique (IDR) et une ordonnance de radiographie thoracique (RT) leur est prescrite. Le personnel de la crèche bénéficie sur place d'une IDR et d'une RT. Certains enfants sont vus par leur médecin traitant ou pédiatre qui renvoie un formulaire rempli (résultats de l'IDR et RT) au CLAT 31.

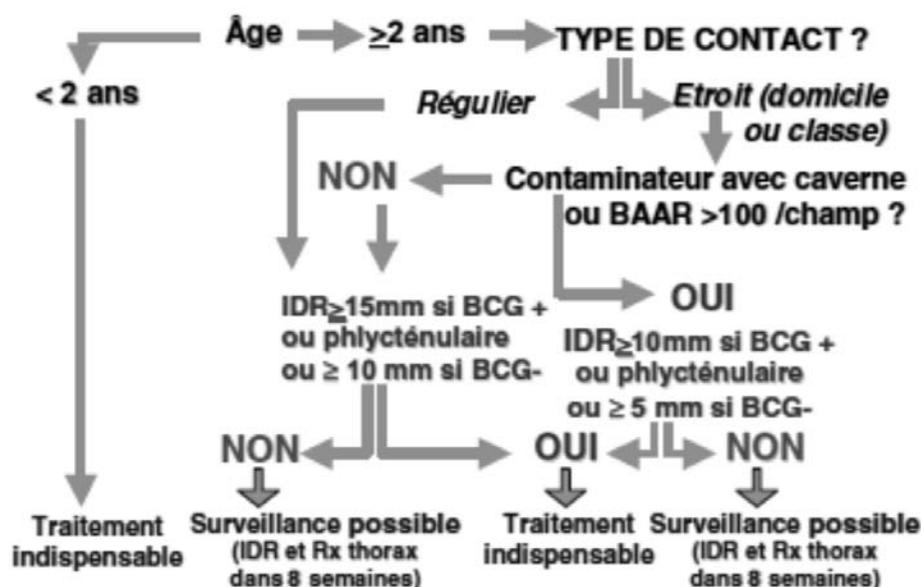
– Le 3^e jour de la visite (J3) : les IDR des enfants et du personnel sont mesurées et les conclusions des RT leurs sont rendues.

– Concernant les enfants de moins de 2 ans, une ordonnance avec un traitement préventif leur est remise.

Déroulement de la seconde visite (V2)

Un second dépistage (V2) à 3 mois du contagage est mis en place avec le premier jour (J1), la réalisation des IDR et trois jours après (J3), la mesure des IDR. Les RT sont faites, si le diamètre des tests initiaux (V1) augmente d'au moins 10 mm.

ARBRE DECISIONNEL



*Arbre de décision pour un enfant « contact » asymptomatique à radiographie de thorax normale : possible infection tuberculeuse latente

Résultats

* Enfants

RESULTATS						
Âge	Nombre d'enfants concernés	Tubertests réalisés		Radios thoraciques réalisés		Chimio prophylaxie
		V1	V2	V1	V2	
< 2 ans	41	17 TBT* négatifs	14 TBT négatifs	17 ITN*	14 ITN	9 enfants traités en V1
> 2 ans	24	23 TBT négatifs 1 TBT = 8 mm	21 TBT négatifs 1 TBT = 8 mm	23 ITN 1 ITANET*	21 ITN 1 ITANET	
observations :	1 enfant vacciné BCG (TBT 8 mm) 9 enfants sous chimio-prophylaxie		1 enfant suivi par pneumo-pédiatre. 7 enfants non traités (car 2 ans dans les 3 mois)			

* TBT : Tubertest (IDR)

* ITN : Image Thoracique Normale

* ITANET : Image Thoracique Anormale Non Evocatrice de Tuberculose

* Professionnels

24 personnes concernées

V1 : 24 vus

- TBT : - 20 < à 10 mm

- 4 > à 10 mm dont 1 ITL ancienne connue

- RT : - 23 ITN

- 1 NF (grossesse)

V2 : 19 vus

- TBT : - 16 < à 10 mm

- 3 > à 10 mm

- RT : - 4 ITN dont la femme ayant accouchée

Conclusion du dépistage

Il n'a pas été retrouvé de virage tuberculique chez les enfants et les professionnels de la crèche en rapport avec ce cas de tuberculose. Un compte rendu est adressé aux médecins traitants, pédiatres, référent de crèche médecin déclarant hospitalier et médecin du travail. Une notifica-

tion est envoyée au médecin de l'ARS. Du fait de l'absence de cas secondaire à l'échéance du 3^e mois le dépistage est interrompu. A l'issue de ce dépistage 4 enfants concernés par les nouvelles recommandations ont été vaccinés BCG.

Constats

Le diagnostic de tuberculose est souvent difficile à établir du fait de signes cliniques peu spécifiques. L'enquête d'entourage de l'enfant malade a permis de repérer l'adulte contaminateur. La tuberculose pédiatrique en collectivité est un sujet sensible, nécessitant une intervention rapide auprès des personnes concernées afin d'informer, de dédramatiser, de rassurer parents et professionnels à la maladie, au dépistage. Les enfants de moins de 2 ans vaccinés ou non BCG ont bénéficié d'un traitement préventif malgré l'absence de signes d'infection tuberculeuse. Cette enquête a pu se faire grâce à une étroite collaboration entre les différents partenaires impliqués afin de permettre une action précoce, unanime, et efficace.

Cas de tuberculose au domicile d'une assistante maternelle en 2009

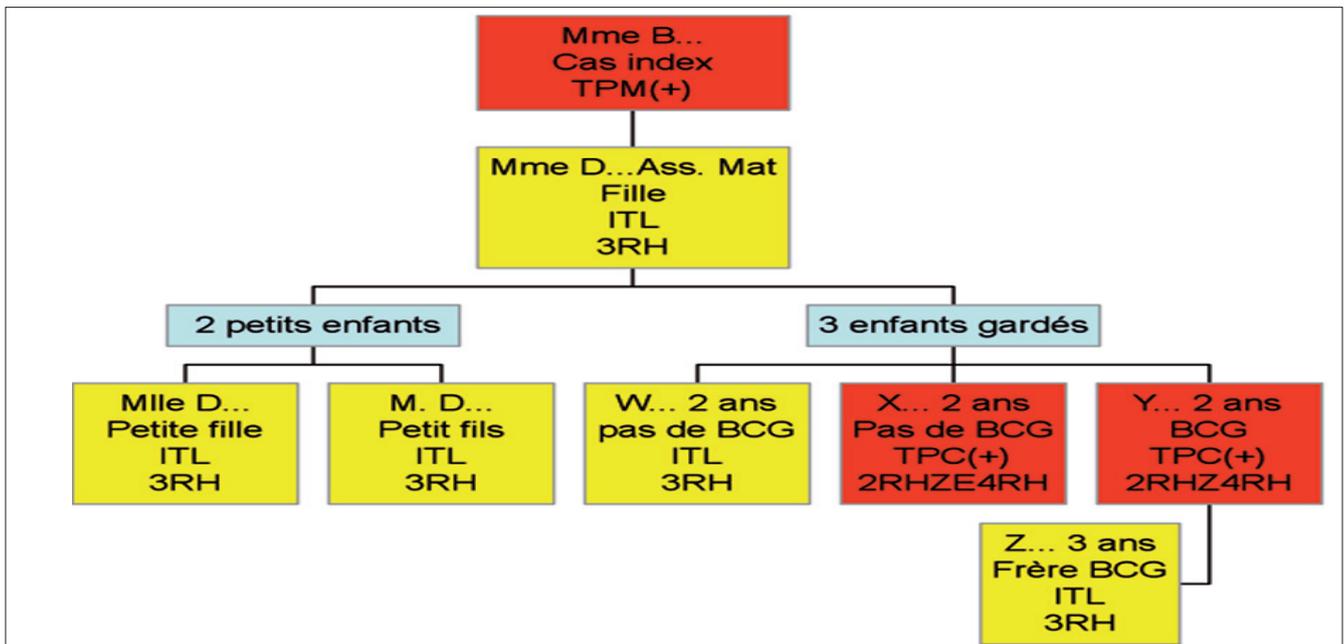
Le signalement est fait en janvier 2009 par le médecin pneumologue de la clinique de L'Union auprès du CLAT

31 au titre d'une maladie à déclaration obligatoire. Une patiente âgée de 80 ans est admise dans le service pneumologie pour un tableau de pneumopathie excavée avec une toux trainante, dans un contexte d'altération de l'état général. Le diagnostic de tuberculose est posé suite à la mise en évidence à l'examen direct de bacille acido-alcool résistant par aspiration bronchique. L'enquête d'entourage révèle que la patiente vit chez sa fille, qui a 2 enfants de 14 ans et 19 ans. Cette dernière est assistante maternelle et garde trois enfants à son domicile.

Déroulement du dépistage

Suite à cette déclaration, le CLAT avertit l'ARS et le médecin responsable de la protection maternelle et infantile (PMI) responsable des assistantes maternelles. En collaboration avec notre service, un courrier signé par la PMI est adressé aux parents des enfants concernés. Celui-ci les informe sur la tuberculose et les oriente vers leurs médecins traitants prévenus eux aussi par courrier, pour un dépistage. Ce dernier consiste à un examen clinique, un test cutané tuberculinique et une radiographie thoracique.

Résultats



L'enquête familiale réalisée par le CLAT 31 découvre :

- une infection tuberculeuse latente (ITL) chez la fille du cas source (assistante maternelle)
- 2 ITL chez ses petits-enfants

L'enquête réalisée par les médecins traitants auprès des 3 enfants gardés par l'assistante maternelle retrouve :

- 2 ITL chez 2 enfants dont un non gardé, mais qui vient fréquemment chercher son petit frère
- 2 tuberculoses pulmonaires chez 2 enfants avec la présence de bacilles tuberculeux en culture.

Ces derniers sont pris en charge par le service de pneumopédiatrie de l'hôpital des enfants du Centre Hospitalier Universitaire de Toulouse, traités au moins 6 mois et suivis pendant 2 ans.

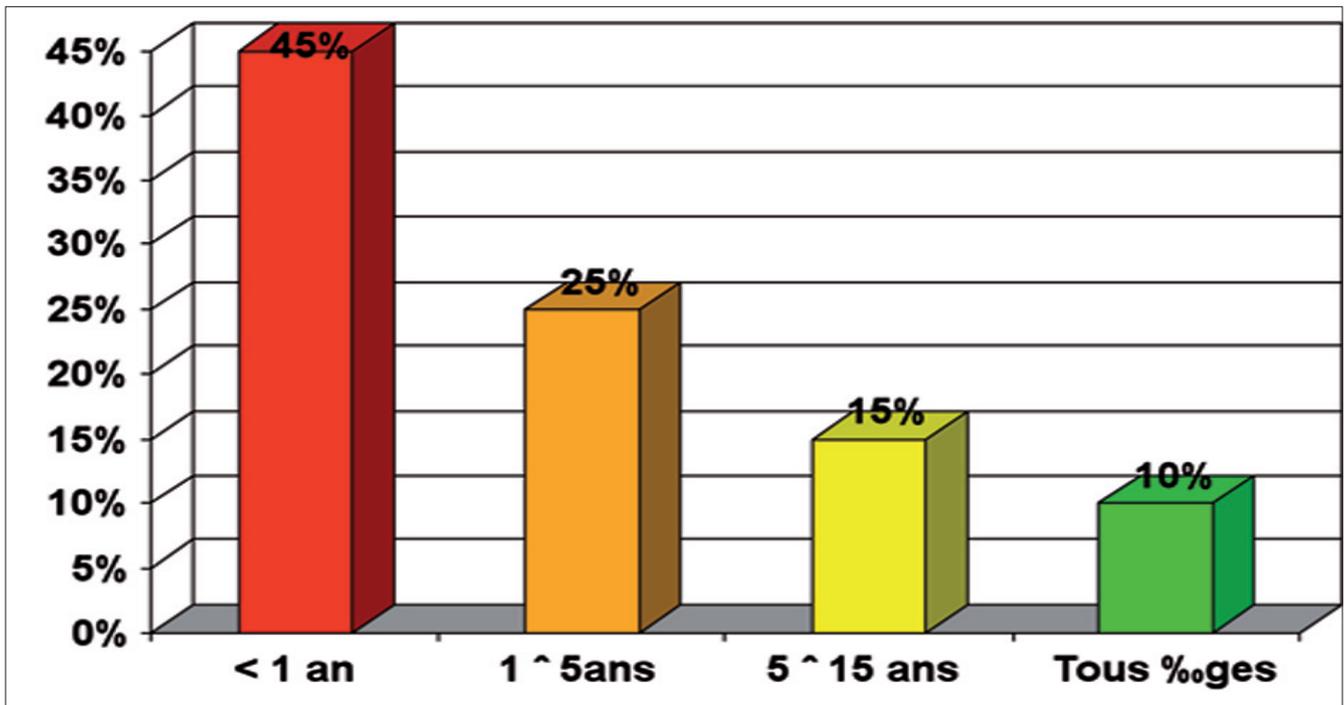
Les ITL détectées sont mises en traitement préventif

pendant 3 mois, avec une surveillance radiographique pulmonaire à 3 mois, puis annuelle pendant 2 ans. Un compte rendu de l'enquête est adressé au médecin déclarant et médecin de l'ARS.

Constat

L'enquête auprès du cas index de tuberculose a noté la présence de jeunes enfants, parmi les sujets contacts. Une fois les enfants répertoriés, une collaboration avec les divers partenaires (PMI, médecins traitants...) a permis la mise en place d'un dépistage précoce animé par le CLAT 31. Grâce à cela, les ITL découvertes ont été traitées évitant ainsi l'évolution vers une tuberculose maladie. Les tuberculoses pulmonaires détectées ont été prises en charge par un service hospitalier, épargnant ainsi le risque de progression vers une forme grave.

EVOLUTION VERS LA TUBERCULOSE MALADIE EN FONCTION DE L'AGE



Discussion

Un enfant atteint de TBC se contamine toujours auprès d'un adulte. Il est important de repérer les enfants en contact avec un cas de TBC contagieuse et de les dépister. Le type de contact (durée, proximité) est défini par la méthode de cercle concentrique. Plus le contact est proche, plus le risque d'être contaminé est important. L'évolution vers une TBC maladie chez un enfant est plus fréquente surtout chez le jeune enfant (< 1 an). La tuberculose chez l'enfant est une urgence pédagogique nécessitant en amont de l'enquête prophylactique, une information répondant aux questions et aux inquiétudes des personnes concernées.

Le dépistage comprend un examen clinique, un test cutané tuberculinique et une radiographie thoracique. Le suivi est répété 3 mois plus tard en l'absence de signes initiaux d'infection. Il est poursuivi selon les moyens du CLAT pendant 2 ans. Il peut être interrompu au 3^e mois si le test immunologique (IDR-test in vitro) est négatif. Les enfants de moins de 2 ans, à haut risque de progression vers la maladie, doivent bénéficier d'un traitement systématique, même en l'absence de signes d'infection tuberculeuse. Toutes les infections tuberculeuses (ITL) détectées doivent être traitées et faire l'objet d'une déclaration obligatoire pour les moins de 15 ans.

L'organisation du dépistage est déléguée au CLAT qui est un organisme opérationnel. Celle-ci repose sur un réseau réactif et fonctionnel faisant intervenir différents organismes (CLAT, services hospitaliers, PMI...) susceptibles de prendre en charge rapidement les enfants exposés.

Conclusion

Une tuberculose chez l'enfant est un indicateur de la circulation du bacille tuberculeux ainsi que l'échec du dépistage et de la prise en charge de la TBC (Gaudelus, 2002). Un dépistage efficace doit permettre de retrouver l'agent contaminateur, déceler les infections tuberculeuses latentes avec l'indication d'un traitement préventif chez l'enfant. Cette action de prévention consolide ainsi la diminution de l'incidence de la TBC en France. La prise en charge des enquêtes prophylactique est dédiée au CLAT qui, grâce à un travail en réseau, permet d'optimiser cette action de santé publique majeure.

Références

- « Dans quelles circonstances et comment traiter une infection tuberculeuse latente ? » A. Deschildre1, C. Poirier 2, J. Cadranel 3 – Rev. Mal. Resp. 2004.
- Protocole de suivi des sujets contact, Groupe tuberculose de la Société de Pneumologie de Langue Française (SPLF).

■ La pratique du BCG en PMI

Dr. Martine ESMEIN

Médecin de PMI, Conseil général de la Haute-Garonne

Des modifications concernant la forme et les recommandations vaccinales ont conduit les médecins à changer leur pratique vis-à-vis du BCG : en 2005, fin de la commercialisation du Monovax®. En 2006, la seule présentation disponible de ce vaccin est le BBC SSI® dont la technique d'injection est plus délicate (intradermique stricte) et nécessite une formation pratique. En juillet 2007, fin de l'obligation de la vaccination par le BCG au profit d'une recommandation forte, ciblée pour les enfants à risque élevé de tuberculose.

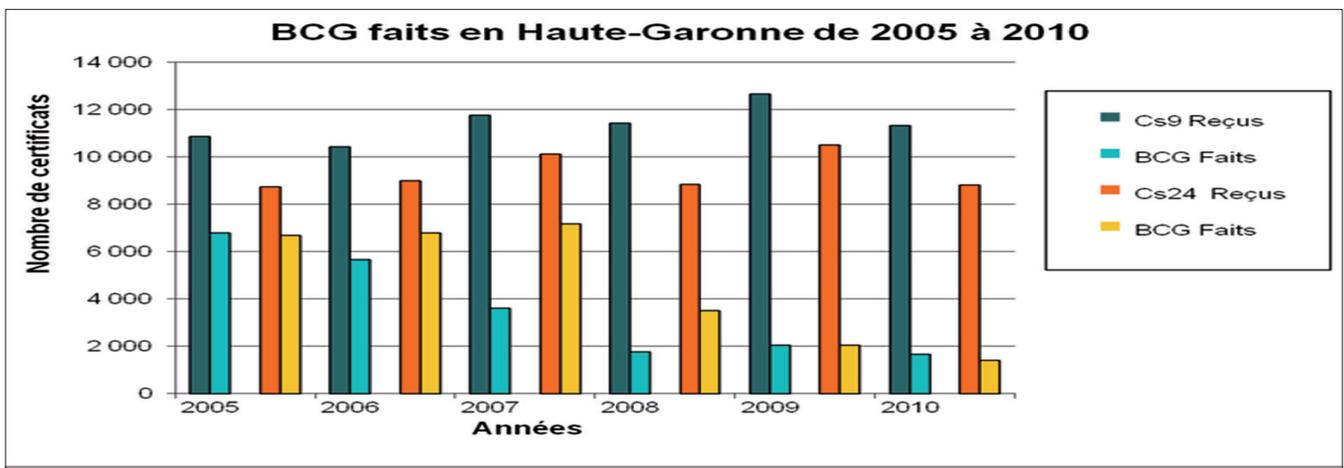
L'obligation vaccinale par le BCG concernait tous les enfants accueillis en collectivité ou au plus tard à l'âge de 6 ans. La recommandation actuelle s'applique aux enfants, qui répondent au moins à l'un des critères suivants :

- enfant né dans un pays de forte endémie tuberculeuse ; les zones géographiques à forte incidence tuberculeuse sont, selon les estimations de l'OMS : le continent africain dans son ensemble ; le continent asiatique dans son ensemble, y compris les pays du Proche et Moyen-Orient ; les pays d'Amérique Centrale et du Sud ; les pays d'Europe Centrale et de l'Est y compris les pays de l'ex-URSS ; dans l'Union européenne : Bulgarie, Estonie, Hongrie, Lettonie, Lituanie, Pologne, Portugal, Roumanie.
- enfant dont au moins l'un des parents est originaire de l'un de ces pays ;
- enfant devant séjourner au moins un mois d'affilée dans l'un de ces pays ;
- enfant ayant des antécédents familiaux de tuberculose (collatéraux ou ascendants directs) ;
- enfant résidant en Ile-de-France, en Guyane ou à Mayotte (depuis 2012)
- enfant dans toute situation jugée par le médecin à risque d'exposition au bacille tuberculeux, notamment enfant vivant dans des conditions de logement défavorables ou socioéconomiques défavorables ou précaires, ou en contact régulier avec des adultes originaires d'un pays de forte endémie. Tous ces changements ont conduit à une baisse sensible du nombre de vaccins BCG réalisés.

Données des certificats de santé

Pour obtenir des données chiffrées sur le nombre de vaccins effectués, on peut s'appuyer sur les certificats de santé des enfants, remplis par les médecins à 8 jours, 9 mois et 24 mois, et envoyés au service départemental de protection maternelle et infantile (PMI), comme le prévoit l'article L2132-3 du code de la santé publique.

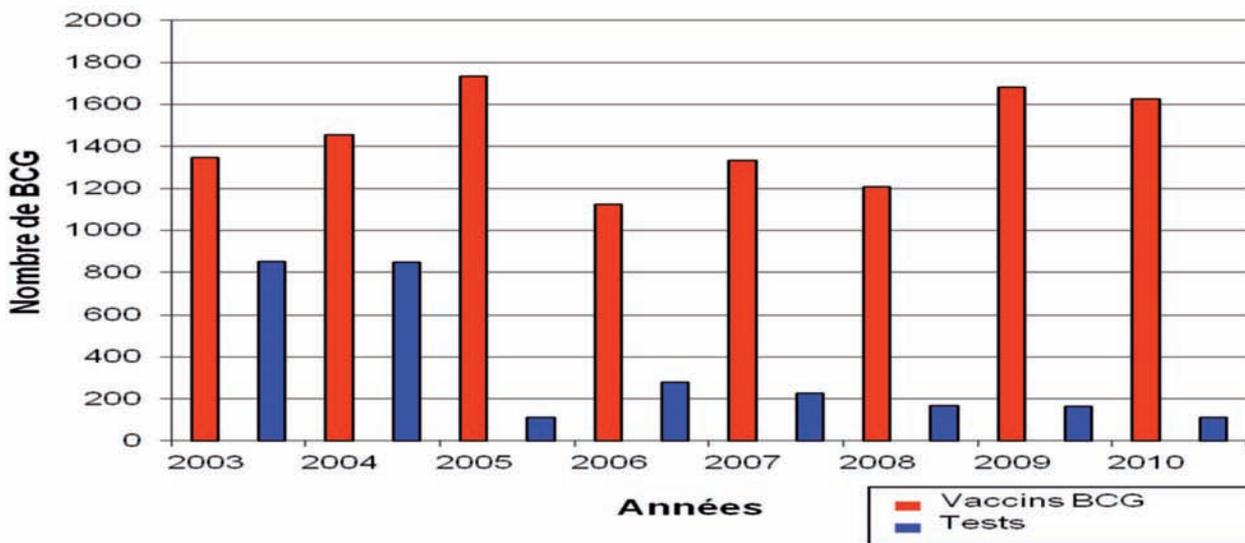
Ces certificats apportent un reflet de la couverture vaccinale, mais on déplore un mauvais retour au service de PMI. En effet, comparé au nombre de naissances dans le département (14 233 en 2005 à 15 689 en 2010), le service de PMI ne reçoit environ que 75 % des certificats du 9^e mois et 55 % des certificats du 24^e mois.



BCG réalisés en PMI

En Haute-Garonne, le BCG est très rarement réalisé dans les 1^{ers} jours : Les certificats de santé du 8^{ème} jour montrent un taux très faible pour ce vaccin : moins de 0,5 %. Il est parfois conseillé et prescrit par le pédiatre de la maternité. Certains médecins libéraux réalisent cette

vaccination, mais la plupart du temps, l'enfant en bénéficie dans le cadre d'une consultation de PMI. Comme l'indique le graphique suivant, les enfants sont le plus souvent vaccinés tôt, conformément aux recommandations vaccinales. Avant l'âge de 3 mois, le tubertest préalable au vaccin n'est pas nécessaire.



Technique vaccinale



Enquête nationale

Une enquête nationale, diligentée par l'Institut de Veille Sanitaire, a été réalisée en 2009. Le rapport final, paru en février 2010, montre que la couverture vaccinale est élevée sans être optimale en Ile-de-France et insuffisante en dehors de l'Ile-de-France où les enfants sont vaccinés trop tard. Ce rapport conclut également qu'il est nécessaire de poursuivre les efforts de diffusion des recommandations et d'améliorer la formation pratique des médecins à la réali-

sation du BCG intradermique, afin de faciliter la mise en œuvre de cette nouvelle politique vaccinale.

La technique d'injection de ce vaccin nécessite un apprentissage. Les effets secondaires attendus sont fréquents et il est important d'en informer les parents. Il s'agit le plus souvent d'une réaction locale (nodule induré, ulcération et écoulement puis cicatrisation), parfois accompagné d'une adénopathie satellite. Néanmoins, les effets indésirables graves (réaction générale, lymphadénite suppurative...) sont rares.

Conclusion

Les certificats de santé sont une source précieuse de données, notamment en matière de couverture vaccinale chez les enfants. Il est donc nécessaire que les médecins qui suivent les enfants, et donc qui les remplissent, les renvoient systématiquement au médecin départemental de PMI. Il est important de proposer ce vaccin à tous les enfants qui relèvent des recommandations, afin notamment de protéger les plus jeunes. L'idéal est de réaliser le BCG avant l'âge de 3 mois, il est alors effectué sans tubertest préalable. La pratique vaccinale est également plus aisée, car le bébé bien tenu par l'un de ses parents, bouge peu. On peut le réaliser avant les autres vaccins recommandés par le calendrier vaccinal national, sans se préoccuper d'associations éventuelles.

LA LIGUE CONTRE LE CANCER

Marie-Ange DELORD-LEOPHONTE

Directrice Haute-Garonne

chercher pour guérir
prévenir pour protéger
accompagner pour aider



Parce que le cancer est la première cause de mortalité en France, parce qu'il concerne directement ou indirectement plusieurs millions de personnes, parce qu'il a un impact considérable sur notre société, la Ligue contre le cancer, presque cent ans après sa création, est plus que jamais l'acteur indépendant incontournable pour lutter contre le cancer. Il fédère et mobilise tous les acteurs sanitaires, socio-économiques, associatifs et politiques. Créée en 1918, la Ligue Nationale contre le Cancer est une association loi 1901, reconnue d'utilité publique, qui repose sur la générosité des donateurs. Cette fédération est composée de 103 comités départementaux présents sur tout le territoire national. Elle est aujourd'hui le seul acteur à avoir une approche globale du cancer en agissant avant, pendant et après la maladie. Indépendante financièrement et apolitique, la Ligue, acteur de la démocratie sanitaire et sociale, contribue à changer le regard que porte notre société sur le cancer et sur ceux qui en souffrent.

Nos missions nous engagent sur tous les fronts

Afin de promouvoir et de développer la recherche scientifique et médicale, l'action pour les malades et leurs proches ; l'information des publics, la prévention et la promotion des dépistages ; la mobilisation de la société contre le cancer.

Nos valeurs

La Ligue contre le cancer est une association apolitique, non confessionnelle, indépendante de tout pouvoir politique et économique. Caritative, elle dépend essentiellement de la générosité des donateurs et des testateurs à qui elle assure respect et transparence. Elle milite pour la solidarité dans le respect de l'intégrité, de la liberté et de la dignité des personnes. Elle œuvre, avec l'excellence comme impératif, pour soutenir et promouvoir tout ce qui peut accélérer la guérison et alléger les souffrances des malades avec la triple exigence : éthique, innovation, efficacité.

Nos forces

Les « ligueurs » sont des centaines de milliers de membres, des milliers de bénévoles, les équipes de salariés, une fédération de 103 comités départementaux, tous unis pour la réalisation de nos missions, un maillage sur tout le territoire national, au plus proche des malades, et une présence dans les structures de soins.

« Être Ligueur »

C'est transformer la société dans son rapport à la maladie et aux malades en s'appuyant sur la dynamique de la démocratie sanitaire afin de renforcer la cohésion sociale ;

militier pour protéger les plus vulnérables des risques « cancer », s'assumer comme un acteur de solidarité et de fraternité, défendre les victimes du cancer et les préserver de toute discrimination ; s'engager pour agir avec la Ligue dans la réalisation de son projet associatif.

Une vocation, trois grandes missions

MISSION N° 1 : CHERCHER POUR GUERIR

Premier financeur de la recherche contre le cancer, la Ligue suscite des avancées importantes dans le traitement et la qualité de vie des personnes malades. Elle optimise les sommes qui lui sont confiées en finançant des équipes et des programmes de recherche rigoureusement sélectionnées par le Conseil Scientifique. Ces projets d'excellence visent non seulement à mieux comprendre, diagnostiquer ou traiter la maladie, mais également à réduire le risque de cancers et à améliorer la qualité de vie des patients.

Cette politique de recherche s'exprime à la fois :

– au niveau régional, les Comités départementaux de la Ligue identifient et soutiennent les axes jugés prioritaires par les scientifiques les plus qualifiés.

– au niveau national, la Ligue soutient des équipes de recherche d'excellence, développe des collaborations scientifiques nationales, favorise la réalisation d'études épidémiologiques.

MISSION N° 2 : PREVENIR POUR PROTEGER

Informier, prévenir et dépister... C'est, pour la Ligue, la combinaison la plus efficace pour empêcher l'apparition d'une maladie ou pour améliorer son diagnostic. A ce jour, le dépistage organisé est uniquement généralisé pour le cancer du sein et du colon. Plus le cancer est dépisté tôt, plus les chances de guérison sont importantes.

MISSION N° 3 : ACCOMPAGNER POUR AIDER

Dès sa création, la Ligue a souhaité accompagner les malades et leurs proches dans leur vie quotidienne. C'est pourquoi elle a créé un ensemble de dispositifs destinés à répondre aux attentes des malades sur le plan matériel, humain, juridique, financier, psychologique, moral...



LA LIGUE SUR LE TERRAIN : « L'Escale » Comité de Haute-Garonne *5, avenue Joliot Curie - 31100 Toulouse - Tél. 05 61 54 17 17*

L'Escale de la Ligue Contre le Cancer est implantée sur le site de l'Oncopole de Toulouse et s'inscrit dans sa mission d'actions pour les malades. Ce lieu est dédié aux soins de support et ouvert aux patients tout au long de leur parcours de soins et à leurs proches. Ils y trouveront des prestations personnalisées, dispensées par des professionnels, entièrement prises en charge par la Ligue 31, grâce à la générosité de ses donateurs.

Les soins de support s'adressent aux personnes en cours de traitement, en rémission ou guéries. En voici quelques exemples : activités physiques adaptées (gymnastique, karaté, ping-pong), soins esthétiques, sophrologie, réflexologie plantaire, conseils en diététique, réorientation et réinsertion professionnelle, conseils en image, atelier beauté (perruques, coiffage, maquillage), pôle d'accès au droit, psychologues, arthérapie, groupes de convivialité... L'objectif est d'aider les personnes malades à se ressourcer et à retrouver un bien-être souvent mis à mal lors des traitements.

Afin d'être adaptable et accessible à tous les patients, nous créons cette année, une **unité mobile de soins de supports**, qui se déplacera dans les différents établissements de soins partenaires de la Ligue contre le cancer 31. Cette unité se déplacera également près de Saint-Gaudens afin de faciliter l'accès des patients habitant le Comminges.

JEAN DE LA FONTAINE (1621-1695)

■ La vie, l'œuvre, les Fables

Dr Elie ATTIAS

Pneumo-Allergologue, Toulouse



Jean de La Fontaine est né à Château-Thierry, dans la campagne picarde, le 8 juillet 1621. Il décède à Paris le 13 avril 1695. Poète, fabuliste, conteur et moraliste français de la période classique, il vécut de sa plume en se plaçant toute sa vie sous la protection financière de plusieurs protecteurs et grâce à la vente de ses recueils. Mais rien au départ, ni ses origines, ni son milieu, ni sa situation, ne semblaient l'appeler à cette prestigieuse carrière littéraire. Il a écrit les *Fables* qui ont marqué la littérature française en s'inspirant des fabulistes de l'Antiquité gréco-latine, en particulier d'Ésope. On lui doit des contes, des poèmes divers, des pièces de théâtre et des livrets d'opéra. Le brillant maniement des vers et la visée morale des *Fables* ont déterminé le succès son œuvre et a mis dans l'ombre les contes licencieux publiés entre 1665 et 1674. Son œuvre fut très appréciée de la Cour de Louis XIV. Elle occupe aujourd'hui une place de choix dans le patrimoine culturel français.

Sa vie

La Fontaine passe ses premières années à Château-Thierry dans l'hôtel particulier que ses parents, Charles de La Fontaine et Françoise Pidoux, fille du bailli de Coulommiers, de douze ans son aînée, veuve d'un marchand de Coulommiers,

dans le Poitou, ont acheté en 1617 au moment de leur mariage. Le poète gardera cette maison jusqu'en 1676. Elle fut classée monument historique en 1886 et abrite aujourd'hui le musée Jean de La Fontaine.

Charles faisait figure de bon bourgeois, candidat à l'noblesse pour lui-même et pour sa descendance, particulièrement depuis qu'il avait acquis la charge de Maître des Eaux et Forêts et Capitaine des Chasses du duché de Château-Thierry et de la prévôté de Châtillon-sur-Marne avec le titre de « Conseiller du Roi. Ces fonctions s'achetaient à prix d'or et entraient dans une stratégie d'accès progressif aux rangs privilégiés de la noblesse, exempte de l'impôt.

Les études de Jean de La Fontaine restent mal connues. Il les commença probablement, vers 1630, en compagnie de François Maucroix, l'ami de toute sa vie, au collège de Château-Thierry, établissement réputé où il apprend surtout le latin, mais aussi l'art de gloser les apologues¹ d'Ésope² et de Phèdre, « de les transposer, de les orner, la manière d'en juger l'effet et d'en jauger la leçon »³. Vers 1635 il poursuit ses études dans un collège parisien, où il a Antoine Furetière pour condisciple. Mais il semble aussi avoir mené une vie joyeuse et fréquenter les cabarets de la montagne Sainte Geneviève.

Le 27 avril 1641, il entame sa vie d'adulte par une conversion religieuse inattendue. Il avait songé à la prêtrise et entrera en noviciat à la maison mère de l'Oratoire de Paris, une congrégation qui regroupe des prêtres qui vivent dans la rude discipline d'une communauté quasi monacale. Leur couvent constitue un milieu intellectuel et spirituel très actif et attractif, mais exigeant, plus tourné vers la méditation philosophique et théologique. Son frère cadet, Claude, l'y rejoindra six mois plus tard. Jean séjourne d'abord dans la maison mère de la rue Saint-Honoré face au Louvre, puis, à partir du 28 octobre 1641, dans la maison Saint-Magloire, au faubourg Saint-Jacques. C'est là qu'il prend pour directeur le père Desmares, proche des austères jansénistes de Port-Royal. Cette carrière religieuse fut éphémère et ne durera que dix-huit mois, préférant lire *L'Astrée*, d'Honoré d'Urfé, et Rabelais, plutôt que Saint Augustin. Mais il restera lié toute sa vie aux milieux oratoriens et jansénistes, un contrepoint à son épicurisme sceptique et à son culte du plaisir. Il rentre à Château-Thierry en 1643.

Vers 1646, il se remet aux études de droit à Paris et décroche, en 1649, un diplôme d'avocat. Avec de jeunes

¹ Autre façon de dire les *fables* : Court récit en prose ou en vers, allégorie comportant un enseignement souvent de caractère moral.

² Ésope (VII^e-VI^e siècle av. J.-C.) est un écrivain grec d'origine thrace à qui on attribue la paternité de la fable comme genre littéraire.

³ La Fontaine ou les métamorphoses d'Orphée de Patrick Dandrey (découvertes Gallimard).

poètes, habitués du Palais et passionnés de littérature, ils forment une petite académie littéraire et amicale dite de la *Table Ronde* où ils taquinent le vers irrégulier, courtisent les muses enjouées de la vieille tradition française et riment tantôt des pièces galantes, tantôt des sujets d'actualité. Il y rencontre Pellisson, Furetière, Maucroix et Antoine de La Sablière qui épousera sa future protectrice Marguerite de La Sablière. Rendu à la vie de cabarets et de galanteries, La Fontaine passe alors pour un « garçon de belles lettres et qui fait des vers ».

En 1647, son père le marie à Marie Héricart, alors âgée de quatorze ans et demi. Elle est cultivée, apparentée aux Racine et fréquente un salon littéraire. Mais ce mariage arrangé ne fut pas un mariage heureux. En 1652, La Fontaine acquiert la charge de Maître particulier triennal des Eaux et Forêts du duché de Château-Thierry et cumule celle de son père à la mort de celui-ci. Le 30 octobre 1653 fut célébré le baptême de son fils, Charles, qui a Maucroix pour parrain. Mais Jean ne s'occupera jamais beaucoup de son fils. Il mena, jusqu'à la mort de son père en 1658, entre Château-Thierry et Paris où il rencontrait ses amis, une existence d'éternel jeune homme, dépensier et étourdi. Sa femme dit qu'« il rêve tellement qu'il est quelquefois trois semaines sans croire être marié ». Il ne fut jamais ni un bon mari, ni un bon père. Il délaisse son épouse et continue de fréquenter, à Paris, les sociétés précieuses et libertines de l'époque. Sa vocation poétique s'éveille de plus en plus et il amorce une carrière de poète par la publication, en août 1654, d'un premier texte, une comédie en cinq actes, adaptée du poète latin, Térence, *L'Eunuque*, qui passe totalement inaperçue mais qui laisse deviner son futur talent. Cette esthétique du *détour* est celle du moment où l'on s'approprie un original ancien puis on l'adapte au goût du jour.

Son père meurt en 1658 et lui laisse ses charges, peu lucratives, une succession embrouillée comportant de lourdes dettes et une situation financière inconfortable qui le conduit à chercher un protecteur qui puisse le guider vers un destin poétique. Par mesure de prudence, La Fontaine et sa femme demandent la séparation de biens. Il vient d'atteindre 37 ans sans avoir rien produit, mais il a appris... L'appui combiné de ses alliances familiales à Château-Thierry et de ses amitiés littéraires à Paris lui vaudront, vers 1657, d'être présenté par Jannart, oncle de Marie Héricart, au Surintendant général des finances, Nicolas Fouquet, qui se voit déjà Premier ministre lorsque Mazarin déclinant aura disparu de la scène et que Louis XIV aura pris place réelle sur le trône.

Le début du règne personnel de Louis XIV est marqué par une politique de prestige et un éclat intellectuel et esthétique. La France du milieu du XVII^e siècle s'efforce de restaurer et de parfaire cet idéal d'un *atticisme*⁴ à la française, en conciliant sous le signe du bon goût les exigences philosophiques du culte de la Beauté et les aspirations hédonistes. La Fontaine en recueillit l'esprit pour élaborer une littérature de la grâce et du badinage.

Fouquet a compris que, pour passer du second rang au tout premier dans le conseil du roi, il fallait s'entourer d'artistes et jouer les mécènes. Il dépensait sans compter son argent et, disaient de mauvaises langues, celui de l'Etat un peu aussi, afin d'offrir à son élégant et parfois prestigieux entourage un palais enchanté : son domaine de Vaux. Durant les années 1655-1660, il va briller de tous ses feux et de tout son or. A partir de 1658, La Fontaine devient son protégé et lui restera fidèle dans sa disgrâce. Il élabore, à sa gloire, un texte composite, *le Songe de Vaux*, qui restera inachevé. Jusqu'en 1661, il reçoit de Fouquet une pension en espèces, que La Fontaine baptise plaisamment « pension poétique » : une pension qu'il s'engage – par contrat ! – à verser tous les trois mois à son protecteur comportant plusieurs œuvres dont des ballades et des sonnets. Outre une série de poèmes de circonstance, prévus par contrat, il dédie à Fouquet le poème épique *Adonis*⁵ tiré d'une des *Métamorphoses* d'Ovide, qui atteste assez que la grandeur, la noblesse, pour La Fontaine, étaient inséparables du « plaisir » et des « agréments ». Il lui offre le manuscrit et la première édition sera publiée en 1669. La Fontaine habite tantôt à Paris, tantôt chez Jannart, avec sa femme, tantôt à Château-Thierry pour les devoirs de sa charge de maître particulier des eaux et forêts. Il fréquente le château de Fouquet et les sociétés précieuses. La galanterie sociale et littéraire règne à l'hôtel de Narbonne, demeure parisienne de Fouquet, et dans ses propriétés de Saint-Mandé puis de Vaux où il réunit autour de lui la fine fleur des arts et des lettres.

Un cruel réveil attendait La Fontaine et son protecteur. En septembre 1661, quelque temps après la fête donnée en son honneur par le brillant Surintendant, le jeune Louis XIV s'est senti offensé. Bien loin de le choisir pour principal ministre, il lui paraît capable sinon coupable de lui faire quelque ombre et le précipite dans la disgrâce puis dans la détention à vie. Les splendeurs de Vaux aidèrent Colbert à précipiter la chute de celui dont il brigait la place. Condamné à la prison perpétuelle, Fouquet mourut à Pignerol en 1680, peut-être empoisonné. Mais sa contribu-

⁴ Style élégant et sobre propre aux artistes de la Grèce antique, aux V^e et VI^e s. av. J.-C., notamment aux écrivains (d'Eschyle à Démostène).

⁵ Le mythe d'Adonis prit naissance en Asie mineure. On raconte que la princesse assyrienne Myrrha, victime d'une vengeance de Vénus, s'était éprise de son propre père et était parvenue par ruse à concevoir un fils incestueux. Pour la soustraire au châtement qui la menaçait, les dieux la métamorphosèrent en arbre à myrrhe. Fendant un jour le tronc de l'arbre, un sanglier donna vie à l'enfant : ainsi naquit Adonis. Vénus, séduite par sa beauté prometteuse, le confia à Perséphone, déesse des enfers. Mais celle-ci ne voulut pas le lui rendre : les deux déesses durent se partager le séjour et les charmes du héros. Un autre sanglier ne tarda pas à le leur ravir. Vénus le transforma alors en anémone rouge – couleur de son sang versé. Ainsi la légende d'Adonis prend-elle rang parmi les mythes escatologiques évoquant le passage entre le monde des vivants et des morts, sous le signe de l'amour interdit ou impossible. La tradition fut plutôt sensible au destin fauché du jeune chasseur amoureux (Dandrey).

tion indirecte à l'histoire des arts et des lettres ne s'est pas effacée. Avec quelques amis courageux comme Mme de Sévigné, La Fontaine demeura fidèle à son mécène disparu. Il écrit en faveur de son protecteur, en 1662, l'*Ode au Roi* puis l'*Élégie aux nymphes de Vaux* l'année suivante, en souvenir du paradis perdu. Certains biographes ont soutenu que cette défense de Fouquet, alors arrêté, lui avait valu la haine de Colbert, puis celle de Louis XIV lui-même, sans que l'on ne dispose de témoignages clairs à ce sujet.

Le 10 décembre 1662, les *Nouvelles en vers*, contenant les deux premiers *Contes* de La Fontaine sont imprimés. En août 1663, il prend ses distances vis-à-vis d'une cour brillante mais trop policée, sous la forme d'un voyage de prudence, sinon d'exil vers le Limousin, en compagnie de l'oncle Jannart. On ne sait pas exactement si son voyage en Limousin fut un exil ordonné par l'administration de Louis XIV ou une décision librement consentie. Il tire de ce déplacement une *Relation d'un Voyage de Paris en Limousin*, un récit de voyage sous forme de lettres en vers et en prose qui rassemblent des descriptions des paysages et villes traversés, adressées à son épouse, publié de façon posthume, en 1663, sous le titre *la Relation d'un Voyage de Paris en Limousin*. Son talent a pu ainsi devenir plus libre et plus insolent.

A son retour à Château-Thierry, quelques mois plus tard, La Fontaine courtise la duchesse de Bouillon et la persuade de devenir sa nouvelle protectrice. Elle lui permet en 1664 d'obtenir à Paris le poste de gentilhomme servant chez sa nouvelle bienfaitrice, la duchesse d'Orléans. Il connaît alors le succès dans les salons et publie de nombreuses œuvres, dont les trois recueils de *Contes et Nouvelles en Vers*, - son premier chef-d'œuvre - publiés en 1665, 1666 et 1671. Il partage alors son temps entre Paris et Château-Thierry en qualité de gentilhomme. C'est le moment où La Fontaine fait une entrée remarquée sur la scène littéraire publique. En 1668, il poursuit cette expérience narrative avec le premier recueil de *Fables choisies*, mises en vers, où il met en scène des animaux pour critiquer les hommes et dénoncer les grands problèmes de son époque. Elles connaîtront un immense succès.

En 1669, La Fontaine publie un roman, *Les amours de Psyché et de Cupidon*, un mélange de prose et de vers, de récit mythologique tiré d'Apulée et de conversations littéraires qui n'obéit pas aux principes élémentaires de l'esthétique classique. C'est à partir de la fiction des « quatre amis » que met en scène ce roman qu'on a spéculé sur l'amitié qui unirait La Fontaine, Molière, Boileau et Racine, sans grande preuve : si La Fontaine est lié de façon éloignée à la famille de Racine, leurs relations sont épisodiques ; les rapports avec Molière ne sont pas connus et il n'y a guère de trace d'une telle amitié avec Boileau. Après sa participation à un *Recueil de poésies chrétiennes et diverses* édité en 1670 par Port-Royal, La Fontaine publie successivement, en 1671, un troisième recueil de *Contes et nouvelles en vers*, et un

recueil bigarré, contenant des contes, des fables, des poèmes de l'époque de Fouquet, des élégies, sous le titre de *Fables nouvelles et autres poésies*. La Duchesse d'Orléans meurt en 1672. La Fontaine perd ainsi sa dernière charge et connaît de nouvelles difficultés financières. La même année, il publie séparément deux fables, *Le Soleil et les Grenouilles*, *Le Curé et le mort*. Le 17 février 1673, Molière meurt et La Fontaine rédige une épitaphe. La même année, le *Poème de la captivité de Saint Malc*, fut publié anonymement.

Il trouvera refuge, au début de l'année 1673, dans la maison de Marguerite de La Sablière, femme d'esprit, séparée de son financier de mari. Leur relation est de tendre amitié et durera sans rupture jusqu'à la mort de la protectrice en 1693, même si le gîte et le couvert laissent à désirer. La situation empirera après le déménagement vers la rue Saint Honoré, en 1680, consécutif à la conversion de Me La Sablière à la dévotion. Mais quel festin pour l'intelligence et le goût, en revanche, que le salon de la charmante Iris (c'est son nom de galanterie) ! Ce qui n'empêche pas son volage protégé de fréquenter aussi des milieux moins austères.

Marguerite de La Sablière meurt en janvier, Pellisson le 7 février 1693. Les amis d'Angleterre essaient en vain de décider La Fontaine à venir s'installer à Londres. Mais il est accueilli chez les Hervart et devient l'hôte d'Anne d'Hervart. Il fut aussi protégé et pensionné par le duc de Bourgogne, les princes de Conti et de Vendôme.

En 1674, La Fontaine se lance dans un nouveau genre : l'opéra. La protection de Madame de Montespan et de sa sœur, Madame de Thianges, vaut à La Fontaine la mission d'écrire un livret d'opéra sur Daphné, pour Jean-Baptiste Lully, qui le refuse : Lully était originaire de Florence, d'où la violente satire contre Lully, dans un poème intitulé *Le Florentin* registre rare dans son œuvre, satire qui est restée manuscrite pendant dix-sept ans. La même année, un recueil de *Nouveaux Contes* très licencieux est publié. L'édition est censurée puis saisie et sa vente interdite par ordonnance de La Reynie, lieutenant de police.

Le 21 janvier 1671, La Fontaine avait quitté ses charges qui avaient été rachetées par le Duc de Bouillon et vend, en 1976, à son cousin Antoine Pintrel, sa maison natale de Château-Thierry. Il achève ainsi de payer les dettes paternelles. Proche de Nicolas Fouquet, Jean de La Fontaine restera à l'écart de la cour royale où Louis XIV demeura à son égard toujours indifférent. En 1680, Fouquet meurt à Pignerol. Ce fut une période moins faste et les productions deviennent quantitativement moins importantes mais diverses.

En 1681, les *Epîtres de Sénèque*, traduites par Pintrel et revues par La Fontaine sont publiées. En janvier 1682, La Fontaine publie un *Poème sur le Quinquina*, poème philosophique où il tente avec un bonheur mitigé de ruiner les bienfaits médicaux de la quinquina récemment découverts. D'autres ouvrages en vers sont dédiés à la Duchesse de Bouillon, contenant *Daphné*, les deux actes de *Galatée* et les contes de *La Matronne d'Éphèse* et *Belphégor*.

Dans les quinze dernières années de sa vie, La Fontaine vise les grands genres et s'essaie à deux reprises, mais sans succès, dans le tragique. Il entreprend d'abord *Achille*, autour de 1680-1685, une tragédie qui est restée inachevée. Puis, le 28 novembre 1691, la première représentation à l'Opéra d'*Astrée*, tragédie lyrique, avec musique de Colasse, fut un échec complet. Comme il aspire au sublime sur scène, mais aussi aux honneurs de la ville, à chaque succès militaire de Louis XIV, il entonne un chant à la gloire des armes, alors qu'ailleurs, son aspiration à la paix et son admiration pour l'Angleterre industrielle et (provisoirement) pacifique avaient retenti d'accents plus authentiques⁶.

L'activité littéraire des années 1665-1679 se solde en 1684 par une élection, néanmoins tumultueuse, malgré des oppositions, à l'Académie française, au fauteuil de Colbert. En effet, La Fontaine brigue son siège à l'Académie française, alors que Louis XIV souhaite voir élire Boileau, son historiographe. Le 15 novembre 1683, l'Académie propose La Fontaine par seize voix contre sept. La séance a été agitée, en raison de la colère manifestée par Toussaint Rose, secrétaire du roi. Louis XIV en prend prétexte pour refuser l'autorisation de « consommer » l'élection. Le 17 avril 1684, Boileau est élu à l'unanimité. Le roi accorde l'autorisation de recevoir La Fontaine qui, sur l'insistance du confesseur appelé à son chevet, fit sa contrition d'avoir écrit les *Contes*, en présence d'une délégation d'académiciens et renouvela l'expression de son repentir à l'Académie même, après sa guérison. Cette difficulté serait-elle due à une certaine rancune que l'administration louis-quatorzième aurait gardé à La Fontaine qui avait publié deux poèmes en faveur de Fouquet lors du procès de ce dernier. Le discours des opposants à son entrée à l'Académie s'appuie sur l'accusation d'immoralité lancée contre les recueils de Contes et nouvelles en vers. La Fontaine est reçu le 2 mai 1684 à l'Académie. En plus du remerciement traditionnel, il prononce un *Discours à Madame de La Sablière* où il se définit, en une formule fameuse, comme « Papillon du Parnasse ». Mais il ne retire hélas de cette élection que le dépit et l'occasion de se fâcher avec son vieil ami Furetière qui avait produit un dictionnaire concurrent achevé avant celui de l'Académie, ce qui lui vaut, en 1685, son exclusion de cette institution, votée également par La Fontaine. Il va alors subir de virulentes attaques de son ancien ami, auquel il réplique par des épigrammes.

Le 28 juillet 1685, les *Ouvrages de prose et de poésie de Maucroix et de La Fontaine* sont publiés en deux volumes, dont le premier contient de nouveaux contes, et le second de nouvelles fables, dix fables inédites qui entreront dans le livre XII et d'autres pièces.

En 1686, il y eut un nouveau scandale de plus grande ampleur à l'Académie. La lecture du poème *Le siècle de Louis Le Grand* de Charles Perrault déclenche la Querelle des Anciens et des Modernes, dans laquelle La Fontaine, mêlé aux débats de l'époque, se range, non sans ambiguïté, du côté

des Anciens, par une *Épître à Monsieur de Soissons*, prétexte à une déclaration de principes littéraires, dont la plus fameuse reste « Mon imitation n'est point un esclavage ». Il n'en participe pas moins au mouvement des idées nouvelles et ne désavoue pas sa *dilection* pour les conteurs italiens en faisant imprimer, à ce sujet, l'*Épître à Huet* (1687).

En 1688, La Fontaine se rapproche du Prince François-Louis de Conti, dans le milieu très libre du Temple des Vendôme et lui dédie *Le Milan, le Roi et le Chasseur*. Il consacra presque toute sa production, entre 1685 et 1691, à louer ses divers et indispensables protecteurs.

La Fontaine tombe gravement malade en décembre 1692, vraisemblablement de tuberculose. Il demande alors à voir un prêtre. Le curé de l'église Saint-Roch lui envoie le jeune abbé Pouget qui vient d'obtenir son doctorat de théologie. Celui-ci s'applique à lui faire abjurer sa vie épicurienne et ses écrits anticléricaux et le soumet quotidiennement à des exercices religieux. Le 12 février 1693, cédant aux instances de ses amis, de son confesseur et de sa nouvelle hôtesse, Me d'Hervart, il fait acte de repentir public sur son lit de malade, et reçoit le viatique devant une députation d'académiciens. Il renie ses écrits licencieux, les *Contes*, et promet de n'écrire que des ouvrages pieux. Cet événement est rapporté par un récit de l'abbé Pouget, en 1718, mais ne figure pas sur les registres de l'Académie. Une fois rétabli, il trouvera la force et le temps, non seulement de réunir son douzième livre des *Fables*, mais aussi de rimer le *Dies Irae* et d'entreprendre une traduction des *Hymnes bibliques* qui s'est perdue.

La Fontaine s'éteint le 13 avril 1695 dans la maison des Hervart, Il est inhumé le lendemain au cimetière des Saints-Innocents. En procédant à la toilette mortuaire, on trouve sur lui un cilice, pénitence que l'abbé Pouget jure ne pas avoir ordonnée. Sa dépouille sera transférée en 1817 avec celle de Molière au cimetière du Père-Lachaise. La Fontaine avait composé lui-même son épitaphe, où il s'attribue un caractère désinvolte et paresseux. Cette paresse revendiquée peut être associée à la facilité de ses œuvres, qui n'est pourtant qu'apparente :

*Jean s'en alla comme il était venu
Mangeant son fonds après son revenu
Croyant le bien chose peu nécessaire.
Quant à son temps, bien le sut dispenser
Deux parts en fit, dont il souloit passer
L'une à dormir, et l'autre à ne rien faire⁷.*

Son œuvre

Quelques idées trompeuses ont été véhiculées. Elles nous sont rapportées par Patrick Dandrey, spécialiste de l'œuvre de La Fontaine : « La Fontaine serait un fabuliste, un peu

⁶ Voir la fable : *Un animal dans la lune*, VII, 17, 1678.

⁷ «Épitaphe d'un paresseux», 1660, publié dans les *Fables nouvelles*, 1671, [in] Jean de La Fontaine, Œuvres diverses, éd. crit. p. p. Pierre Clarac, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», (1942) 1958, p. 495.

étourdi, assez paresseux, toujours frondeur, héritier d'Esopé⁸ et opposant résolu aux pouvoirs établis, qui emprunte le masque des animaux pour critiquer la société des hommes. Mais en réalité, dans son œuvre, nulle trace de «fronde», un bilan estimable pour un paresseux, un travail qui suppose bien de l'attention et de la concentration pour un étourdi : les animaux ne forment qu'un tiers, à peu près, des quatre cent personnages des *Fables*. Les deux cent quarante *Fables* ne constituent qu'une part, importante mais relative, de la production du poète, qui composa aussi 64 contes, un roman mêlé de prose et de vers, une idylle héroïque, deux livrets d'opéra, deux tragédies – l'une lyrique et l'autre inachevée –, deux comédies, un ballet comique, les fragments d'un songe, un poème scientifique, trois épîtres critiques en vers, un poème chrétien, deux paraphrases de textes sacrés, une relation de voyage, six élégies, des satires, des odes, des ballades, des madrigaux, des sonnets, des chansons, des épithalames et des épigrammes, un pastiche, des traductions de vers latins, des lettres, beaucoup de vers de circonstances et de pièces perdues... Avant d'être idéologue, La Fontaine est un poète qui métamorphose l'apologue⁹ ésopique plutôt qu'il ne l'imité »¹⁰.

L'esprit de Vaux plane sur l'œuvre entière de La Fontaine. « Tout son art participe du génie de la mesure, de la même esthétique de l'enchantement, du même engouement pour les métamorphoses qui jaillissent à Vaux, écrit Patrick Dandrey. L'équivalence littéraire se situe dans une esthétique de la promenade, tantôt nonchalante, tantôt étourdie, tantôt attentive et hâtée, à mi-chemin entre le lyrisme pur, qui ignore l'événement, et la narration circonstanciée, qui file droit au but, ponctuée d'étapes inattendues ¹¹ ». Diverses formes, divers thèmes s'interpellent et s'interpénètrent dans ses œuvres où il invite son lecteur à découvrir une multitude de sens, dans des genres divers : songe, parabole, allégorie, métamorphose ou conte merveilleux.

Contes et Nouvelles

Entre la fin de 1664 et le début de 1666, paraissent la première et la deuxième partie des *Contes et Nouvelles*. Ce sont des récits gaillards et colorés, imités pour la plupart de l'Arioste et de Boccace¹², égayés par la verve de Rabelais où il raille les épouses infidèles (*Joconde*), les maris cocus (*Le cocu battu mais content*), les commères matoises (*La Gageure des trois commères*) les religieux papelards (*L'Ermite*). Dans le conte, La Fontaine cherche à plaire et à toucher juste par le tour donné au récit : « Ce n'est ni le vrai ni le vraisemblable qui font la beauté et la grâce de ces choses-ci : c'est la manière de les conter » (Préface de 1666). C'est pourquoi l'on fait sans doute fausse route, poursuit Patrick Dandrey, en louant ses *Contes* pour leur audace libertine. Son charme réside, au contraire, dans l'art de contourner, de frôler, de suggérer à mots couverts et complices, et de contrôler les incartades qui ne dérapent pas tout à fait.

Les Fables

La Fontaine a composé deux cent trente neuf *Fables* qui furent peu appréciées à son époque. Une série de fables fut publiée en revue entre 1689 et 1692 et rassemblée en 1693 dans un ultime recueil, l'actuel livre XII, achevé d'imprimer le 1^{er} septembre 1694, dédié au duc de Bourgogne, fils aîné du Grand Dauphin. Il publie une nouvelle édition des *Fables choisies et mises en vers* en 1678 et 1679 et la dédie à Madame de Montespan, maîtresse du Roi. Les douze livres de fables constituent une « anatomie » de l'homme et analysent minutieusement les mécanismes de sa nature. Les *Fables*, célèbrent une sagesse. Elles se sont chargées, après l'échec de la Fronde et le procès Fouquet, de préoccupations philosophiques et scientifiques liées à la « crise de conscience européenne ». La Fontaine situe son ouvrage dans la tradition de l'apologue dont Esopé est le père, illustré par Socrate, pénétré de Rabelais et de Montaigne. Puis, il a, au cours des ans, réinventé totalement la forme et métamorphosé les fables en poèmes. Il a ensuite pris une grande liberté et affirmé sa volonté de « rendre nouvelles » des narrations « sues de tout le monde ». Il est possible de comparer la version de La Fontaine et d'Esopé à partir d'un exemple :

Voici deux lignes d'Esopé :

*« Deux Coqs se battaient pour des poules ; l'un mit L'autre en fuite. Alors le vaincu se retira dans un fourré où il se cacha »*¹³.

Et voilà la « version » de La Fontaine :

*« Deux Coqs vivaient en paix ; une Poule survint, Et voilà la guerre allumée. Amour, tu perdis Troie ; et c'est de toi que vint Cette querelle envenimée, Où du sang des Dieux même on vit le Xanthe teint. Longtemps entre nos Coqs le combat se maintint Le bruit s'en répandit par tout le voisinage. La gente qui porte crête au spectacle accourut. Plus d'une Hélène au beau plumage Fut le prix du vainqueur ; le vaincu disparut. Il alla se cacher au fond de sa retraite, Pleura sa gloire et ses amours », etc*¹⁴.

⁸ Esopé (VII^e-VI^e siècle av. J.-C.) est un écrivain grec d'origine thrace à qui on attribue la paternité de la fable comme genre littéraire.

⁹ Court récit en prose ou en vers, allégorie comportant un enseignement souvent de caractère moral.

¹⁰ La Fontaine ou les métamorphoses d'Orphée de Patrick Dandrey (découvertes Gallimard).

¹¹ La Fontaine ou les métamorphoses d'Orphée de Patrick Dandrey, (découvertes Gallimard).

¹² La Fontaine plaçait ses Contes dans le sillage des auteurs facétieux du XV^e et XVI^e siècles, Boccace, l'Arioste, Rabelais. Il imitait ainsi les poètes badins du milieu du XVII^e siècle, tel Voiture.

¹³ *Fables*, XX.

¹⁴ *Fables*, VII, 12.



Les deux coqs (Education à l'environnement et au patrimoine)

L'apologue est ainsi composé de deux parties dont le corps est la fable et l'âme, la moralité. Il se dégage de ce récit une morale et une philosophie plus finement nuancées que celles des maximes ésopiques. Bien que La Fontaine décline le rôle de législateur des mœurs, au service d'une doctrine officielle d'Etat ou d'Eglise, il ne se prive pas pour autant de suggérer une sagesse. Il laisse ensuite au lecteur une marge d'interprétation qui ne va pas dans le sens de la morale traditionnelle, le soin de la découvrir et de la faire sienne à son tour, selon son gré.

Marc Fumaroli¹⁵ introduit les *Fables* par cette citation de Montaigne qui se démarque de l'attitude arrogante de l'homme vis-à-vis des animaux¹⁶ : « La plus calamiteuse et fragile de toutes les créatures, c'est l'homme, et quant¹⁷ la plus orgueilleuse... C'est par la vanité de cette même imagination qu'il s'égale à Dieu, qu'il s'attribue les conditions divines, qu'il se trie soi-même et sépare de la presse les autres créatures, taille les parts aux animaux ses confrères et compagnons, et leur distribue telle portion de facultés et de forces que bon lui semble. Comment connaît-il, par l'effort de son intelligence, les branles internes et secrets des animaux ? Par quelle comparaison d'eux à nous conclut-il la bêtise qu'il leur attribue ?... Platon¹⁸, en sa peinture de l'âge

doré sous Saturne, compte entre les principaux avantages de l'homme d'alors la communication qu'il avait avec les bêtes, desquelles s'enquérant et s'instruisant, il savait les vraies qualités et différences de chacune d'icelles ; par où il acquerrait une très parfaite intelligence et prudence et en conduisait de bien loin plus heureusement sa vie que nous ne saurions faire. Nous faut-il meilleure preuve à juger l'impudence humaine sur le fait des bêtes ?¹⁹ »

C'est ainsi que La Fontaine analyse plus profondément le principe des conduites humaines à la lumière des comportements animaliers : « les propriétés des animaux et leurs divers caractères sont exprimés dans les *Fables* ; par conséquent, les nôtres aussi car nous sommes l'abrégé de ce qu'il y a de bon et de mauvais dans les créatures irraisonnables ». Comme le dira Molière : « Les bêtes ne sont pas si bêtes que l'on pense ». Et l'homme, pour se connaître, doit chercher l'image de ses passions et de ses vices dans le comportement des animaux.

La fable chez La Fontaine est un tableau où chacun se trouve dépeint. Elle se mêle de tout, de morale, de politique, de sciences, d'esthétique, de religion et de toutes les passions humaines. Elle comporte des allusions politiques, sociales et éthiques capables de délivrer un sens et une sagesse. Bien que sa poésie puisse se montrer de plus en plus pénétrée d'une vision épicurienne, La Fontaine, en proie à l'inquiétude, à la mélancolie, voire au remords et à la crainte du Jugement, demeure hors de son œuvre, hanté par le christianisme augustinien, religion non de sagesse, mais de salut. Rien n'est plus proche au poète des *Fables*, en définitive, que la méditation de l'Ecclésiaste : on y rencontre le même contrepoint entre la vanité cruelle de la vie et des conduites humaines.

Le génie de la métamorphose

Il y a un mystère La Fontaine, souligne Patrick Dandrey : « comment un poète aussi secret a-t-il pu devenir à la fois aussi célèbre mais aussi méconnu et comment une œuvre aussi variée a-t-elle pu se ramener à un seul genre, la fable et dans ce genre à quelques textes ? » La Fontaine lui-même donne son avis dans son épitaphe²⁰. Mais le «vrai» La Fontaine demeure difficile à saisir. Il est probable qu'il ait tiré de son adolescence provinciale et de sa charge de Maître

¹⁵ Marc Fumaroli : historien, essayiste, agrégé de Lettres classiques, membre de l'Académie française.

¹⁶ *Fables* : Edition de Marc Fumaroli - La Pochotèque.

¹⁷ En même temps.

¹⁸ Souvenir du *Politique*, page 206 de l'édition de 1546.

¹⁹ Montaigne, *Essais*, II, 12 (version modernisée).

²⁰ «Épitaphe d'un paresseux», 1660, publié dans les *Fables nouvelles*, 1671, [in] Jean de La Fontaine, *Œuvres diverses*, éd. crit. p. p. Pierre Clarac, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», (1942) 1958, p. 495 : voir page 21.

particulier triennal des Eaux et Forêts un vivier d'images, une prédilection pour la solitude et l'observation. Tout son art participe du génie de la mesure, de la même esthétique de l'enchantement, de la même passion pour les métamorphoses. Il avait mis, lui-même, en pleine lumière les questions posées par sa vie, par son œuvre et travailla, sans répit, « cette effervescence de l'image et cette errance fleurie qui ressemble à la liberté ». Dans le discours à Madame de la Sablière, La Fontaine se compare au « *papillon du Parnasse et semblable aux abeilles* ».

*« Ne point errer est chose au-dessus de mes forces
Je m'avoue, il est vrai, s'il faut parler ainsi,
Papillon du Parnasse, et semblable aux abeilles
À qui le bon Platon compare nos merveilles.
Je suis chose légère, et vole à tout sujet ;
Je vais de fleur en fleur, et d'objet en objet ;
À beaucoup de plaisirs je mêle un peu de gloire.
J'irais plus haut peut-être au temple de Mémoire
Si dans un genre seul j'avais usé mes jours ;
Mais quoi ! Je suis volage en vers
comme en amours ²¹ ».*

La Fontaine vu par ses pairs

Si depuis le romantisme, la *création*, l'*originalité* passent pour les traits principaux du « grand écrivain », le public du XVII^e siècle était moins exigeant sur ce point. Il fit fête aux *Fables* de La Fontaine car il savait qu'« inventer » est moins « créer » - acte divin - que retrouver. Et retrouver n'est pas nécessairement répéter, mais interpréter sous une forme neuve, inattendue, littéralement révélatrice, ce qui a été dit, narré sous des formes différentes depuis le fond des temps. « Mon principal but est toujours de plaire », avait écrit La Fontaine en préfaçant *Psyché*. S'il y parvint inégalement de son vivant, les écrivains et les poètes ne lui ont pas ménagé leurs éloges. « Ne jetez pas si loin les livres de La Fontaine, avait écrit **la Marquise de Sévigné**. Il y a des fables qui vous raviront et des contes qui vous charmeront... Il ne faut pas qu'il sorte du talent qu'il a de conter »²². La Fontaine demeura le seul véritable fabuliste de son temps et ses imitateurs ne sont pas parvenus à devenir ses rivaux.

Perrault, le champion des Modernes, vante le talent de La Fontaine, un illustre partisan des Anciens : « Jamais personne n'a mieux mérité d'être regardé comme original et comme le premier en son espèce. Non seulement il a inventé le genre de poésie où il s'est appliqué, mais il l'a porté à sa dernière perfection... Les bonnes choses qu'il faisait lui coûtaient peu parce qu'elles coulaient de source... »²³

Pour **Boileau**, lecteur de *Joconde*, ce n'est point une copie qu'il ait tirée un trait après l'autre sur l'original ; c'est un original qu'il a formé sur l'idée qu'Arioste lui a fournie »²⁴.

Voltaire lui reproche de n'avoir « jamais rien inventé » et revient sur l'éternel débat de l'ingénieur et de l'artisan. Mais, dans la plupart des fables, il considère qu'il « est in-

finiment au-dessus de tous ceux qui ont écrit avant et après lui, en quelque langue que ce puisse être. Dans les contes qu'il a imités de l'Arioste, il n'a pas son élégance et sa pureté... Mais dans les contes puisés chez Boccace, La Fontaine lui est bien supérieur, parce qu'il a beaucoup plus d'esprit, de grâce et de finesse... La Fontaine, avec de grandes négligences, a une réputation si universelle et si méritée, sans avoir jamais rien inventé !²⁵ »

La Fontaine vit de la vie contemplative et visionnaire, écrit **Hugo**. « On peut presque dire qu'il végète plutôt qu'il ne vit. Il est là, dans le taillis, dans la clairière, le pied dans les mousses, la tête sous les feuilles, l'esprit dans le mystère, absorbé dans l'ensemble de ce qui est identifié à la solitude. Il rêve, il regarde, il écoute, il scrute le nid d'oiseau, il observe le brin d'herbe, il épie le trou des taupes, il entend les langages inconnus du loup, du renard, de la belette, de la fourmi, du moucheron. Il n'existe plus pour lui-même ; il n'a plus conscience de son être à part ; son moi s'efface... Il entre en communication avec la nature ; il est en équilibre avec la création. Et que fait-il ? Il travaille comme la création même, du travail direct de Dieu. Il fait sa fleur et son fruit, fable et moralité, poésie et philosophie ; poésie étrange composée de tous les sens que la nature présente au rêveur, étrange philosophie qui sort des choses pour aller aux hommes. La Fontaine, c'est un arbre de plus dans le bois, le fablier »²⁶.

Gide adresse un compliment à La Fontaine : « La touche est si discrète qu'elle pourrait passer inaperçue... Le Loup et l'Agneau, cette merveille ! Pas un mot de trop ; pas un trait, pas un des propos du dialogue qui ne soit révélateur. C'est un objet parfait »²⁷.

Appelé à prononcer cinq conférences sur la vie et l'œuvre de La Fontaine, **Giraudoux** s'attache à dévoiler les cinq tentations qui faillirent détourner La Fontaine de son destin poétique : « la vie bourgeoise, les femmes, le monde, la littérature (!) ; enfin, en bloc, le scepticisme et la religion²⁸ ». Pour **Valéry**, « le prétendu distrait, était un observateur impitoyable du système et des mœurs de son temps, aussi peu ébloui, peut-être aussi amer dans le fond que son ami Molière. On sent chez ces deux grands hommes une arrière-pensée rebelle, et chez tous les deux une même complaisance significative pour la sagesse simple et les jugements rustiques des petites gens. Un des succès les plus heureux de cette liberté d'exécution se manifeste dans la combinaison

²¹ Discours à Mme de la Sablière, 1685.

²² Mme de Sévigné, *Lettres*, 6 mai 1671.

²³ Charles Perrault, *Les Hommes illustres*, 1696.

²⁴ Boileau, Dissertation sur « Joconde », 1669.

²⁵ Voltaire, *Le siècle de Louis XIV*, 1751.

²⁶ Hugo, *Post-scriptum de ma vie*, publication posthume.

²⁷ André Gide, *Journal*, 1939-1949, Gallimard, Paris, 1954.

²⁸ Jean Giraudoux, *Les Cinq Tentations de La Fontaine*, Hachette, Paris, 1938.

inattendue de l'observation la plus fine et la plus juste des allures et des caractères des animaux, avec les sentiments et les propos humains qu'ils doivent affecter d'autre part »²⁹. **Rousseau** joue le naïf et fait semblant de croire que les *Fables* s'adressent aux enfants. Mais en 1668, le dauphin de France n'est qu'un enfant de six ans et demi et il n'est pas en état d'être traité en enfant. La Fontaine lui dédie les *Fables* qui pouvaient entrer dans la pédagogie dont est objet le petit prince. Il s'adresse à lui comme s'il était déjà un petit adulte car, au XVII^e siècle, les enfants sont considérés comme des adultes en puissance. C'est ainsi que Rousseau prive Emile des *Fables* : « Emile n'apprendra jamais rien par cœur, pas même les fables, pas même celles de La Fontaine, toutes naïves, toutes charmantes qu'elles sont ; car les mots des fables ne sont pas plus les fables que les mots de l'histoire ne sont l'histoire. Comment peut-on s'aveugler assez pour appeler les fables la morale des enfants, sans songer que l'apologue, en les amusant, les abuse ; que, séduits par le mensonge, ils laissent échapper la vérité, et que ce qu'on fait pour leur rendre l'instruction agréable les empêche d'en profiter ? Les fables peuvent instruire les hommes ; mais il faut dire la vérité nue aux enfants : sitôt qu'on la couvre d'un voile, ils ne se donnent plus la peine de le lever. On fait apprendre les fables de La Fontaine à tous les enfants, et il n'y a pas un seul qui les entende. Quand ils les entendraient, ce serait encore pis ; car la morale en est tellement mêlée et si disproportionnée à leur âge, qu'elle les porterait plus au vice qu'à la vertu. Ce sont encore là, direz-vous, des paradoxes. Soit ; mais voyons si ce sont des vérités. Je dis qu'un enfant n'entend point les fables qu'on lui fait apprendre, parce que quelque effort qu'on fasse pour les rendre simples, l'instruction qu'on en veut tirer force d'y faire entrer des idées qu'il ne peut saisir, et que le tour même de la poésie, en les lui rendant plus faciles à retenir, les lui rend plus difficiles à concevoir, en sorte qu'on achète l'agrément au dépens de la clarté [...] »³⁰.

Mais les *Fables* sont demeurées le bien commun de la culture française, et très vite, européenne. Par la sagesse qu'elles dégagent, elles peuvent servir de guide dans les « choses de la vie ». Leur succès est universel.

■ Les fables ne sont-elles destinées qu'aux enfants ?

Sophie FRAIBERG-PIETRA

Docteur en Philosophie

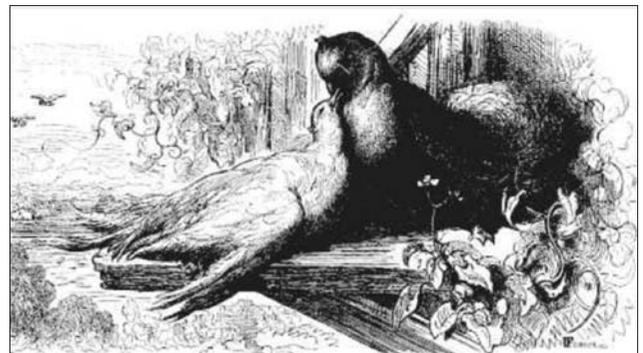
Les *Fables* ont une intention didactique et morale. La Fontaine réaffirme cette visée didactique du genre dans la dédicace du livre XII au duc de Bourgogne, lorsqu'il écrit : « Ce ne sont pas des choses de peu d'importance que ces sujets : les animaux sont les précepteurs des hommes dans

mon ouvrage ». La Fontaine est un moraliste qui observe avec lucidité les mœurs de ses contemporains et en tire des réflexions sur les défauts et les tendances de la nature humaine. Mais d'où vient l'originalité de cette œuvre et le plaisir que nous trouvons encore à les lire et les étudier aujourd'hui ? Pourquoi les *Fables* plaisent-elles autant aux enfants ?

Tout d'abord, La Fontaine a fait le choix de ne pas attaquer ses cibles de front en usant de moyens directs, comme les auteurs qui choisissent de recourir à l'argumentation explicite, en écrivant des essais ou des traités. Il choisit l'argumentation implicite, en écrivant des fables, pour faire passer ses idées. Le voile de la fiction présente l'avantage d'allier deux fonctions majeures de la littérature : plaire et instruire. On trouve dans ses fables de nombreuses stratégies qui rendent le récit vivant et conjurent le danger de la lourdeur argumentative. D'ailleurs, La Fontaine définit son œuvre comme une vaste pièce de théâtre, ayant pour cadre spatial l'Univers tout entier, pour acteurs toutes les créatures vivantes et pour action une succession de mini-drames :

« Une ample Comédie à cent actes divers,
Et dont la scène est l'Univers.
Hommes, dieux, animaux, tout y fait quelque rôle :
Jupiter comme un autre. [...] »

Dans la plupart des fables, le décor est campé en quelques vers, l'intrigue est posée clairement avec la même rapidité et l'action progresse en plusieurs actes vers un dénouement. De nombreuses voix résonnent tout au long du recueil : celles des personnages dialoguant, mais aussi celle du fabuliste commentant son récit. Dans certaines fables, la voix sincère du poète se laisse entendre comme dans les *deux pigeons* où le lyrisme est remarquable :



Les deux pigeons
(Education environnement, nature et patrimoine)

²⁹ Paul Valéry, *La Fontaine*, Fayard, Paris, 1954.

³⁰ Rousseau, *Emile*, 1762.

« Amants, heureux amants, voulez-vous voyager?
 Que ce soit aux rives prochaines.
 Soyez-vous l'un à l'autre un monde toujours beau,
 Toujours divers, toujours nouveau;
 Tenez-vous lieu de tout, comptez pour rien le reste.
 J'ai quelquefois aimé [...]
 Hélas! Quand reviendront ces semblables
 moments?
 Ah! Si mon cœur osait encore se renflammer!
 Ne sentirai-je plus de charme qui m'arrête?
 Ai-je passé le temps d'aimer? »

La Fontaine se sert de tous les langages poétiques et de tous les registres lexicaux et littéraires. En effet, la diversité des styles s'accompagne d'une utilisation de tous les types de vers, aussi bien les mètres classiques tels que l'alexandrin, le décasyllabe ou l'octosyllabe, que les vers libres. L'alexandrin reste le vers noble qui sert à décrire les événements solennels et à aborder des sujets sérieux, tels que la mort dans *Le Vieillard et les Trois Jeunes Hommes* :

« Nos termes sont pareils par leur courte durée.
 Qui de nous des clartés de la voûte azurée
 Doit jouir le dernier? Est-il aucun moment
 Qui vous puisse assurer d'un second seulement? »



Le vieillard et les trois jeunes hommes
 (Education à l'environnement et au patrimoine)

Ceux-ci alternent souvent au sein d'une même fable, ce qui montre que La Fontaine cherche à libérer la versification traditionnelle. L'alternance d'alexandrins et d'octosyllabes permet souvent de créer un effet comique, de surprise ou de chute. C'est le cas dans la fable *Les deux Chèvres*, qui raconte l'anecdote de deux chèvres se trouvant sur un pont étroit et fragile et refusant, parce qu'elles sont têtues, de céder le passage à l'autre. Voici le dénouement :

*Faute de reculer, leur chute fut commune :
 Toutes deux tombèrent dans l'eau. »*

La succession d'un alexandrin et d'un octosyllabe, produisant un effet de chute, montre que les deux chèvres prétentieuses partagent la responsabilité de leur chute. Dans les Fables, l'auteur utilise de nombreux rejets, qui est aussi un procédé de mise en relief. Dans *Les Animaux malades de la peste*, le Roi Lion affirme :

« Même il m'est arrivé quelquefois de manger
 Le berger. »



Les animaux malades de la peste
 (Education à l'environnement et au patrimoine)

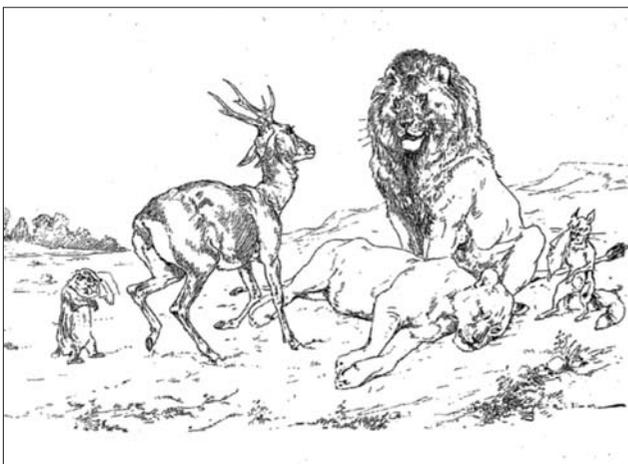
Cette liberté poétique est très audacieuse car il ne faut pas oublier qu'au XVII^e siècle les différents genres d'écriture sont classés suivant une hiérarchie très stricte, à laquelle correspondent des distinctions entre les styles, les niveaux de langue, les lexiques. Il n'hésite pourtant pas à emprunter des expressions à la langue populaire quand il s'agit de faire parler une paysanne, par exemple, lorsque Perrette, allant au marché vendre son pot au lait, conclut « Quelque accident fait-il que je rentre en moi-même / Je suis gros Jean comme devant ». Quelquefois, il crée ses propres mots, souvent dans un but humoristique, comme la « gent chienne » (VIII, 24) ou la « rateuse seigneurie » d'un « maître Rat » (XII, 25). Cette diversité montre que l'auteur cherche à caractériser socialement ses personnages dont l'éventail est grand. Cherchant la complicité avec le lecteur, l'auteur met en scène tous les rôles sociaux ou moraux qu'il veut représenter. Certains apparaissent de façon récurrente dans les fables,

comme le renard, le loup, le lion, l'ours, le singe, etc. Chaque animal représente des conditions sociales ou des traits humains particuliers. Le récit amuse et la moralité est là pour apporter une leçon.

Une des principales caractéristiques des Fables est aussi leur gaieté, qu'il définit dans sa Préface : « Je n'appelle pas gaieté ce qui excite le rire ; mais un certain charme, un air agréable qu'on peut donner à toutes sortes de sujets, même les plus sérieux ». Les animaux, quelquefois, ont des surnoms plaisants : les protagonistes de la fable *Le chat et le rat* sont nommés le « Chat Grippe-fromage », « Triste-oiseau le Hibou » ; *Le Chat, la Belette et le Petit Lapin* met en scène « Janot Lapin » et « Grippeminaud, le bon apôtre ».

Mais derrière cet humour on s'aperçoit que la lecture des fables fournit un répertoire des travers de l'âme humaine. Ainsi, ces dénominations évoquent un autre procédé utilisé par le conteur pour égayer sa narration : l'ironie. Dans la fable, *Le lion, le Loup et le Renard* (VIII, 3), le loup est appelé « Messire Loup » par le renard qui propose au Lion de l'écorcher vif afin de s'en envelopper la peau. Le lion, qui est toujours le roi des animaux, est un tyran orgueilleux et cruel qui se laisse influencer par le renard, personnage rusé et fourbe, à l'image des courtisans. Cette fable laisse voir ce que l'auteur pense du roi et des courtisans, de l'hypocrisie qui règne entre eux, prêts à se déchirer sans pitié tout en gardant la politesse apparente des gens de cour. On peut s'apercevoir en lisant ces récits que l'ironie est une arme redoutable pour mener un combat en littérature. C'est l'intelligence du lecteur qui est sollicitée pour que le vrai sens du texte soit perçu.

Bien sûr, il s'agit aussi d'une arme redoutable contre la censure. Il y a dans les Fables un certain nombre d'éléments qui constituent une réflexion sociale critique.



Les obsèques de la lionne
(Education à l'environnement et au patrimoine)

La Fontaine recourt souvent au registre satirique pour dénoncer les mœurs de la cour : dans *Les obsèques de la lionne* (VIII, 14), il conclut par :

*« Amusez les rois par des songes,
Flattez-les, payez-les d'agréables mensonges :
Quelque indignation dont leur cœur soit rempli,
Ils goberont l'appât ; vous serez leur ami. »*

L'auteur possède le talent d'asséner certaines vérités avec prudence, sans jamais affronter directement la puissance royale, sans agresser directement le destinataire. Dans *L'Homme et la couleuvre* (X, 1), un serpent est mis à mort pour avoir accusé trop ouvertement un homme d'ingratitude. La morale à tirer de cette fable est la suivante : « Parler de loin, ou bien se taire ». On peut dire que le pouvoir des fables consiste à délivrer des messages en douceur, sans heurter l'interlocuteur. L'art de raconter des fables réussit à capter l'attention du public, mieux que les grands discours pompeux qui sont censés l'instruire. Le plaisir d'écouter des contes est un trait naturel de l'humanité et les hommes aiment écouter des histoires remplies de merveilleux. D'ailleurs, cette vérité est la leçon d'une célèbre fable, *Le Pouvoir des Fables* (VIII, 4) qui met en scène l'histoire d'un orateur grec cherchant à persuader Athènes du danger encouru par la patrie. Après avoir montré la vanité de l'éloquence traditionnelle, incapable de capter l'attention de l'auditoire inattentif, l'orateur essaie une autre tactique et raconte une histoire qui sait tenir en haleine le public. La Fontaine en tire une morale qui met en valeur l'attrait des fables :

*« Nous sommes tous d'Athènes en ce point;
et moi-même,
Au moment que je fais cette moralité,
Si Peau d'âne m'était conté,
J'y prendrais un plaisir extrême.
Le monde est vieux, dit-on: je le crois; cependant
Il le faut amuser encore comme un enfant. »*

Mais ce choix de l'argumentation implicite peut comporter des risques. En effet, un lecteur invité à construire le sens du texte, peut échouer. Rappelons que certaines fables ne contiennent pas de morales explicites. C'est le cas dans la célèbre fable « La cigale et la fourmi ». Plusieurs interprétations sont possibles : faut-il être économe et prévoyant comme la fourmi ou doit-on critiquer son égoïsme ? C'est au lecteur de choisir la leçon à tirer de cette histoire. A cause de cette difficulté à saisir l'implicite et l'ironie, Rousseau a mis en garde contre la lecture par les enfants des fables de La Fontaine. Ceux-ci n'ont pas le recul suffisant pour en tirer la bonne leçon : « On fait apprendre les fables de La Fontaine à tous les enfants, et il n'y en a pas un seul qui les entende. Quand ils les entendraient, ce serait encore pis ; car la morale en est tellement mêlée et si disproportionnée à leur âge, qu'elle les porterait plus au vice qu'à la vertu. [...] Dans le livre II de l'*Emile*, il affirme que les fables de La Fontaine ne participeront pas à l'éducation du jeune Emile

car les enfants en tirent une leçon contraire à l'intention de l'auteur et qu'au lieu de s'observer sur le défaut dont on veut les préserver, ils penchent plutôt à aimer « le vice avec lequel on tire parti des défauts des autres ». Prenant l'exemple du *Corbeau et le Renard*, Rousseau se demande « si c'est à des enfants de six ans qu'il faut apprendre qu'il y a des hommes qui flattent et qui mentent pour leur profit » car, dit-il, « on leur apprend moins à ne pas laisser tomber (le fromage) de leur bec qu'à le faire tomber du bec d'un autre. [...]

Derrière cette critique, se cache une vérité : les Fables ne cherchent pas à embellir le monde mais à montrer que l'injustice règne du fait de la méchanceté et des inégalités entre les hommes. Dans ces récits, beaucoup de personnages meurent, innocentes victimes de la tyrannie ou du sort. C'est l'humanité, avec ses défauts et ses vices, qui sont exposés sans pitié. La Fontaine peint les hommes tels qu'ils sont, « affamés de carnage » et « malfaisants » car il éduque les adultes à exercer leurs esprits critiques sur la société.

Pourtant, à partir de ce qui pourrait ressembler à un constat désabusé, l'auteur propose au lecteur un certain nombre de conseils destinés à affronter, à moindres frais, la société et la force qui y règne. Il nous rappelle qu'il est quelquefois inopportun de se soumettre aux règles de la morale quand les puissants ne le font pas. Dans *Les Obsèques de la lionne*, l'art du récit est au service d'une morale cynique, qui invite les hommes, s'ils veulent réussir, à endosser le masque de l'hypocrisie :

*« Amusez les rois par des songes,
Flattez-les, payez-les d'agréables mensonges:
Quelque indignation dont leur cœur soit rempli
Ils gèberont l'appât; vous serez leur ami. »*

Dans *Les Animaux malades de la Peste*, La Fontaine raillait déjà la tyrannie royale ; mais ici, le moraliste, désabusé, semble se résigner. Pour les faibles, la ruse est un instrument efficace pour se protéger et il faut quelquefois savoir dissimuler la vérité. Le moralisme de La Fontaine est ambigu car les personnages n'agissent pas en fonction d'un idéal mais par intérêt. Il ne s'agit pas de rechercher le bien mais de faire preuve de prudence en évitant de commettre des actions qui pourraient nous coûter cher. Quelques fables traitent de la question du risque et il en ressort qu'il faut savoir se contenter de ce que l'on a, à l'image du héron qui doit accepter de manger un simple limaçon après avoir dédaigné les carpes et les tanches :

*« On hasarde de perdre en voulant trop gagner.
Gardez-vous de rien dédaigner,
Surtout quand vous avez à peu près votre compte. »*

Dans les Fables, les actions mauvaises sont déconseillées, non pour des raisons morales, mais à causes des conséquences pratiques qu'elles peuvent avoir. Dans *Le lion, le loup et le renard*, l'auteur condamne la calomnie entre les courtisans parce que la vengeance est souvent terrible :

*« Messieurs les courtisans, cessez de vous détruire;
Faites, si vous pouvez, votre cour sans vous nuire.
Le mal se rend chez vous au quadruple du bien. »*

La Fontaine a choisi de ne pas parler de « choses graves » sur le mode sérieux, mais de prendre le parti d'en sourire ou même d'en rire. Ces Fables sont donc des récits plaisants, qui attirent et séduisent un large public, puisque, nous dit-il, « une morale nue apporte l'ennui ». Mais l'argumentation implicite implique le lecteur et requiert une lecture participative et stimulante qui peut quelquefois échouer lorsque l'ironie n'est pas décelée. Certaines fables ne contiennent pas toujours de morale explicite et Rousseau a bien compris que les enfants ne sont pas toujours capables de trouver la leçon à tirer de l'histoire racontée. Selon lui, il existe différents âges auxquels correspondent différentes manières d'apprendre. Cette thèse est-elle aussi fondée qu'on peut le penser ? Le rire qui détend rend plus réceptif, et permet aux enfants d'être initiés sur des sujets graves sans les ennuyer. La Fontaine n'a-t-il pas alors raison d'affirmer que nous sommes tous des enfants qui avons besoin qu'on nous raconte des histoires, pleines de vivacité et de rebondissements ?



Le lion, le loup et le renard. Fable CXLV

■ « Le chêne et le roseau »

Charlotte HEBRAL

Professeure de Français - Toulouse



Le Chêne et le Roseau
(Education à l'environnement et au patrimoine)

On connaît ou on ne connaît pas Jean La Fontaine, on aime ou on n'aime pas Jean de La Fontaine, on se souvient ou on ne se souvient pas de lui. Mais le lit-on encore aujourd'hui ? Aime-t-on cet auteur parce qu'il est bon ou l'aime-t-on parce qu'il est aimé ? Le connaît-on par l'école ou par une main amie qui nous le lisait le soir étant enfant ? L'a-t-on découvert par hasard ou par accident ? Posons-nous, chacun, ces petites questions, avant de lire, ou de relire, un de ses grands classiques :

*Le Chêne un jour dit au Roseau:
Vous avez bien sujet d'accuser la Nature;
Un Roitelet³¹ pour vous est un pesant fardeau.
Le moindre vent qui d'aventure
Fait rider la face de l'eau
Vous oblige à baisser la tête:
Cependant que mon front, au Caucase³² pareil,
Non content d'arrêter les rayons du Soleil,
Brave l'effort de la tempête.
Tout vous est Aquilon³³, tout me semble Zéphyr³⁴.
Encore si vous naissiez à l'abri du feuillage
Dont je couvre le voisinage,
Vous n'auriez pas tant à souffrir:
Je vous défendrais de l'orage;
Mais vous naissez le plus souvent
Sur les humides bords des Royaumes du vent³⁵.
La nature envers vous me semble bien injuste.
Votre compassion, lui répondit l'Arbuste,
Part d'un bon naturel; mais quittez ce souci.
Les vents me sont moins qu'à vous redoutables.*

*Je plie, et ne romps pas. Vous avez jusqu'ici
Contre leurs coups épouvantables
Résisté sans courber le dos;
Mais attendons la fin. Comme il disait ces mots
Du bout de l'horizon accourt avec furie
Le plus terrible des enfants
Que le Nord eût porté jusque-là dans ses flancs.
L'Arbre tient bon; le Roseau plie.
Le vent redouble ses efforts,
Et fait si bien qu'il déracine
Celui de qui la tête au Ciel était voisine,
Et dont les pieds touchaient à l'Empire des Morts.*

Le chêne est premier. Il est celui que l'on regarde en priorité, vers qui se tourne notre attention et notre admiration. Il est le premier mot du titre, le premier mot de la fable, l'arbre connu de tous, le protecteur, le sage, la représentation de l'ombre et de la longévité. Quelle fierté de posséder un chêne centenaire, plusieurs fois centenaire même. Comme si l'arbre, par sa qualité première, celle de durer, représentait la force et la puissance, la quintessence des espèces végétales, la représentation de ce qui nous survivra après la mort, de ce qui nous dépasse, donc. Un chêne, c'est un arbre occidental, majestueux, l'arbre des châteaux, de la Loire, de la Dordogne, l'arbre de la vie aussi. Celui où les amoureux ont envie de graver leurs noms, celui que l'on reconnaît tous en dehors de toute culture personnelle, celui tout simplement qui fait référence.

Et cette fonction allégorique du chêne, La Fontaine en joue dans sa fable. Le chêne possède la parole. Rien que de très normal pour un fabuliste qui donne sans arrêt de la voix aux animaux et aux végétaux ; mais là, le chêne parle en premier, et semble agacé face, sans doute, aux multiples plaintes de l'« arbuste », du petit arbre donc (« le chêne un jour dit au roseau »). Ce dire n'est pas anodin, la prise de parole est ici leçon, morale. D'ailleurs la fable n'en comporte pas, comme pour mieux laisser le lecteur admirer les conséquences de la seule parole du chêne. Image supérieure alors de celui qui vouvoie. La personnification est solaire. Le chêne place d'emblée son front au Caucase, le plus proche possible du soleil. L'auteur, non sans humour, rappellera ironiquement cette idée de hauteur quasi-céleste à la fin de la fable : « celui de qui la tête au ciel était voisine » avant de lui accoler une construction opposée des plus efficaces : « et dont les pieds touchaient à l'Empire des morts ». Tout est dans les mots.

³¹ Petit roi.

³² Frontière naturelle entre Europe et Asie. Si on le considère comme européen, c'est le massif montagneux le plus haut d'Europe.

³³ Vent du nord, et plus généralement tout vent violent, froid et orageux.

³⁴ Vent d'ouest, par extension brise douce et agréable.

³⁵ Allusion aux vents du nord, à l'Aquilon.

Mais en début de fable, le chêne est encore fanfaron. Et il peut l'être, car il ne fait que croire à ses qualités physiques innombrables. Il traverse les tempêtes avec quiétude, tout lui semble léger, « zéphyr » ; il protège, il est « l'abri » par le feuillage, et « couvre le voisinage ». On lui rend grâce, on le regarde en dessous, avec respect. Amical, le chêne propose même au roseau son aide bienveillante : « Vous n'auriez pas tant à souffrir, je vous défendrais de l'orage », mais rappelle quand même au roseau la dure réalité : « vous naissez le plus souvent sur les humides bords des Royaumes du vent ». Difficile d'être plus méprisant. Même en faisant un bel effort. Car la phrase tournée de manière à évoquer un constat qui transforme en lui-même la réalité. Le bord de l'eau est devenu « Royaumes du vent », rappelant par là-même que le roseau n'est qu'un sujet dans un royaume bien agité ; pendant que le chêne est le roi d'un royaume où le soleil règne avec lui, pour lui. Louis XIV, roi soleil, est le chêne. Le chêne, partageant son règne avec le soleil, est Louis XIV. Difficile d'en douter.

La compassion, le fait de souffrir avec, atteint le paroxysme de l'ironie quand le chêne constate, en guise de conclusion à son propre discours : « la nature envers vous me semble bien injuste ». Pour autant, là où nous pourrions attendre une rébellion du roseau, ou certains mots du texte soufflés par La Fontaine pour défendre le misérable végétal, c'est tout le contraire qui se produit. Le végétal ne se transforme pas, reste ce qu'il est, de part en part, sans changer sa nature. Point d'allégorie ni de personnification flatteuse pour lui. La première image est celle de la soumission. Non content de subir la nature, le roseau doit, au moindre vent, « baisser la tête ». Il est le courtisan d'un roi qui le soumet par la force. Il est le lecteur de la fable, celui qui n'a pas la parole en priorité, celui qui attend son tour pour s'exprimer.

Alors pourquoi attendre dix-huit lignes pour faire parler le végétal ? Pourquoi cette politesse de la part de celui qui est méprisé si ce n'est pour mieux faire éclater l'ironie de la phrase qui introduit le discours du roseau : « votre compassion part d'un bon naturel », « quittez ce souci ». Non, le chêne n'a aucune compassion, ni aucun tracassant concernant la condition du roseau. Il n'a que du mépris et ce dernier lui permet de se sentir encore plus fort, plus solide, plus beau. Une beauté que le roseau n'envie pas, ne regrette pas, et même regarde avec méfiance lorsqu'il affirme en deux phrases toutes simples, comme une évidence :

Les vents me sont moins qu'à vous redoutables.

Je plie, et ne romps pas.

Deux phrases absolument banales. Elles se posent simplement en parfaite opposition au discours du chêne, et résument en quelques mots ce que le végétal supérieur à plusieurs lignes à exprimer : « je plis, et ne romps pas ». Pourtant, jamais le chêne n'a parlé de rupture. Ni pour lui bien entendu, ni pour le roseau. Il n'a parlé que de condition déplorable, de situation près du « Royaume des vents », que de façon de vivre. Agréable d'un côté, du sien, et misérable

de l'autre. Et là, en cinq mots, le roseau introduit une notion parfaitement nouvelle dans le dialogue : la notion de rupture.

La rupture est le point de non retour, la métaphore de la mort, de l'envahissement, du raz de marée. Une digue rompt, les nerfs lâchent, un homme est rompu lorsqu'il est si fatigué qu'il ne peut plus rien faire. La rupture renvoie à l'idée de mort. Le roseau renvoie ici, sans en dire plus, à l'idée de mort. Sans en dire plus ? Si, il rajoute, et là ce n'est plus de l'ironie, c'est de la prémonition : « Mais attendons la fin ». La fin de quoi ? Pour le lecteur, la fin de l'histoire sans doute, mais pour le chêne, la fin de sa vie ?

A ce moment précis, la nature, par le biais assassin de La Fontaine, s'en mêle :

Mais attendons la fin. Comme il disait ces mots

Du bout de l'horizon accourt avec furie

Le plus terrible des enfants

Que le Nord eût porté jusque-là dans ses flancs.

L'Arbre tient bon; le Roseau plie.

Le vent redouble ses efforts

Et fait si bien qu'il déracine

Celui de qui la tête au Ciel était voisine,

Et dont les pieds touchaient à l'Empire des Morts.

Quelles images nous reste-t-il à la fin de la fable ? Quel message, quelle portée didactique, quelle leçon ? Rien de formulé, rien de catégorique, comme souvent chez La Fontaine, juste un constat : le chêne a rompu, il est mort. Ce qui pose question donc ce n'est pas la fin, ni la morale, évidente. Ce qui pose question c'est la métaphore de l'enfant : « accourt avec furie le plus terrible des enfants que le Nord³⁶ eût porté jusque là dans ses flancs ». Le nord est une mère étrange, mi-femme mi-bête, puisqu'elle accouche d'un enfant, comme les hommes, mais que ce petit être maléfique sort ici de son flanc, comme d'un cheval mettant bas sa progéniture. Et le mot furie allié à la terreur de l'enfant fait bien penser au caprice d'une nature incontrôlable, à l'image du petit enfant qui n'aurait pas son dû et qui hurlerait jusqu'à l'obtention de la chose demandée.

Cette image de l'enfant détruisant tout est à la fois terrible visuellement, puisqu'elle met à jour la représentation d'un caprice incontrôlable, et terrible moralement puisqu'elle constate qu'un enfant, un simple enfant, aussi terrible soit-il, est capable de déraciner le chêne si protecteur, si solide. Rappel vertical de notre humanité, cette fable nous renvoie à notre propre posture physique. Debout, nous aussi, êtres humains, avons la tête voisine du ciel et les pieds qui touchent à l'Empire des morts. Nous aussi parlons de dignité, de respect, de protection et de fierté, valeurs utiles et sociales ; mais plions-nous, parfois, devant les caprices de la nature humaine ? Savons-nous adapter notre discours à celui ou celle qui souffle un vent contraire à notre direction, à

³⁶ Allusion ici à l'Aquilon, le vent froid du nord, qui envoie ses orages, d'où la métaphore avec l'enfant.

notre conviction ? Sans faire de la fable « le chêne et le roseau » une métaphore grossière de notre capacité d'adaptation, nous pouvons sans peine et avec délice relire cette fable et la relire encore, nous sentant, au gré de nos humeurs, très chêne ou un peu roseau.

■ Peut-on parler d'une dimension philosophique des *Fables* de La Fontaine ?

Ruth TOLEDANO-ATTIAS

Dr en chirurgie dentaire

Dr en Lettres et Sciences Humaines

De prime abord, il convient de préciser que La Fontaine n'a pas inventé de système ni de théorie philosophiques. Mais la lecture des *Fables*³⁷ laisse entendre qu'il a une certaine familiarité avec certaines œuvres philosophiques de la période classique grecque et qu'il participe au débat philosophique de son époque : La Fontaine suit la thèse de Gassendi (inspirée par l'épicurisme et le matérialisme de Démocrite) qui affirme que les animaux ont une âme et la primauté de la nature tandis que Descartes provoque une forte controverse avec la théorie des « animaux-machines ». La Fontaine évoque directement Epicure et Démocrite, deux philosophes matérialistes de l'Antiquité, ce qui lui pose problème puisque l'accusation d'athéisme et de libertinage est fondée sur l'utilisation qu'il fait de leurs thèses. En outre, La Fontaine présente certains arguments en faisant référence à Platon et Socrate, les deux philosophes qui ont inauguré la philosophie rationnelle et l'ont établie comme un système de pensée fondé sur la recherche de la vérité et la science ou *épistémé*. Or, La Fontaine a écrit des fables et des contes, deux formes littéraires poétiques que Platon / Socrate ont plus que désavouées dans les dialogues philosophiques. Il convient donc de s'interroger : pourquoi la production des poètes est-elle soumise au crible du débat épistémologique ? Cette question devrait conduire à faire un détour par le débat épistémologique puis à examiner les Fables de La Fontaine au regard de la critique platonicienne de la production poétique et des fables. Comment le fabuliste va-t-il concilier ces positions contradictoires ?

Le choix de la fable : le débat sur la forme

La critique platonicienne de la poésie et des fables. Le détour par le débat épistémologique

La recherche de la vérité se traduit sur le plan épistémologique par référence au vrai et au faux. Tout au long des dialogues platoniciens, les différentes méthodes de cette recherche s'accomplissent soit par réfutation des arguments faux et vraisemblables, c'est-à-dire, ayant une apparence

avec le vrai ; soit par les divisions ou analyses jusqu'à l'obtention d'une définition unique d'un concept ou d'une théorie. Tout argument vraisemblable ou faux est réfuté ou écarté de la définition. C'est ainsi que Platon et/ou Socrate parviennent à définir et distinguer le vrai philosophe du sophiste qui fait tout pour lui ressembler mais qu'il faut débusquer sous ses déguisements et ses masques. Selon Platon, le poète appartient à la catégorie des sophistes et « s'exprime au moyen de la fable³⁸ ». Or, les « fables sont répertoriées dans le registre du faux³⁹ », donc « le poète produit un *logos*⁴⁰ faux. Platon estime qu'il est « un fabricant d'images, un *mimètès*⁴¹ », c'est-à-dire un imitateur qui produit des images de la réalité, donc du faux.

Platon/Socrate précise les raisons pour lesquelles il se méfie des poètes : par leur talent et la séduction qui émane de leurs œuvres, ils empêchent de voir ce qui est faux. Ils emportent l'adhésion des enfants qui raffolent des fables. Or, l'expression poétique « mélange tous les genres et provoque la confusion⁴² » puisqu'elle opère par l'emploi de symboles, métaphores et déplacement de sens indécétables par les enfants. En effet, Platon affirme que « la jeunesse est incapable de discerner ce qui est symbole de ce qui ne l'est pas », tandis que les contes laissent dans l'esprit des enfants des « traces ineffaçables⁴³ ». Au nom de la vérité et de la clarté de la pensée, il convient de se méfier de « tous les praticiens de la poésie ; {ils} sont des imitateurs de simulacres (*phantasmata*) d'excellences (*arètè*). La vérité, ils ne l'atteignent pas⁴⁴ ». Il faut évidemment se méfier de leur pouvoir de séduction et de persuasion et il dit clairement qu'il veut les « empêcher de persuader notre jeunesse⁴⁵ ». C'est, entre autres, par ces arguments que Platon justifie qu'il faille censurer les poètes, « à commencer par Homère », et les exclure de la Cité (*Polis*). Le philosophe précise que la censure est motivée pour des raisons d'ordre politique : la sauvegarde de la liberté des citoyens car celui qui est sous l'effet de la séduction n'est plus véritablement libre. Or, dans la Cité athénienne, c'est la liberté qui fait le citoyen. Mais le philosophe sait que tous les citoyens ne sont pas capables d'appréhender la forme la plus abstraite des discours rationnels ; aussi, au cours de la démarche dialectique ou l'art de trier pour définir le vrai politique⁴⁶, il déclare : « Le discours (*logos*) et la parole conviennent mieux à des esprits capables de suivre. Aux autres, il faut une représentation matérielle ». Autrement dit, au plus grand

³⁷ La Fontaine, *Fables*, édition de Marc Fumaroli, La Pochothèque, 1985.

³⁸ Platon, *Lois*, 680c.

³⁹ Platon, *Lois*, 629b.

⁴⁰ Le *logos* est défini comme un discours rationnel.

⁴¹ Platon, *Le sophiste*, 265b1.

⁴² Platon, *République*, 397 c-d.

⁴³ Platon, *République*, 397e.

⁴⁴ Platon, *République* X.

⁴⁵ Platon, *République*, 391d.

⁴⁶ Platon, *Le Politique*, 277c.

nombre, il faut un support imagé pour pouvoir comprendre. Dans les *Fables*, il semble bien que la « représentation matérielle » soit au cœur du procédé opératoire de La Fontaine. Le choix de l'expression imagée facilite la compréhension des allusions et des intentions de l'auteur. Mais il ne faudrait pas occulter que la concision et la précision du langage donnent à la poésie une efficacité et une densité rares, ouvrant des champs sémantiques plus larges qui conduisent à des thématiques ou des stratégies de sens puissantes. Sans parler de la beauté des mots qui émane des vers eux-mêmes. Qu'est-ce qui aurait poussé La Fontaine à choisir cette forme plutôt qu'un discours clair et objectif ?

Choix orienté par la prudence politique et les options philosophiques

La Fontaine est un auteur du XVII^{ème} siècle qui a vécu sous le règne de la monarchie absolue de Louis XIII puis de Louis XIV. Dans ce contexte, il est hors de question d'adresser la moindre critique directe à l'ordre politique régnant sans être jeté en prison ou pire encore. Aussi le choix du discours indirect ou crypté s'est-il imposé à l'auteur des fables. C'était le prix à payer pour dire, fût-ce en ayant recours à la dissimulation, au déguisement, à la rhétorique ; autrement dit, en empruntant certains traits du sophiste.

La métaphore animale

Les fables sont des récits en vers, avec une intrigue et un dénouement qui présentent un discours vraisemblable ayant les apparences du vrai, mélangé à un certain degré de fausseté. Et pourtant, ces fables dissimulent avec une très grande habileté et beaucoup de talent les problèmes réels que l'auteur veut traiter. A cet effet, il emprunte une méthode qui ne relève pas seulement de la pure forme par prudence politique et pour échapper à la censure, mais qui a une réelle signification pour lui : il « transpose⁴⁷ » la réalité sociale humaine à la société des animaux parce qu'il pense, que dans la nature, il existe une réelle continuité entre les animaux et les hommes. Dans la Préface, La Fontaine écrit : « La fable procure une connaissance des animaux et, par conséquent, des hommes aussi. [...] Ainsi, ces fables sont un tableau où chacun de nous se trouve dépeint⁴⁸ ». La métaphore animale est suffisamment explicite pour que l'interprétation puisse se faire sur l'humain. Non seulement, il l'exprime clairement dans *le Discours à Monsieur de la Rochefoucauld*, mais il précise sa pensée en se référant au matérialisme antique d'Epicure et Démocrite, dans lequel il puise « l'intuition d'une continuité entre les êtres de la nature⁴⁹ » :

« Je me suis souvent dit, voyant de quelle sorte
 « L'homme agit et qu'il se comporte
 « En mille occasions comme les animaux :
 « Le roi de ces gens-là n'a pas moins de défauts
 « Que ses sujets, et la nature

« A mis dans chaque créature
 « Quelque grain d'une masse où puisent les esprits :
 « J'entends les esprits-corps et pétris de matière⁵⁰. »

La part d'enfance persistante dans chaque être humain et le plaisir que procurent les fables

Dans « Le pouvoir des fables⁵¹ », La Fontaine prétend qu'en dépit des dangers, des difficultés et de la gravité de la vie, il demeure que le recours à la fable reste une donnée fondamentale de l'humain :

« Quoi, de contes d'enfants son peuple s'embarrasse !
 « Et du péril qui le menace
 « Lui seul entre les Grecs il néglige l'effet !
 « Que ne demandez-vous ce que Philippe fait ?
 « A ce reproche l'assemblée, par l'apologue réveillée,
 « Se donne entière à l'orateur
 « Un trait de fable en eut l'honneur.
 « Nous sommes tous d'Athènes en ce point ; [...]
 « Si Peau d'âne m'étais conté
 « J'y prendrais un plaisir extrême.
 « Le monde est vieux, dit-on, je le crois ; cependant
 « Il le faut amuser encor comme un enfant ».

« L'homme est de feu pour les mensonges »

La Fontaine reste lucide : il sait que les fables constituent une source de plaisir et de divertissement mais il sait aussi qu'elles véhiculent illusions et mensonge. Si La Fontaine constate la faculté des humains à affronter le réel, il semble être assez désabusé par son propre pouvoir d'artiste : il reconnaît que l'artiste lui-même a pu contribuer à donner plus de puissance à l'Autorité qu'il a créée grâce à son talent et qui exerce encore plus de pouvoir de coercition sur lui :

« Le poète autrefois n'en dut guère,
 « Des dieux dont il fut l'inventeur
 « Craignant la haine et la colère⁵²».

La dernière strophe de la fable⁵³ n'emprunte aucun détour pour affirmer combien les hommes cherchent à fuir le réel et à se réfugier dans les rêves :

« Chacun tourne en réalités,
 « Autant qu'il peut, ses propres songes :
 « L'homme est de glace aux vérités ;
 « Il est de feu pour les mensonges ».

⁴⁷ Histoire de la littérature française, XVII^{ème} siècle, Hatier 1991, p. 326-327.

⁴⁸ Cité par Jean-Charles Darmon, *Philosophies de la fable. Poésie et pensée dans l'œuvre de La Fontaine*, Hermann. Lettres 2011. Cet essai constitue une source de documentation importante pour cet article.

⁴⁹ J.C. Darmon, *ibid*, p. 240.

⁵⁰ J.C. Darmon, *ibid*, p. 241.

⁵¹ La Fontaine, *Fables*, *ibid*, livre VII, fable 4, p. 443-446, vers 57-70.

⁵² La Fontaine, *Fables*, *ibid*, « Le statuaire et la statue de Jupiter », livre IX, fable 6, p. 536, vers 18-20.

⁵³ La Fontaine, *Fables*, *ibid*, livre IX, fable 6, p. 538, vers 33-36.

De ce point de vue, il y a une certaine proximité avec Pascal dont la réflexion sur « le divertissement » est quasiment incontournable. Pour contourner ou atténuer le malheur, ou tout simplement les problèmes que leur pose leur finitude, les êtres humains cherchent à provoquer la diversion jusqu'à l'oubli ou tout simplement à trouver des divertissements que ce soit dans le travail ou dans la recherche des plaisirs, plus ou moins licites, d'ailleurs. Et La Fontaine précise à quel point cela est vrai tant l'homme est « de feu pour les mensonges ».

L'argument d'autorité : Socrate

Pour atténuer l'effet de mensonge, La Fontaine utilise un argument d'autorité : il trouve un recours en la figure de Socrate. Dans la Préface des *Fables*, il convoque le philosophe qui ne cesse de poursuivre la recherche de la vérité et renvoie au dialogue, le *Phédon*⁵⁴, dans lequel Platon déclare que Socrate aurait mis en vers les fables d'Esopé⁵⁵ : « A peine les fables qu'on attribue à Esopé virent le jour que Socrate trouva à propos de les habiller de la livrée des Muses. [...] Il n'y a point de bonne poésie sans harmonie ; mais il n'y en a point sans fiction ; et Socrate ne savait que dire la vérité. Enfin il avait trouvé un tempérament. C'était de choisir des fables qui continssent quelque chose de véritable, telles que sont celles d'Esopé. Il employa donc à les mettre en vers les derniers moments de sa vie⁵⁶ ». Pour le fabuliste, si Socrate s'est engagé dans une telle entreprise, c'est qu'il avait trouvé un sens véritable aux fables d'Esopé, même s'il fallait en découvrir le sens caché.

Et cependant, il reste une difficulté : dans *République*. Platon condamne les poètes et veut les exclure de la Cité au motif qu'ils ont un pouvoir de persuasion et de séduction considérable sur les enfants qui les induirait en erreur et au faux. Or, La Fontaine lui-même, sait que ce risque existe. Mais il résout ce problème en mettant l'accent sur le rôle de la fable dans l'éducation et la formation des enfants, en invitant chacun à dépasser les apparences, « un trésor est caché dedans⁵⁷ » qu'il convient de chercher et de découvrir. D'où le travail à fournir sur le fond.

Les stratégies de sens à l'œuvre dans les Fables

Le rapport à la connaissance

Toujours dans la Préface, La Fontaine met le lecteur en garde : « Ces badineries ne sont telles qu'en apparence ; car dans le fond elles portent un sens très solide. [...] et, par d'autres principes familiers, nous parvenons à des connaissances qui mesurent enfin le ciel et la terre, de même aussi, par les raisonnements et conséquences que l'on peut tirer des fables, on se forme le jugement et les mœurs, on se rend capable des grandes choses⁵⁸ ». Dans cet extrait, La Fontaine fait référence à des concepts philosophiques

importants, la connaissance qui permet des mesures d'ordre astronomique et la faculté de juger indispensable dans la formation des individus. Ce serait une démarche hybride, évidemment, une sorte de « mentir-vrai », quelque peu acrobatique mais qui recèle un potentiel intéressant. Sous la rhétorique de la fable et avec le talent du poète, il convient de découvrir la vérité sous le mensonge :

« Comme Esopé et comme Homère,

« Un vrai menteur ne serait.

« Le doux charme de maint songe

« Par leur bel art inventé,

« Sous les habits du mensonge

« Nous offre la vérité. [...]

« Comme eux ne ment pas qui veut⁵⁹. »

La Fontaine est parfaitement conscient de l'importance de la science et des connaissances qu'elle nécessite et apporte en se développant. Dans « l'avantage de la science » il met l'accent sur la nécessité qu'il y a à s'y intéresser à cause des bienfaits qu'elle peut apporter et redoute les méfaits de l'ignorance ; il conclut par ce vers qui condense sa pensée : « laissez dire les sots ; le savoir a son prix⁶⁰ ».

La connaissance contre la superstition : l'apparence et le réel

Parfois la fable⁶¹ examine le rapport entre la sensation et la perception, entre l'apparence et le réel ; comment interpréter le sens des images en analysant la « métaphore optique et le travail sur l'image⁶² ». Là, il traite de questions proprement philosophiques mais dans le style resserré et concis de la poésie, où la pensée s'exprime avec une économie de moyens incomparable. La sensation est la première source de la connaissance et les sens peuvent être sources d'erreurs. La Fontaine rejette l'idée que tout n'est qu'illusion ou apparence, il montre que la connaissance permet de supprimer l'erreur puisqu'il insiste pour qu'on cherche à trouver le « vrai caché sous l'apparence⁶³ ». Il faut trouver « la cause

⁵⁴ Titre d'un dialogue de Platon qui, entre autres, raconte la mort de Socrate et met l'accent sur la théorie philosophique de la séparation corps-âme, l'âme étant conçue comme la pensée qui dialogue avec elle-même.

⁵⁵ Esopé, auteur de fables, (7^e-6^e siècle av. J.C.). Voir La Fontaine, *Fables, ibid*, sur la sagesse d'Esopé : « Testament expliqué par Esopé », Livre II, fable 20, p. 136-139.

⁵⁶ Cité par J.C. Darmon, *Philosophies des fables, ibid*, p. 262-263 se référant à la Préface des *Fables*, édition la Pléiade, p. 5-6.

⁵⁷ Vers 7 de la fable « Le laboureur et ses enfants », livre V, fable 9, *ibid*, p. 286.

⁵⁸ In J.C. Darmon, *ibid*, p. 265, cf. *Fables* ; éd. La Pléiade, p. 8.

⁵⁹ La Fontaine, *Fables, ibid*, Le dépositaire infidèle, livre IX, fable 1, p. 520.

⁶⁰ *Fables, ibid*, livre VIII, fable 19, p. 492.

⁶¹ *Fables, ibid*, « Un animal dans la lune », livre VII, fable 17, p. 429.

⁶² In J.C. Darmon, *ibid*, 203-214.

⁶³ *Fables, ibid*, « Un animal dans la lune », livre VII, fable 17, p. 430.

du prodige » et éviter les « interprétations superstitieuses » aux conséquences désastreuses :

« La lunette placée, un animal nouveau
« Parut dans cet astre si beau [...]
« ...Le monarque accourut
« Il favorise en roi ces hautes connaissances
« Le monstre dans la lune à son tour lui parut.
« C'était une souris cachée entre les verres.
« Dans la lunette était la source de ces guerres. »

Contre l'ignorance et les charlatans ; contre les astrologues et la pratique des horoscopes⁶⁴

Comme Molière, il se gausse de l'**ignorance** des médecins⁶⁵ de son époque, qui n'en ont que l'habit et le galimatias mais qui en envoient plus d'un à la mort. Mais il prend bien soin de ne pas inclure les chirurgiens dans sa critique car ils semblent être plus compétents.

Dans « L'âne portant des reliques⁶⁶ », son ironie n'épargne pas l'ignorance de certains magistrats dont il raille la « vanité si folle » :

« Un baudet, chargé de reliques,
« S'imagina qu'on l'adorait [...]
« D'un magistrat ignorant
« C'est la robe qu'on salue. »

Il s'élève contre les **charlatans** et traite ce sujet avec une telle ironie qu'il imagine un personnage assez fou pour faire le pari d'instruire un âne au prix de sa vie :

« Le monde n'a jamais manqué de charlatans [...]
« On lui donna une certaine somme
« Il devait au bout de dix ans
« Mettre son âne sur les bancs⁶⁷ ».

La Fontaine est conscient du poids que fait peser la **superstition** pour ajouter du malheur au malheur. Si parfois, la connaissance permet de lever le voile sur la mystification, elle reste souvent impuissante face à la détresse des gens lorsqu'ils s'imaginent que le sort s'acharne sur eux :

« Je ne crois point que la nature
« Se soit lié les mains, et nous les lie encor
« Jusqu'au point de marquer dans les lieux notre sort
« Il dépend d'une conjoncture
« De lieux, de personnes, de temps ;
« Non des conjonctions de tous ces charlatans⁶⁸. »

Politique et morale

De manière objective, la morale en politique semble être absente dans les *Fables*. La Fontaine ne peut s'exprimer de manière ouverte dans le contexte politique de son époque. Le talent du fabuliste se déploie dans son mode opératoire par l'utilisation pertinente des symboles, des métaphores et analogies animales de manière à dévoiler la signification pleine et entière qu'il souhaite leur donner. Nul ne s'y trompe. Il dénonce l'arbitraire, la démesure et l'arrogance

des dominants face aux dominés, leur ingratitude⁶⁹, la violence politique, la loi du plus fort⁷⁰, la coercition, l'absence de liberté, les abus de pouvoir⁷¹ et les exactions des puissants, leur impunité, la vie de la Cour⁷², la bassesse des courtisans⁷³, leur arrogance⁷⁴ et leur lâcheté dont il faut se garder, la condition des petits face aux méchants.



(Education environnement, nature et patrimoine)

Il ne résiste pas au plaisir de décrire le trompeur trompé⁷⁵ mais il aborde des questions politiques importantes par le biais du mythe ou des légendes. Il constate avec quelque amertume ce phénomène aberrant mais non moins existant : la servitude volontaire⁷⁶ :

⁶⁴ *Fables, ibid*, « L'horoscope », livre VIII, fable 16, p. 480-483.

⁶⁵ « Les médecins », livre V, fable 12, p. 292.

⁶⁶ *Fables, ibid*, , livre V, fable 14, p. 296.

⁶⁷ *Fables, ibid*, « Le charlatan », livre VI, fable 19, p. 363.

⁶⁸ *Fables, ibid*, « L'horoscope », livre VIII, fable 16, p. 483.

⁶⁹ *Fables, ibid*, « L'homme et la couleuvre », livre X, fable 1, p. 588-591, vers 25-26 : « Que le symbole des ingrats / Ce n'est point le serpent, c'est l'homme ».

⁷⁰ *Fables, ibid*, « Le loup et l'agneau », livre I, fable 10, p. 51.

⁷¹ *Fables, ibid*, « Le jardinier et son seigneur », livre IV, fable 4, p. 207-210, qui met en garde contre les saccages causés par le seigneur et ses hommes venus, soit disant, aider un jardinier.

⁷² *Fables, ibid*, « Les obsèques de la lionne », livre VIII, fable 14, p. 475-476 : « Peuple caméléon, peuple singe du maître, / On dirait qu'un esprit anime mille corps ; / C'est bien là que des gens sont de simples ressorts. [...] Amusez les rois par des songes, / Flattez-les, payez-les d'agréables mensonges : / Quelque indignation dont leur cœur soit rempli, / Ils gèreront l'appât, vous serez leur ami ». Voir aussi « Les animaux malades de la peste », livre VII, fable 1, p. 376-379.

⁷³ *Fables, ibid*, « Le berger et le roi », livre X, fable 9, p. 611-614, vers 65 : « tous les machineurs d'impostures ».

⁷⁴ *Fables, ibid*, « Le corbeau voulant imiter l'aigle », livre II, fable 16, p. 127 : « Il faut se mesurer la conséquence est nette : / Mal prend aux volereaux de faire les voleurs. / L'exemple est un dangereux leurre : Tous les mangeurs de gens ne sont pas grands seigneurs ». Voir aussi la fable 17 : « Le paon se plaignant à Junon » p. 130 et « Le rat et l'éléphant », livre VIII, fable 15, p. 477-478.

⁷⁵ *Fables, ibid*, « Le coq et le renard », livre II, fable 15, p. 126 : « Car c'est double plaisir de tromper le trompeur ». Voir aussi « L'enfouisseur et son compère », livre X, fable 3, p. 599-600 : vers 3-4 et 35 : « L'avarice, compagne et sœur de l'ignorance, / Le rendait fort embarrassé [...] Il n'est pas malaisé de tromper un trompeur ».

⁷⁶ *Fables, ibid*, « Les poissons et le berger qui joue de la flûte », livre X, fable 10, vers 30-35, p. 618.

« Ô vous pasteurs d'humains et non pas de brebis
 « Rois, qui croyez gagner par raison les esprits
 « D'une multitude étrangère,
 « Ce n'est jamais par là que l'on en vient à bout ;
 « Il y faut une autre manière :
 « Servez-vous de vos rêts, la puissance fait tout ».

Dans « le paysan du Danube ⁷⁷ », il semble s'élever contre les guerres de conquête et l'asservissement des peuples, autrement dit, contre la domination étrangère, ce que l'on appellerait aujourd'hui « l'impérialisme » :

« En mettant en nos mains, par un juste retour,
 « Les armes dont se sert sa vengeance sévère,
 « Il ne vous en fasse sa colère
 « Nos esclaves à votre tour.
 « Et pourquoi sommes-nous les vôtres ? Qu'on me die
 « En quoi vous valez mieux que cent peuples divers.
 « Quel droit vous a rendus maîtres de l'univers ?
 « Pourquoi venir troubler une innocente vie ? »

Il reprend le mythe grec des compagnons d'Ulysse pour décrire et dénoncer la violence et la brutalité des rapports entre les hommes, le déchaînement de leurs passions. La formule de Hobbes est déjà dans les vers de La Fontaine :

« Pour un mot quelquefois vous vous étranglez tous :
 « Ne vous êtes pas l'un à l'autre des loups ? (...)
 « Tous renonçaient au los des belles actions.
 « Ils croyaient s'affranchir suivant leurs passions,
 « Ils étaient esclaves d'eux-mêmes⁷⁸. »

La critique sociale est également présente : La Fontaine ne fait pas l'impasse sur les passions dévorantes des avares⁷⁹ et des envieux, remarquables par leur démesure et leur insatiabilité. Il montre, a contrario, que l'argent ne fait pas toujours le bonheur⁸⁰. Il met aussi l'accent sur le manque de confiance et l'insécurité qui empêchent l'établissement de rapports

sociaux convenables⁸¹ sinon apaisés. Il met en garde contre l'hypocrisie⁸², la bêtise⁸³ et recommande de se méfier des plus petits des courtisans, ce sont les plus dangereux⁸⁴. On pourrait décliner encore longtemps tous les travers moraux auxquels La Fontaine s'est intéressé. Mais il ne faudrait pas omettre l'intérêt tout particulier qu'il portait à l'éducation⁸⁵ en général. C'est sûr, il aurait souhaité que le pays soit en paix pour que les gens puissent consacrer leur temps à la connaissance et à la science⁸⁶. Reste que le personnage qui semble recueillir les faveurs du fabuliste soit le jardinier, celui qui travaille la terre et recueille les fruits de son travail, au sens propre et au sens figuré, « un trésor est caché dedans⁸⁷ ».

⁷⁷ *Fables, ibid*, « Le paysan du Danube », livre XI, fable 7, p. 659-662, vers 35-42.

⁷⁸ *Fables, ibid*, « Les compagnons d'Ulysse », livre XII, fable 1, p. 675-678, vers 93-94 puis vers 104-106.

⁷⁹ *Fables, ibid*, « Le loup et le chasseur », livre VIII, fable 27, p. 513-514 : « Témoins ces deux gloutons punis d'un sort commun / La convoitise perdit l'un ; / L'autre périt par l'avarice ». Voir aussi livre IV, fable 20, p. 253-254 : « L'avare qui a perdu son trésor ». Voir aussi « La poule aux œufs d'or », livre V, fable 13, p. 295.

⁸⁰ *Fables, ibid*, « Le savetier et le financier », livre VIII, fable 2, p. 437-438.

⁸¹ *Fables, ibid*, « Le chat et le rat », livre VIII, p. 501-502 ; « Le chat, la belette et le petit lapin », livre VII, fable 15, p. 423.

⁸² *Fables, ibid*, « Le torrent et la rivière », livre VIII, fable 23 : « Les gens sans bruit sont dangereux : / Il n'en est pas ainsi des autres ».

⁸³ *Fables, ibid*, « L'âne chargé d'éponges et l'âne chargé de sel », livre II, fable 10, p. 111-113.

⁸⁴ *Fables, ibid*, « Le lion et le moucheron », livre II, fable 9, p. 108-110.

⁸⁵ *Fables, ibid*, « L'éducation », livre VIII, fable 24, p. 506.

⁸⁶ *Fables, ibid*, conclusion de « Un animal dans la lune », livre VII, fable 17, p. 432 : « O peuple trop heureux, quand la paix viendra-t-elle / Nous rendre comme vous tout entiers aux beaux-arts ? ».

⁸⁷ Cf « Le laboureur et ses enfants » Livre V, fable 9, p. 286.



Le Jardinier et son Seigneur
 (Education environnement, nature et patrimoine)

Le Lion et le Moucheron

« Va-t'en, chétif insecte, excrément de la terre ! »

C'est en ces mots que le Lion
Parlait un jour au Moucheron
L'autre lui déclara la Guerre.

« Penses-tu, lui dit-il, que ton titre de roi
Me fasse peur ni me soucie ?
Un bœuf est plus puissant que toi :
Je le mène à ma fantaisie. »
A peine il achevait ces mots
Que lui-même il sonna la charge,
Fut le trompette et le héros.
Dans l'abord il se met au large.
Puis prend son temps, fond sur le cou
Du lion, qu'il rend presque fou.

Le quadrupède écume et son œil étincelle ;
Il rugit ; on se cache, on tremble à l'environ :
Et cette alarme universelle
Est l'ouvrage d'un moucheron.
Un avorton de mouche en cent lieux le harcèle,

Tantôt pique l'échine, et tantôt le museau,
Tantôt entre au fond du naseau.

La rage alors se trouve à son faite montée.
L'invisible ennemi triomphe, et rit de voir
Qu'il n'est griffe ni dent en la bête irritée
Qui de la mettre en sang ne fasse son devoir.
Le malheureux Lion se déchire lui-même,
Fait résonner sa queue à l'entour de ses flancs,
Bat l'air, qui n'en peut mais ; et sa fureur extrême
Le fatigue, l'abat : le voilà sur les dents.
L'insecte du combat se retire avec gloire :
Comme il sonna la charge, il sonne la victoire,
Va partout l'annoncer, et rencontre en chemin
L'embuscade d'une araignée ;
Il y rencontre aussi sa fin.

Quelle chose par là nous peut-être enseignée ?
J'en vois deux, dont l'une est qu'entre nos ennemis
Les plus à craindre sont souvent les plus petits ;
L'autre, qu'aux grands périls tel a pu se soustraire
Qui périt pour la moindre affaire.



LE LION ET LE MOUCHERON.

Le Lion et le Moucheron (Education environnement, nature et patrimoine)

Le Savetier et le Financier

Un Savetier chantait du matin jusqu'au soir ;
C'était merveilles de le voir,
Merveilles de l'ouïr ; il faisait des passages,
Plus content qu'aucun des Sept sages.
Son voisin, au contraire, étant tout cousu d'or,
Chantait peu, dormait moins encor ;
C'était un homme de finance.
Si, sur le point du jour, parfois il sommeillait,
Le Savetier alors en chantant l'éveillait ;
Et le Financier se plaignait
Que les soins de la Providence
N'eussent pas au marché fait vendre le dormir,
Comme le manger et le boire.
En son hôtel il fait venir
Le chanteur, et lui dit : « Or ça, sire Grégoire,
Que gagnez-vous par an ? – Par an ? Ma foi, Monsieur,
Dit avec un ton de rieur,
Le gaillard Savetier, ce n'est point ma manière
De compter de la sorte ; et je n'entasse guère
Un jour sur l'autre : il suffit qu'à la fin
J'attrape le bout de l'année ;
Chaque jour amène son pain.
- Eh bien ! que gagnez-vous, dites-moi, par journée ?

- Tantôt plus, tantôt moins : le mal est que toujours
(Et cela nos gains seraient assez honnêtes),
Le mal est que dans l'an s'entremêlent des jours
Qu'il faut chômer ; on nous ruine en fêtes ;
L'une fait tort à l'autre ; et Monsieur le curé
De quelque nouveau saint charge toujours son prône. »
Le financier, riant de sa naïveté,
Lui dit : « Je vous veux mettre aujourd'hui sur le trône.
Prenez ces cent écus ; gardez-les avec soin,
Pour vous en servir au besoin. »
Le Savetier crut voir tout l'argent que la terre
Avait, depuis plus de cent ans
Produit pour l'usage des gens.
Il retourne chez lui ; dans sa cave il enserme
L'argent, et sa joie à la fois.
Plus de chant : il perdit la voix,
Du moment qu'il gagna ce qui cause nos peines.
Le sommeil quitta son logis ;
Il eut pour hôtes les soucis,
Les soupçons, les larmes vaines ;
Tant le jour, il avait l'œil au guet ; et la nuit,
Si quelque chat faisait du bruit,
Le chat prenait l'argent. A la fin le pauvre homme
S'en courut chez celui qu'il ne réveillait plus :
« Rendez-moi, lui dit-il, mes chansons et mon somme,
Et reprenez vos cent écus. »



Le Savetier et le Financier (Education environnement, nature et patrimoine)

NOUVELLE : LA CASTAPIANE, chronique anecdotique et impertinente d'une pandémie oubliée

Dr Jacques POUYMAYOU

Anesthésie-Réanimation. CCR Toulouse

*« Mais vous n'avez eu que des coups,
de la pluie, du vent et des poux,
dont vous n'étiez pas très à l'aise »*

Chantaient peut-être les soldats de Charles VIII au retour de leur descente peu glorieuse au royaume de Naples et dont certains ramenaient, sans le savoir encore, un fléau qui, pendant près de cinq siècles, allait, n'épargnant aucune couche sociale, ravager le monde occidental.

J'ai nommé la Syphilis.

Ah, la Syphilis ! « Une et indivisible comme la République Française » disait mon patron d'anatomie pathologique en commençant le cours consacré à cette maladie, et d'ajouter « toute la cours de François Premier était syphilitique ». Rabelais n'avait-il d'ailleurs pas surnommé le Roi le « *verollez très prétieux* » ?

Les appellations varient selon les endroits et ceux qui en usent. Ainsi parle-t-on vulgairement de la Vérole (par opposition à la petite vérole ou blennorrhagie) ou du mal de Naples en France, du mal Français en Italie, du mal Espagnol au Portugal ou dans les Pays Bas, du mal Polonais en Moscovie, du mal Anglais en Ecosse et, bien sûr, de la maladie de Cupidon en référence au mode de contamination le plus habituel.

Ces divers vocables laissent entrevoir l'histoire et le cheminement essentiellement militaire et « impérialiste » de la contagion en Europe qui faisait dire qu'elle « était le tribut payé par Mars à Venus... ».

Le titre éponyme apparut chez les militaires aux alentours de 1883 viendrait d'une prononciation altérée du mot cataplasme, aspect présenté par les plaques muqueuses observées dans la syphilis et des traitements locaux alors en usage. Et, comme de bien entendu, il en est venu à désigner de manière argotique les maladies vénériennes en général et la Syphilis en particulier, rapportée du nouveau monde par les marins de Christophe Colomb qui se firent un devoir d'en faire profiter les sujets de la couronne d'Aragon, dont les Napolitaines (et les Napolitains). Tout aurait pu en rester là si le roi de France n'avait entrepris, en 1498, de reconquérir ce qu'il considérait comme son héritage, ouvrant ainsi la période des guerres d'Italie. A la décharge des troupes françaises et pour rendre justice à toutes les autres nations engagées dans ce conflit, toutes allaient participer à la dissémination du Tréponème Pâle, et à la variété d'appellations de cette pandémie. En effet, si la cour de François Premier était atteinte, il en allait de même pour son rival Charles Quint dont les armées la distribueraient généreusement dans les Flandres, le Portugal et le reste de l'empire sur lequel « le soleil ne se couchait jamais ».

Cette belle histoire est hélas battue en brèche avec la description par Hippocrate (encore et toujours) de la syphilis tertiaire, les découvertes archéologiques dans les colonies grecques d'Italie d'abord, à Pompéi ensuite et, plus récemment, par

l'exhumation et l'analyse de squelettes de moines (...) des XIII^e et XIV^e siècles en Angleterre enfin.

Toutefois, la question n'est pas définitivement tranchée et l'hypothèse d'une mutation du tréponème au cours des âges expliquant ces données archéologiques d'une part et l'explosion de la maladie au XV^e siècle de l'autre semble actuellement retenue. On ne saurait toutefois être pleinement exhaustif si l'on omettait l'origine mythologique selon laquelle le berger (il y a toujours des bergers dans la mythologie) Syphilus aurait été puni pour avoir outragé Apollon.

C'est du moins ce que rapporte Girolamo Frascato de Verone qui a ainsi, sans le savoir, officiellement baptisé ce fléau en 1530. S'il a signalé, dans son poème, que la guérison serait apportée au malheureux par le Gaïac, il a été le premier à imputer la maladie à un germe invisible capable de se multiplier et de se propager (la spécialité d'Apollon quand on le fâchait) présentant par là la pathologie infectieuse.

Thierry de Mery (1505-1599), chirurgien des armées de François Premier en Italie, sera le premier à traiter la maladie et à en informer ses confrères dans son ouvrage « Pour curer la Vérole ». Les lésions cutanées observées ont d'emblée fait utiliser, selon le principe des semblables, la thérapeutique déjà employée contre la Gale, à savoir le Mercure. Dès la fin du XV^e siècle, Beregaro da Capri et Giovanni da Vigo traitent le fléau à l'aide de frictions, de fumigations et de pilules.

Le même Th. de Mery préconisait aussi les frictions au mercure mais additionné de graisse de porc et de divers ingrédients utilisés dans la Theriaque, dont la myrrhe, l'ellébore, voire l'onguent de vipère, frictions combinées aux fumigations. Cette pratique a eu pour témoin célèbre F. Rabelais qui, après l'avoir observé durant son cursus médical, en a fait la relation dans son œuvre.

A. Pare prescrivait les fumigations en installant le patient nu dans un tonneau, un chaudron chauffé entre les jambes et dans lequel on rajoutait du cinabre au mercure. Hélas, les émanations d'acide sulfurique et de soufre devaient s'avérer causes de nombreux accidents qui amenèrent l'abandon de cette thérapeutique malgré la mise au point d'un artifice idoïne, la boîte Fumigatoire de Lalouette, dans laquelle le cinabre était alors remplacé par du calomel moins toxique. Cette technique connaîtra un regain d'intérêt en Grande Bretagne et aux Etats-Unis au XIX^e siècle.

Plus originaux furent non seulement les caleçons anti vénériens, mélange de Sublimé (Chlorure Mercuriel) efficaces à cheval ou dans la chaleur du lit, mais encore le chocolat lui aussi anti vénérien (mélange d'une livre et demi de cacao, de sucre, d'extrait d'orge et de seize grains de Sublimé Corrosif, tout un programme...) que l'on pouvait se procurer chez M. Martin apothicaire rue Ste. Croix des Petits Champs à Paris. Le goût de cette décoction ne différerait en rien de celui de l'habituel chocolat si bien qu'on pouvait le consommer en présence de son épouse, voire lui en servir sans qu'elle ne soupçonne quoi que ce soit...

Ces remèdes étaient l'œuvre de Guillaume René Lefebure de Saint Ildephont, médecin (?) « syphilligraphe » à Paris où la commercialisation en 1775 d'un « remède anti cancer » qui lui vaudra d'être expulsé de la capitale. Il ira exercer à Versailles pour y devenir le médecin du futur Louis XVIII... Hélas, la Révolution le chassera une fois de plus et il mourra du typhus qu'il soignait à l'hôpital d'Augsbourg. Pour lui rendre pleinement justice, il importe de dire qu'il est à l'origine du premier annuaire connu des professions médicales.

Quelques temps auparavant, le roi Louis XV avait acheté, malgré l'opposition de Senac, premier médecin de la cour, le secret de fabrication des dragées de Keyser dont l'utilisation avait guéri les gardes royaux. Ce « Remède Secret » deviendra, entre autres, celui des prostituées.

Sous l'Ancien Régime, les vénériens des deux sexes pouvaient être soignés par ce qu'il était convenu d'appeler les « Grands Remèdes », administrés dans quelques hôpitaux sélectionnés (ainsi l'hôpital de Bicêtre, les Petites Maisons, l'hospice de Vaugirard et certains hôpitaux militaires). Les places étaient rares et l'attente longue après la rédaction par un chirurgien d'un certificat médical qui, visé par le lieutenant de police donnait droit à un ordre d'admission et à l'inscription sur une liste d'attente (souvent le mot n'était pas vain). Puis, entre l'admission et le début des soins, un nouveau délai que Cuvellier décrivait se passer « dans des conditions épouvantables », pouvait jusqu'en 1700 s'accompagner, en punition du péché de chair, de flagellations. Les femmes enceintes, les nourrices, les « protégés » ou les « riches » étaient prioritaires pour le traitement des « Grands Remèdes » d'une durée de 6 semaines ponctuées de saignées, purgations, bains, confirmation à l'Eglise et surtout Frictions Mercurielles énergiques jusqu'à l'apparition d'hypersialorrhée signe d'intoxication mercurielle. Le taux de décès avoisinait les 50%. Cette pratique sera dénoncée par un médecin de Bicêtre, M. Cullerier, surnommé le « bon Cullerier » borgne à la suite d'une projection oculaire du pus d'un patient. Il est vraisemblable, considérant l'impact qu'avait alors la pandémie vénérienne, que ce traitement ait donné naissance à l'expression : « Aux grands maux, les grands remèdes ».

Et la liste est longue, nonobstant les souverains et leurs courtisans déjà cités, des vérolés célèbres dans l'histoire : Erasme de Rotterdam diagnostiqué post mortem lors de l'exhumation de son squelette en 1930, Ernest Hoffmann, Franz Schubert, Gaetano Donizetti, Charles Beaudelaire, Bedrich Smetana, Jules de Goncourt, Edouard Manet, Alphonse Daudet, Friedrich Nietzsche, Paul Gauguin, Randolph Churchill, Guy de Maupassant, Georges Feydeau, Henri de Toulouse Lautrec, Scott Joplin, Vladimir Illitch Oulianov alias « Lenine », Benito Mussolini, Karen Blixen, Al Capone, Howard Hughes (et ses conquêtes) pour ne citer que les plus fameux.

Tuskegee est une bourgade d'Alabama (Etats-Unis) dans laquelle, entre 1932 et 1972, des médecins américains ont « étudié » l'évolution de la syphilis non traitée chez des patients noirs et pauvres qui se sont vus refuser l'accès à la Pénicilline pourtant disponible dès 1943. Ils ont en outre été privés de l'accès aux programmes de protection sociale mis en place et même été dissuadés de s'engager dans l'armée ce qui leur aurait permis d'être efficacement traités. Ils n'ont, bien entendu, pas été informés et recevaient les traitements inefficaces ainsi qu'un repas chaud par jour. Le transport à la clinique leur était tout de même accordé gratuitement et leurs héritiers pouvaient,

détail sordide, bénéficier de la prime de mille dollars à la condition qu'une autopsie ait été effectuée (dame, la science est exigeante)... Il faudra attendre 1972 et les révélations du Dr. P. Buxtun, médecin en santé publique, pour voir éclater le scandale qui débouchera sur le Belmont Report (1979) posant les principes fondamentaux actuels de la bioéthique en expérimentation humaine. Car les traitements avaient progressé d'abord avec la concurrence des médecines végétales dont le Gaïac (ou Gayac) extrait d'un arbre de l'île d'Hispaniola. Le trésorier officiel, Gonzalez, en avait auto expérimenté les vertus sudorifiques avec un succès tel que le chargement était devenu systématique dans tout navire quittant Haïti à destination de l'Ancien Monde. Le « Saint Bois » y sera consommé sous forme de tisane jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Dans la même veine, le Rob de Boyeau Laffecteur (1878), dépuratif végétal utilisé dans les hôpitaux militaires, faisait aussi partie des « Remèdes secrets ». La Salsepareille, mélangée au Séné (Sirop de Cuisinier 1818) ou au Mercure sera utilisée jusqu'au début du XX^e siècle.

C'est à cette époque qu'est introduit l'Arsenic en remplacement du Mercure jugé toxique. L'idée n'est pas nouvelle (La liqueur fumante de Cadet en 1760, L'acide Cacodylique de Bunsen en 1836) mais le problème de la toxicité n'en était pas résolu pour autant.

En 1910, Erlich a l'idée, qui lui vaudra le prix Nobel de médecine, d'associer l'arsenic, produit actif, au rouge trypan vecteur neutre qui se fixe électivement sur le tréponème. Il met au point la première molécule synthétique de chimiothérapie qu'il commercialise sous le nom de 606 ou Salvarsan*. Toutefois, des complications oculaires, digestives et hémorragiques provoquent le décès de nombre de patients traités et amènent à la commercialisation en 1912 du 914 ou Neo Salvarsan, moins toxique. Le prix du Salvarsan pose (déjà) le problème du « financement des molécules onéreuses » dans certains hôpitaux où les pharmaciens s'émeuvent des dépenses générées par l'administration de tels traitements... Il sera néanmoins utilisé, en dépit d'une impopularité passagère en France après la première guerre mondiale (L'effet « Corne d'Auroch » ?) jusque dans les années 1950, en dépit de l'arrivée de la Pénicilline. A la même époque, l'école française mettait à l'honneur le Bismuth en association avec l'Arsenic chez l'enfant né de mère tabétique. Ce traitement sera aussi préconisé (Pr. R. Debré) dans cette indication jusqu'en 1950, associé aux frictions mercurielles et à un traitement radicalement plus efficace : la Pénicilline. Riche histoire que celle de la syphilis, cette pandémie oubliée dont l'évocation a plutôt tendance à faire sourire. Et pourtant, elle est pourtant à l'origine de la première maladie professionnelle reconnue, la Syphilis des Verriers (1^{er} octobre 1913), de la notion de « syphilis imméritée » (coiffeurs, personnel de la restauration, cuisiniers, nourrices, personnel soignant), de l'introduction en 1919 des bases de l'hygiène et de l'éducation à la santé par Gougerot. En 1885, une thèse de doctorat en médecine est consacrée à l'une de ses redoutables complications, le Tabès, par un certain sir Arthur Conan Doyle.

Un autre écrivain, Maupassant s'était, quelques années plus tôt à l'annonce de sa contamination, exclamé avec fierté : « *J'ai la Vérole, la vraie, pas la misérable chaude pisse ni les banales crêtes de coq* ».

On ne saurait mieux dire pour conclure.

CINEMA : HAROLD LLOYD, LE CHIC TYPE D'A COTE

Dr Marc UZAN

Endocrinologie, Médecine interne - Toulouse



Si vous demandez autour de vous et à des personnes de générations différentes : « est-ce que le nom de Harold Lloyd vous dit quelque chose ? » Vous risquez le plus souvent de vous entendre répondre : « Non, rien du tout ». Ceux qui s'intéressent à l'Histoire évoqueront le représentant de l'Angleterre au traité de Versailles (c'était Georges Lloyd), voire un premier ministre anglais des années 60 (c'était Selwyn Lloyd), les plus jeunes diront : « c'est pas un chanteur, ça ? » Maintenant si vous leur demandez s'ils connaissent cette photo d'un comique burlesque suspendu aux aiguilles d'une horloge, au-dessus du vide ou a fortiori, si vous leur montrez cette photo, la plupart vous répondront : « Ah oui, je connais... c'est Buster Keaton ! »... ou Chaplin. Harold Lloyd est resté longtemps oublié bien qu'il fut considéré, avec Charles Chaplin et Buster Keaton comme un des plus grands comiques burlesques de son temps. Il a eu pourtant, entre 1917 et 1928, un public immense et il a essayé, après la fin du muet, de tourner quelques films parlants.

Une enfance errante mais pas malheureuse

Harold Clayton Lloyd (HL) est né à Burchard, une petite localité de l'état du Nebraska, au Nord des États-Unis, le 20 avril 1893. Il était le second fils de James Darsie Lloyd et de Elisabeth Fraser. Il mène une enfance errante, car son père est incapable de garder longtemps un emploi. En 1912, ses parents divorcent. Les deux frères vivront avec le père qui,

suite à un accident du travail en 1912, va toucher une somme d'argent importante. Le père, avec ses fils, tire à pile ou face l'endroit de son installation, côte Est ou côte Ouest des États-Unis. Le destin, par la grâce d'une pièce de monnaie, les envoie à San Diego, en Californie. Harold a alors 19 ans. Le divorce de ses parents et cette enfance errante, sans sécurité matérielle, auraient pu le fragiliser. Au contraire, sa confiance en lui et son ambition en furent renforcées. Il restera proche de son père et de son frère qui l'aideront chaque fois que nécessaire et jamais son père ne s'opposera à sa vocation de comédien.

Les débuts d'un comédien (1906 - 1912)

Dès son enfance, Harold est passionné par le théâtre. Il compose et joue des petites saynètes. En 1906, à l'âge de 13 ans, il rencontre John Lane Connors qui dirige une troupe de théâtre et convainc ses parents de l'héberger. Harold abandonne alors l'école. Connors sera son premier formateur de 1906 à 1912, d'abord dans le Nebraska puis à San Diego. Il le fera jouer dans de nombreuses pièces, et le laissera s'occuper de diverses tâches au théâtre. A cette époque, Harold est assez content de ses performances, mais Connors reste exigeant et lui demandera de toujours progresser. En 1912 Harold s'établit, avec sa famille, à San Diego où Connors avait ouvert une école de théâtre. Leur arrivée coïncide avec celle des grands studios de cinéma qui migrent de la côte Est vers la côte Ouest car les cinéastes souhaitent bénéficier d'un climat qui leur permette de tourner à la lumière naturelle, ce qui est beaucoup moins coûteux que de tourner en studio en lumière artificielle. Pour subsister, HL joue dans plusieurs compagnies de théâtre itinérantes, une pièce différente chaque jour, et un répertoire chaque semaine, à l'instar des comédiens shakespeariens des années 1600. Il mène une vie très précaire, mais il apprend à savoir tout faire. Début 1913, il a l'occasion de jouer quelques secondes un rôle de figurant dans un film de la compagnie Edison intitulé *Le conte du vieux moine*. Il gagne 3 dollars, ce qui lui paraît miraculeux. Mais quand, en juin 1913, les compagnies de théâtre ferment, il décide de rejoindre Los Angeles où son père et son frère étaient déjà installés.

Les années Hal Roach (1913-1917) : premiers films, premiers personnages

Harold Lloyd est convaincu que son avenir n'est plus dans le théâtre mais dans le cinéma. Conscient d'avoir acquis pendant toutes ces années une riche expérience professionnelle, il décide, d'emblée, en se faisant passer pour un comédien, de rejoindre la plus prestigieuse des compagnies, les studios Universal. Là, il se rend très utile en démontrant qu'il est capable de jouer n'importe quel personnage et com-

mence ainsi à gagner une douzaine de dollars par semaine. Hal Roach est impressionné par les capacités de HL. Lorsqu'il se retrouve à la tête de plusieurs milliers de dollars et décide de fonder sa propre compagnie cinématographique, la *Rolin*, il fait de HL son acteur principal pour les comédies.

A cette époque, Charlie Chaplin est déjà une vedette et influence fortement ce genre cinématographique. Harold Lloyd s'en inspire et crée un personnage, *Willy Work*⁸⁸ dont le comique est censé reposer sur son apparence physique, comme c'était la mode à cette époque. Il porte une veste étriquée, un chapeau de soie et des moustaches d'allure féline. HL tournera plusieurs comédies d'une bobine sous l'aspect de ce personnage, sans aucun succès. Tous ces films seront détruits plus tard dans un incendie, à l'exception de « *Just nuts* ».

En 1914, HL quitte Hal Roach qui ne le paye pas assez à son goût et rejoint la grande compagnie Keystone. Là encore, il se fait apprécier car il est capable de jouer n'importe quel rôle, contrairement aux autres comédiens qui restent souvent cantonnés à un seul personnage. Plus tard, il se réconcilie avec Hal Roach et retourne chez *Rolin* où il touchera un salaire de 50 dollars par semaine. Il disait qu'il préférerait être comme « *un gros poisson dans un petit étang, plutôt qu'un petit poisson parmi d'autres dans un grand étang* ».

Comme le personnage de *Willie Work* n'a pas grand succès, Harold va alors créer celui de **Lonesome Luke**. A cette

époque, *Charlot* est immensément célèbre et toutes les compagnies de cinéma, à défaut d'avoir l'original, réclament une imitation. *Lonesome Luke* va alors imiter Charlot, mais en en prenant le contre-pied : vêtements étroits, chaussures bizarres, moustache d'un type différent, sourcils en accent circonflexe. HL tournera 67 films avec ce personnage dont une quinzaine nous sont parvenus. Il aura beaucoup de succès et fera gagner beaucoup d'argent à Hal Roach et à Pathé qui distribue ses films. Cependant, Harold Lloyd n'est pas satisfait de ce personnage : « C'était un personnage de comédie qui ne pourrait jamais se hisser à la hauteur de Chaplin et, quoique je n'aie pas essayé de l'imiter, il tombait quand même dans la catégorie de ses imitateurs ».

La naissance du personnage aux lunettes

A cette époque, l'effet comique était volontiers recherché dans l'apparence du personnage, censé être le plus étonnant possible et qui n'a pas l'apparence d'une personne ordinaire. Un soir, Harold Lloyd voit un film qui n'est pas comique et

dans lequel un personnage a une double personnalité : un aventurier qui met en déroute des bandits puis redevient le paisible pasteur qu'il était en chaussant ses lunettes à monture d'écaille. Les porteurs de lunettes sont alors peu nombreux et sont considérés comme des intellectuels, au caractère timide, doux et soumis. Harold a l'idée, complètement originale pour l'époque, de faire des lunettes d'écaille la marque de reconnaissance de son personnage, sans en faire en soi un artifice comique : « il y a plus de magie dans une paire de lunettes à monture d'écaille que ce que les opticiens auraient pu imaginer, et moi même je n'en imaginai pas la moitié quand je les mis en 1917 ». A l'inverse de ses prédécesseurs, il fait de ce personnage porteur de lunettes, un jeune homme ordinaire, « le garçon de la rue d'à côté », qui peut se retrouver dans toutes sortes de situation, physiquement capable d'affronter n'importe quel obstacle, se riant de l'adversité : « dans mes films, je devais être le jeune américain moyen typique, et faire face à des obstacles et des problèmes en adoptant un point de vue optimiste sur le registre de la comédie. Les lunettes ont été, bien entendu, essentielles ». Le comique devait ainsi résulter, non pas de l'apparence du personnage, mais des circonstances et des aventures où il se trouve.

Harold fait part de son idée à Roach et à la compagnie Pathé qui furent horrifiés à l'idée qu'il abandonne le personnage de *Lonesome Luke* qui avait du succès et qui rapportait de l'argent pour repartir à zéro avec un nouveau personnage. Mais HL resta ferme sur ses positions, et Hal Roach, plutôt que de le voir partir, finit par céder.

L'homme aux lunettes à monture d'écaille et l'apogée du succès (1917-1928)

Harold devra attendre un an encore avant de créer son personnage aux lunettes à monture d'écaille, *The glass man*. Il décide de commencer par de petits films, de la longueur d'une seule bobine, soit 13 minutes, alors que tous ses derniers films avaient une longueur de deux bobines, afin de tester le personnage auprès du public. Il pouvait ainsi présenter un film par semaine et, en cas d'échec, se rattraper la semaine suivante. Pendant un an, il a produit plusieurs dizaines de films et gagna ainsi l'adhésion du public. A partir de 1919, il produit des films plus longs, d'abord deux bobines, le premier fut *Bumping into Broadway*. En



⁸⁸ *Will he work or won't he?* Va-t-il travailler ou pas ?

août de la même année, il est victime d'un grave accident où le pouce et l'index sont arrachés. Alors qu'il devait faire mine d'allumer une cigarette avec une fausse bombe, c'est une vraie bombe qu'il a entre les mains et qui explose dans sa main droite. Il reprendra son travail quatre mois plus tard et finira le film en cours, *Haunted Spooks*. Il jouera désormais avec un gant masquant sa prothèse de la main droite et malgré ce lourd handicap il réalisera des acrobaties sur des buildings. Il fera ensuite un film tous les deux mois et, au fur et à mesure, la longueur des films augmentera et passera passant à trois puis à quatre et cinq bobines. Le film charnière de cette époque est *Grandma's Boy* (1922), la première comédie qui sera dotée d'un véritable scénario et dans laquelle le comique vient des situations et des personnages et non plus seulement des gags.

En 1919, Bebe Daniels, avec qui il avait une liaison et qui était sa partenaire depuis de longues années, décide de partir mener sa propre carrière avec Cecil B. De Mille. Elle sera remplacée par une toute jeune nouvelle actrice, Mildred Davis, jusqu'en 1924, où elle l'épouse et renonce au cinéma. Elle sera alors remplacée par Jobyna Ralston. Au fil des années, Harold et son personnage deviennent de plus en plus populaires. Il travaille beaucoup et il est de loin alors, l'acteur le plus présent sur les écrans. Ses gains augmentent, et il finira par être payé mille dollars par semaine, plus une part importante des recettes du film. En 1923, il réalise *Safety Last* (« Monte là dessus »), son film le plus célèbre où on le voit escalader avec moult gags et péripéties un immeuble de douze étages et se suspendre aux aiguilles d'une horloge. En 1924, il se sépare de Hal Roach, crée sa propre compagnie de production et sera, désormais, propriétaire exclusif de tous ses films. C'est à partir de cette date également qu'il réalise des longs métrages de huit bobines dont le premier fut *Girl Shy* et le dernier *Speedy*, en 1928.

Fin du burlesque et fin de la carrière cinématographique

En 1929, le parlant s'impose et Harold Lloyd réalisera encore cinq films, un tous les deux ans, dont *Feet First*. Mais ces films auront moins de succès et lui-même se tournera vers d'autres activités. Il apparaîtra, pour la dernière fois au cinéma, en 1947, comme acteur dans un film connu sous le nom de *Quel Mercredi*. Pour autant, il restera très actif et s'occupera de photographie en 3D et en couleurs, d'archéologie, de peinture et continuera à gérer ses affaires et sa fortune qui est considérable. Des hommages lui seront périodiquement rendus, au Festival du film de Berlin, par exemple, mais n'arriveront pas à le sortir de l'oubli. Il décède d'un cancer de la prostate en 1971.

La personnalité de Harold Lloyd

Harold Lloyd s'est constamment décrit comme *Le gars de la rue d'à côté, un jeune Américain moyen*. Mais un Américain moyen des années 1900-1928, années d'expansion

économique et de foi en l'avenir, issu d'une famille très modeste, qui essaie, dès son plus jeune âge, de gagner sa vie en acceptant tous les travaux qu'on lui propose ou en créant sa propre petite affaire. C'est ainsi qu'à l'âge de 12 ans il vend des Pop Corns, et il propose à sa mère de les faire moyennant une part sur les bénéfices ! Ce fut un homme optimiste et courageux, plein d'énergie, en phase avec la société de l'époque, des qualités qui transparaissent fortement dans ses films et qui explique, en partie, la popularité de son personnage. Ce fut un travailleur acharné qui a tourné un film par semaine, pendant cinq ans, et qui devient ainsi l'acteur le plus présent sur les écrans. Contrairement à Keaton et à Stan Laurel ou Oliver Hardy, il sera un des acteurs les plus riches d'Hollywood. C'est aussi un homme modeste, fidèle en amitié et en amour, il restera marié avec Mildred Davis jusqu'à la fin de sa vie.

Les mécanismes du comique chez Harold Lloyd

Dans son autobiographie de 1928, *An American comedy* et dans une interview donnée trente ans plus tard, il dévoile sa conception du comique et ses méthodes de travail. Au début de sa carrière, il réalisa des films purement burlesques. Ces films d'une bobine sont construits sans scénario, autour de deux gags, ce qui était la norme jusqu'à l'arrivée de Chaplin. Le comique reposait en grande partie sur l'aspect excentrique du personnage, son apparence physique propre ou son costume. Mais très vite, Harold qui, contrairement aux autres burlesques, vient du théâtre et non pas du music-hall, se sent mal à l'aise dans ce cadre. C'est la raison pour laquelle il abandonne le personnage de *Lonesome Luke* et crée celui de l'homme aux lunettes d'écailles.

Cet Américain moyen, volontiers introverti, voire ahuri, vit des aventures qui pourraient arriver à n'importe lequel de ses contemporains mais qui sont infiniment plus fréquentes que dans une vie normale et qui sont exprimées sur le mode burlesque. Il répond, en effet, à la jolie définition que donne Jean-Pierre Coursodon du personnage burlesque : « Un handicapé que seules sauvent de l'anéantissement d'incessantes astuces de brimé et une veine paradoxalement énorme. »

Dans un premier temps il réalise des films simples, sans scénario ni profondeur psychologique. A partir de *Grandma's Boy* - « Le petit de grand'maman » -, il réalise des comédies qui mettent en œuvre des personnages à la personnalité plus complexe, et où le comique provient aussi des situations. Dans ses films les plus longs, il peut mélanger la comédie légère, les effets marqués, voire introduire un peu de drame, mais le gag reste la base du ressort comique.

Dès les années 1917, il se fait aider de *Gagmen* qui, à partir d'une idée, inventent avec Harold le maximum de gags possibles. HL utilise tous les types de gags qui reposent sur les quiproquos, la poursuite, la surprise, le clin d'œil, et même la poésie et le symbole (J-P Coursodon). Lorsqu'il tient un gag, il essaie de l'exploiter au maximum en le faisant suivre

par d'autres gags qui en découlent naturellement, selon le principe de la « pyramide ». Ensuite, il met ensuite en scène ces gags, soit de façon inattendue qui surprend le public, soit de façon attendue, l'action menant inévitablement au gag que le public voit venir. Il considère que les deux méthodes peuvent être source de comique, suivant les situations. « Il y a une règle de comédie qui ne souffre aucune dérogation - vous ne devez jamais décevoir le public en lui faisant anticiper quelque chose qui n'arrivera pas dans le film, à moins que vous ne lui donniez à la place quelque chose d'encore plus drôle ». A partir du film *Never weaken*, il utilise le contraste entre le rire et la peur, une situation effrayante pour le spectateur qui se termine par un éclat de rire. Ce procédé culmine dans son film, le plus célèbre : *Safety Last* (« Monte là dessus »). HL est aussi le premier à soumettre ses films au jugement du public en les présentant en avant-première. Selon les réactions du public, les scènes sont ensuite modifiées. Il va alors reconvoquer les acteurs et refaire un autre tournage. Il testera de la même façon la nouvelle version jusqu'à ce que le résultat soit satisfaisant.

Quelques uns des films les plus significatifs de Harold Lloyd

Bumping into Broadway (Rien ne va plus) est le premier film de deux bobines où il apparaît avec ses lunettes. Il comporte des poursuites et des bagarres mais aussi des scènes poétiques. ***I do*** (Ayez, donc, des gosses) donne un exemple brillant du mécanisme des gags en cascade. Ce qu'il arrive à faire avec un biberon est hilarant et d'une grande inventivité. Il a sans doute inspiré Jerry Lewis dans « Cinq bébés sur les bras »

From hand to mouth comporte un début émouvant où il met en scène une petite fille misérable, comme lui, en compagnie de laquelle il s'efforce de soutirer de la nourriture et de l'argent. Ce film a été réalisé peu après *The Kid* de Chaplin et n'a rien à lui envier, sauf que le thème est beaucoup moins développé. La course folle du héros pour empêcher, au dernier moment, le mariage de la femme qu'il aime, a pu inspirer la fin du film « Le Lauréat ».

Never Weaken est un film précurseur de *Safety Last* car il comporte des scènes d'acrobaties et d'équilibre à faire dresser les cheveux sur la tête avec, en outre, une dimension poétique.

Grandma's Boy (Le petit de grand-maman) est un film qui marque un tournant dans l'œuvre de Lloyd. C'est la première comédie où apparaissent des personnages qui ont une épaisseur psychologique et qui bénéficient d'un véritable scénario. Ce film faisait l'admiration de Chaplin.

Safety Last (Monte là-dessus) est le film le plus célèbre. Il comporte la séquence d'anthologie de l'escalade d'un immeuble de douze étages.

Quatre autres films : ***Never Weaken***, ***High and Dizzy***, ***Look out below*** et ***Feet First*** mettent en scène des situations périlleuses d'escalade d'immeubles et exploitent la veine comique alternant frissons et éclats de rire.

Pourquoi Harold Lloyd est-il de nos jours moins connu que ses contemporains Charlie Chaplin et Buster Keaton ?

Pendant une longue période, il était pratiquement impossible de revoir les films de HL, les cassettes, les DVD et Internet n'existaient pas. A partir des années 50, néanmoins, les chaînes de télévision américaines ont commencé à diffuser les films burlesques des années 20, mais Harold Lloyd qui était propriétaire de tous ses films, refusa leur diffusion car il n'acceptait pas les coupures publicitaires. Il a fallu attendre les années 70 et 80, avec la large diffusion des supports de l'image, pour que ses films deviennent de nouveau disponibles. Par ailleurs, les films de Harold reflétaient essentiellement la période faste des années 1900-1928 qui fut une période d'optimisme et d'enrichissement du pays. A partir de 1929, la crise économique violente, et l'avènement simultané du parlant ont sans doute rendu son personnage moins attractif. Il faudrait reconnaître, enfin, le caractère « unidimensionnel », purement distrayant des films de Lloyd. On n'y trouve ni la critique sociale amère, ni la poésie des films de Chaplin, ni la coloration métaphysique de ceux de Keaton. L'optimisme qui se dégage de ses films n'est plus en phase avec notre période contemporaine, troublée et incertaine, et ils ne contiennent pas suffisamment de cette part d'amertume qui permet aux bons vins de vieillir. Ils témoignent cependant d'une très grande inventivité et d'une très grande rigueur dans leur réalisation, et ont certainement inspiré nombre d'œuvres ultérieures. Continuons à les regarder comme un témoignage de l'enfance heureuse d'une société en pleine expansion matérielle et ne boudons pas notre plaisir à rire sans arrière-pensée.

Bibliographie

An American Comedy. Contient une autobiographie de HL éditée en 1928, et une interview de 1969. Ce livre ne se trouve que dans deux bibliothèques universitaires en France mais peut s'acheter sur Amazon.

Harold Lloyd, Histoire du cinéma N° 68, édité en 1970, très complet dans l'analyse de l'homme, de son personnage principal et de ses films. Difficile à trouver, peut être consulté et numérisé à la Bibliothèque du Patrimoine à Toulouse.

Divers articles sur Wikipedia et Internet.

Le monde fou de Harold Lloyd, édité par Studio canal, ouvrage relatant succinctement la vie et l'œuvre de HL, mais accompagné de 5 DVD contenant ses films les plus importants.

Plusieurs films de HL sont disponibles en DVD achetables via Internet, certains sont téléchargeables.

MUSIQUE : L'HISTOIRE DES CASTRATS ET FARINELLI (1705-1782)

Mireille PENOCHET



Cécilia Bartoli, voix de femme dans un corps de femme, habillée en tenue masculine du 18^{ème} siècle, et Philippe Jaroussky, voix de femme dans un corps, d'homme chantent le répertoire des castrats. Ils nous font découvrir ces fameuses « voix des anges », des voix pures, enfantines et parfaites, soutenues par une technicité remarquable qui n'existaient qu'au prix d'une mutilation. Le disque du dernier castrat Alessandro Moreschi donne une idée de cette voix d'alors, bien qu'il soit âgé au moment de l'enregistrement. Quant à celle de Farinelli dans le film de Gérard Corbiau, elle est très belle, mais due à une recomposition par des techniques sophistiquées, de deux voix : celle d'un contre ténor et celle d'une soprano colorature.

Dans son *Dictionnaire de musique* publié de son vivant, Jean Jacques Rousseau s'emporte contre les castrats, les responsables de la castration et les admirateurs des castrats : « Il se trouve en Italie des pères barbares qui, sacrifiant la nature à la fortune livrent leurs enfants à cette opération, pour le plaisir des gens voluptueux et cruels qui osent rechercher le chant de ces malheureux. » Mais il est intéressant de noter que dans ses *Confessions* posthumes, il avoue avoir été ravi et fasciné par la belle voix du castrat Giovanni Carestini. Moins hypocritement, Mozart, Casanova, Stendhal, Rossini et bien d'autres, diront très ouvertement leur admiration pour les castrats, qui avaient participé en Italie à l'essor musical de l'époque.

Voix d'enfant, souffle d'adulte : le timbre des chanteurs était inimitable. En 1562 la chapelle Sixtine comptait déjà, parmi ses chanteurs, un castrat du nom de Rossinus. Peu à peu, suivant l'exemple du Vatican, toutes les églises de la péninsule accueillent les castrats - sopranos ou contraltos - perçus comme des anges musiciens, des médiateurs entre Dieu et les hommes. Jusqu'au XVII^e siècle, la présence des castrats à l'Eglise s'explique aussi par l'interdiction aux femmes de chanter dans les chœurs. A partir du XVII^e siècle, les castrats passent de la scène profane aux théâtres lyriques. Mais bien avant, et ailleurs, la castration avait connu de beaux jours. On en retrouve des traces dans différents écrits de l'Antiquité, et même dans la Bible - en général pour être condamnée -, chez les Perses, les civilisations Indiennes, Chinoises et Arabes. Toute l'Europe Médiévale connut le phénomène, employé comme punition ou thérapie. Les familles Italiennes utilisèrent souvent le motif de la thérapie pour couvrir la vraie raison et justifier l'opération de leurs enfants, en plein Âge d'Or des chanteurs. Ces castrats souvent issus de familles paysannes, étaient originaires de royaumes très pauvres comme ceux de Naples, de Sicile, mais aussi de Toscane, de Lombardie et des Etats pontificaux. Citons Gizziello, Nicholino, Bernacchi, Cossa et Quadrini, Angelina Sperduti surnommée la Celestina. Et bien sûr, les deux célébrités du XVIII^e siècle : Caffarelli et Farinelli.

Comment se déroulait une castration ? Un Maître de chapelle ou un organiste décelait un talent musical chez un enfant. On faisait semblant d'avoir eu l'accord du futur opéré. Puis, en échange d'argent, le marché était conclu avec les parents pauvres. La castration effectuée, chacun se débrouillait avec sa conscience et l'on inventait toutes sortes de causes : que l'enfant était devenu chanteur après une mauvaise chute de cheval, un coup de pied mal placé, ou une morsure d'animal. Il arrivait même que certains castrats, après de nombreuses années, refusaient de croire qu'ils furent opérés. Puis commençait un chemin de croix : l'opération elle-même et les études dans des conservatoires où l'on entraînait comme en religion. Si certains enfants mouraient, d'autres étaient admirés, riches et portés par la gloire. Ceux, victimes d'une chirurgie ratée, héritaient d'une voix nasillarde aigre et stridente et végétaient au fond d'une chorale paroissiale. Pour l'opération, il fallait choisir le moment où la voix était encore « haute », avant la mue. La majorité des enfants étaient castrés entre huit et dix ans, soit par un chirurgien dans le meilleur des cas, soit chez un barbier ou par les parents.

Comment se déroulait la castration ? On donnait un breuvage avec de l'opium ou on comprimait les carotides afin d'obtenir un état proche du coma. On faisait prendre ensuite

un bain de lait pour amollir les parties génitales ou un bain d'eau glacée pour empêcher de saigner. Puis rapidement, on pratiquait une incision à l'aîne pour tirer les testicules. Leur ablation totale se faisait avec un couteau puis on ligaturait les canaux. Il est difficile de définir un profil type du castrat, car l'âge, les circonstances de l'opération, les dommages causés à l'organisme n'étaient jamais les mêmes. Physiquement, sous l'effet du manque de testostérone, les castrats pouvaient avoir les seins, les hanches, les cuisses, le cou plus ou moins enrobés. L'hypophyse était perturbée, l'hormone de croissance stimulée, les cartilages de conjugaison ne se soudaient pas comme après la puberté et les os continuaient à s'allonger, ce qui explique la grande taille des castrats. Ces hommes se retrouvaient sans pomme d'Adam, sans pilosité, avec une féminisation évidente : une peau fine et douce et une chevelure souvent abondante. Sous l'effet de l'opération, le larynx du garçon ne descendait pas, et les cordes vocales restaient plus proches des cavités de résonance comme ceux de la femme. Mais il gardait la forme et la plasticité d'un larynx d'enfant. Aux atouts de cet organe « hybride » s'ajoutaient des années de travail de quatre à six heures par jour, donnant une extraordinaire musculature aux cordes vocales. Chez les castrats, à la beauté du son s'alliait une technique époustouflante. Après une opération réussie, rien ne les empêchait d'avoir des relations sexuelles. Ils étaient stériles mais non impuissants. Adorés par les femmes, certains eurent une vraie vie amoureuse. Mais chez d'autres, cette vie fut perturbée par des troubles psychiques. Chaque castrat subissait alors sa condition avec plus ou moins de souffrances.

Si toute l'Europe s'arrache les castrats, la France protège son opéra avec, sous Louis XIV, la participation de Lully pourtant Italien. Il s'agit de barrer la route à l'opéra Italien et à ses vedettes, ces dieux chanteurs que l'on traite de « chapons » ou « d'estropiés ». La période qui suit la Révolution française et la déclaration des droits de l'homme ne favorisent pas l'acceptation de ces hommes mutilés aux vies teintées de scandale. Des compositeurs comme Gluck et Mozart écrivent déjà pour des voix de femmes et en 1798 le pape autorise les cantatrices à chanter sur les scènes de théâtre de ses états. Clément XIV interdit la castration à la fin du XVIII^e siècle et les derniers castrats disparurent de la scène vers 1830. Les Etats pontificaux acceptèrent mal l'idée de l'absence des castrats dans l'Eglise et les cathédrales, et nombreux furent les enfants opérés tout au long du XIX^e siècle, pour chanter à la chapelle Sixtine. L'histoire des castrats aura duré plus de trois siècles.

La vie du prodigieux Carlo Broschi, castrat au talent exceptionnel commence le 24 janvier 1705. Plus tard, Carlo deviendra Farinelli, se référant aux frères Farina qui le guidèrent pendant ses études musicales. Mais longtemps, les spectateurs du Sud de l'Italie lui donnèrent le surnom affectueux de *Il Ragazzo* – le petit garçon. Contrairement à

beaucoup de castrats, il semble que Carlo fut opéré non pour des raisons d'argent ou d'ascension sociale, mais pour l'amour de la musique. Son père Salvatore, mélomane passionné et musicien, avait communiqué sa passion à l'aîné de ses fils Riccardo, qui deviendra compositeur et offrira à son frère certains de ses grands rôles. Issu d'une famille d'artistes de la petite noblesse dite « de robe » mais peu argentée, Carlo passe son enfance dans la ville d'Andria, région qui faisait alors partie de la province de Naples. Il a six ans quand dans les églises de la région, sa voix commence à attirer l'attention. Il a neuf ans lorsqu'il fut opéré. Nul ne sait s'il en a souffert ni comment il a vécu son départ pour Naples, un an plus tard, coupé de sa famille. Grâce aux relations de son père, il échappa aux « conservatoires » à la discipline de fer. Dans ces lieux lugubres, les humiliations provoquées par leur « différence », le travail intense jusqu'au manque de repos, épuisaient moralement et physiquement les jeunes enfants.

La chance pour Carlo est d'avoir été confié à des protecteurs qui vont le mener au sommet de son art : la famille de magistrats Farina pour son éducation musicale et Nicolo Porpora, un jeune professeur particulier hors pair, chez qui il cohabite cinq ans et qui fut pour lui un père de substitution. Carlo s'attache d'autant plus fortement à Porpora que son père meurt alors qu'il n'a que 12 ans. A quinze ans, il commence à se produire devant un public, dans une sérénade de Porpora, *Angelica e Medoro* à l'occasion de l'anniversaire de l'Empereur d'Autriche. Ce jour là, sa rencontre avec l'auteur des vers de cette sérénade, Pietro Trapassi dit « Metastasio », est déterminante. Ils travaillèrent de longues années ensemble et leur amitié dura soixante ans. Très vite, la voix de Farinelli devient le symbole de la perfection technique. Il maîtrise son souffle d'une façon stupéfiante et chante cent cinquante notes sur une syllabe en une seule respiration. Beauté inouïe du son qui parcourt trois octaves, soit vingt trois notes, vocalises, trilles, dextérité, sobriété, élégance, tout est dit, déjà, à l'orée de son succès. A Rome, Venise, Parme, Milan, Vérone, c'est l'enthousiasme d'un public de théâtre. Car, contrairement aux autres castrats, jamais Farinelli ne se partagea entre l'Eglise et le théâtre. Dans la Venise du carnaval, d'année en année, avec les opéras de ses compères Porpora et Metastasio et ceux des compositeurs Leo et Pollarolo, Farinelli va fasciner et transporter le public vénitien qui, pourtant, n'est pas en manque d'émotions musicales. Une page se tourne en 1734. Farinelli a 29 ans. Le public Italien ne l'entendra plus jamais, après une histoire d'amour de quatorze ans. L'Italie pleure l'enfant du pays. L'ambassadeur d'Angleterre à Turin lui a proposé de s'installer à Londres avec Porpora, afin de travailler avec les directeurs de théâtre de cette ville. Lors des deux premières auditions, l'une devant les directeurs, l'autre devant le roi et la reine, on lui demande de déchiffrer quelques airs de Haendel qui se trouve alors au centre d'une querelle politico-musicale. Son talent entraîna un tel effet qu'ils en

restèrent tous stupéfaits. Dans une lettre de sa correspondance d'alors⁸⁹, on retrouve ces mots : « Avec beaucoup de franchise, je me mis à exécuter ces airs et, grâce au ciel, je m'en tirai avec la plus grande gloire. »

Le public anglais à la première représentation, qui a lieu au King's Theatre, est subjugué. Carlo chante un air composé par son frère Riccardo. Après cet immense succès, Farinelli devient une idole, séduit les femmes par sa haute stature, sa voix gracieuse, son physique doux au visage imberbe et par ses attitudes raffinées. La pudeur extrême de Farinelli dans sa correspondance nous laisse entrevoir sa vie sentimentale : une aventure amoureuse l'année de ses 28 ans, avec une jeune ballerine. Il écrit : « Cupidon me tient encore lié et Dieu sait quand je serai délié, puisque d'un côté comme de l'autre, nous souffrons, nous nous taisons, nous ressentons de la peine ; pourtant, une si douce chaîne est agréable. Vive ma fidélité et la constance de cette jeune fille qui est allée en scène dans le ballet d'Arlequin.⁹⁰ » (2). Quelques années après, en Espagne, il aura un attachement plus qu'amical pour son élève Teresa Castellini qui resta dix ans à Madrid et fut certainement la femme la plus importante de toutes dans son cœur. Mais comment Farinelli vivait-il ces amours ? Le mariage était interdit par l'Eglise pour une union qui resterait stérile. Farinelli en souffrait-il ? Ou bien vivait-il ces histoires comme des échecs dus à sa condition d'homme mutilé ? On ne peut que s'interroger et se demander si ces frustrations expliquent les crises de solitude et de mélancolie qui l'assaillaient parfois.

Les querelles entre la troupe d'opéra dirigée par Haendel, soutenue par le roi George II, et celle de Porpora soutenue par le prince de Galles, lassent sans doute Farinelli. Il décide de quitter Londres et accepte l'invitation d'Elisabeth Farnèse, épouse de Philippe V d'Espagne. Après trois semaines de voyage, le voilà à Madrid au chevet du roi. Car si l'on cache la réalité au peuple, le roi va mal : Philippe V s'enferme dans sa chambre, hurle, ne parle plus, ne mange plus et sombre peu à peu dans la démence. L'autoritaire Italienne Elisabeth, veut protéger son mari et rester reine d'Espagne. Elle avait alors imaginé que la voix surnaturelle de Farinelli pouvait agir sur les états du roi qui n'aimait pas la musique et que son état actuel le rendait agressif. Alors Carlo chante, caché dans une pièce voisine pour éviter tout affrontement. Les sons magiques atteignent le roi qui, comme par miracle, s'apaise aux premières notes de la voix cristalline. Ragailardi, il est sous le charme du talent et de la douce autorité de Farinelli. Lorsque celui-ci lui demande de se lever, se laver, s'habiller, il obtempère. Et mieux, le nomme « serviteur familial », honneur suprême, faisant de Carlo le chanteur personnel de la famille royale. Voiture, logement, largesses, salaire, cadeaux, rien n'est trop beau pour Carlo. Une nouvelle vie s'offre à lui. Il chante presque tous les jours pour calmer le roi, puisant dans son répertoire, s'adaptant aux horaires fantaisistes qui le laissent parfois épuisé. Mais après les longues pérégrinations des années précé-

des, au travers l'Italie et l'Angleterre, il trouve une sorte de paix dans ce lieu. La mort de Philippe V et l'arrivée au pouvoir de son fils Ferdinand VI le propulsent vers de nouvelles responsabilités : il prend en mains la destinée de l'opéra royal de Madrid, travaille avec son ami Métastase et donne les livrets à des compositeurs Italiens et officiels de la cour. Nommé par Ferdinand chevalier de Calatrava, la plus haute dignité réservée jusque là aux gentilshommes ayant pu prouver la noblesse et l'ancienneté de leur famille, Farinelli demeure l'artiste et l'homme charmant, aimé de tous. Pendant vingt-deux ans il ne quitta jamais le sol espagnol, où ses activités artistiques, politiques, alliées à un grand sens de la diplomatie, eurent un retentissement important sur l'époque.

Mais la nostalgie de Bologne la bien aimée, l'envahit. Sa mère et son frère Riccardo sont morts. L'enfant prodige revient et s'achète une maison. A 55 ans, sa voix est encore belle, pure et émouvante. Mais il veut, dit-il, « s'établir ». Les travaux durent plusieurs années. Il veut une belle demeure, et elle le sera comme le témoignent quelques dessins de l'époque : raffinée, aux belles proportions, avec des arbustes, des pelouses, des fleurs et des bosquets ombragés. Cependant, la mélancolie se moque bien d'un décor harmonieux. Carlo sombre, noyé dans les soucis domestiques, perturbé par les ennuis familiaux entre sa sœur, ses neveux et ses nièces. S'il reçoit des centaines de personnes venues de toute l'Europe pour le voir, il est affaibli par les deuils dont celui de l'ami Métastase. Carlo Broschi, dit Farinelli s'éteint à l'âge de 77 ans.

Pour l'art et la musique, il y eut des vies ratées, des souffrances et des drames. Et si heureusement la mutilation n'existe plus, ces voix demeurent la référence d'une inatteignable et mystérieuse beauté. Celui qui, durant ses études apprit à imiter le chant des oiseaux, *Il Ragazzo*, le petit garçon du Sud de l'Italie, était devenu Farinelli le grand castrat des Lumières. On imagine « sa voix des anges » comme le scintillement d'un parcours étoilé dans une nuit claire.

Bibliographie

- L'histoire des castrats. Patrick Barbier. Ed. Grasset.
- Farinelli. Patrick Barbier. Ed. Grasset.
- Le chant des songes. Saverio Tomasella. Ed. Persée.
- Porporino ou les mystères de Naples. Dominique Fernandez. Ed. Grasset.
- Les grands castrats Napolitains à Venise au XVIII^e siècle. Sylvie Mamy. Ed. Mardaga.

⁸⁹ Lettre de Farinelli à Pepoli. Londres 30 Nov, 1734.

⁹⁰ Lettre Farinelli à Pepoli. Lucques 24 Sept, 1733.

CHRONIQUE : PONTORMO et le Syndrome de STENDHAL

Paul LEOPHONTE

Pr Honoraire des Universités,
Membre correspondant de l'Académie Nationale de Médecin

Sur la rive gauche de l'Arno, à Florence, se trouve en direction du palais Pitti, sur une petite place à une centaine de mètres du Ponte Vecchio, une église d'apparence modeste à laquelle le voyageur pressé ne prête généralement pas attention, *Santa Felicita*. L'église n'est du reste ouverte que certains après-midi en fonction de la disponibilité de paroissiens bénévoles, de sorte qu'il faut parfois s'obstiner plusieurs jours de suite pour pouvoir en franchir le seuil. Si vous parvenez enfin à pousser la porte et accédez à l'élégante nef, dirigez-vous vers une petite chapelle à droite en entrant, glissez une pièce pour faire la lumière et préparez-vous à éprouver un choc... Stendhal, dans *Rome, Naples et Florence*, décrit son saisissement devant les sibylles des fresques de Volterrano à l'église *Santa Croce* : absorbé dans la contemplation de leur beauté, il éprouve un battement de cœur au point de presque défaillir. Il doit s'asseoir sur un banc et lire les vers d'un poète ami pour se remettre de sa commotion. « J'étais arrivé à ce point d'émotion, écrit-il, où se rencontrent les *sensations célestes* données par les beaux-arts et les sentiments passionnés. » Une psychiatre italienne, Graziella Magherini, a décrit, dans les années 90, en référence à l'épisode que décrit Stendhal, et à partir d'une centaine d'observations cliniques concernant des touristes de passage à Florence, un désordre psycho-somatique violent (malaise général, trouble du rythme cardiaque, vertiges, hallucinations, panique...) déclenché en présence d'œuvres d'art. Elle a donné à cette crise subite (et réversible) le nom de *syndrome de Stendhal*. Sur ce modèle fut décrit par la suite un *syndrome de Jérusalem* chez des croyants parvenus en terre sainte et un *syndrome de Paris* affectant préférentiellement des japonais traumatisés par l'angoissante incivilité au sein d'une mégapole trop idéalisée !

Sans aller jusqu'à des manifestations requérant l'assistance d'un SAMU florentin, je reconnais que la *Déposition de croix* de Pontormo, à *Santa Felicita*, m'a bouleversé au-delà de l'émotion esthétique que suscite parfois une œuvre d'art. Un cas de plus de syndrome de Stendhal ! Pareil bouleversement, un historien d'art américain, Frederick Mortimer Clapp, l'éprouva au début du siècle précédent en (re)découvrant ce peintre oublié depuis quatre siècles. Il évoque « une forme d'expression créative et tellement personnelle que les arts graphiques n'ont jamais peut-être été susceptibles d'en proposer d'équivalente ».

Le tableau, un retable, représente onze personnages disposés en pyramide sur trois plans : le Christ mort soutenu par



Pontormo : Déposition de la croix (Santa Felicita)

deux porteurs, au premier plan ; la Vierge défaillante au second, entourée de quatre femmes – l'une éplorée tient le Christ par les épaules, les trois autres ont le regard dirigé vers la Mère du Christ ; vêtue d'une somptueuse tunique aux couleurs incandescentes, l'une d'elles, de dos, pourrait être Marie-Madeleine ; tout en haut deux personnages, une sainte femme qui paraît enceinte, et selon toute vraisemblance saint Jean. Et situation marginale, un personnage barbu, en buste, coiffé d'une toque – un autoportrait du peintre en Joseph d'Arimathie ?

Passé le saisissement, on s'interroge sur ce qui rend ce tableau si singulier ; son pouvoir d'attraction tel qu'on ne peut en détacher le regard, le cœur battant, la gorge serrée. Est-ce l'effet des couleurs étranges, en demi-teintes ? Douces, claires, intenses, acidulées, rythmées par des gammes de roses, de lilas et de fuchsia, des rouges sang, toute une palette de bleus virant au gris, des touches de jaune, de bistre et de vert céladon – un chromatisme pâle et lumineux suggérant l'évanescence et la grâce plutôt que la mort et le

deuil. Est-ce la composition audacieuse ? Une ronde, un tourbillon, une élévation dans l'apesanteur : les deux porteurs du Christ sont sur la pointe des pieds, et la plupart des personnages qui tous se ressemblent, blonds-roux et d'allure androgyne, paraissent vêtus de collants de danse sous leur tunique en drapé. Dans cet étrange ballet, les visages expriment la tristesse, le désarroi, la sidération, voire une attente anxieuse comme si un doute s'était instillé sur la destinée du mort incomparable avant la gloire de la Résurrection. Ni perspective ni profondeur, un espace abstrait où flotte presque incongru un nuage ; la scène tragique, alliage de douceur et de désespoir, a les contours d'un rêve.

Le retable, nous enseignent les experts, ne prend toute sa signification qu'en regard des autres œuvres présentes dans la chapelle. Sur les fresques de la voûte, disparues lors de réaménagements ultérieurs, figuraient Dieu le Père, la main tendue vers son Fils en signe d'accueil, la colombe du Saint-Esprit et quatre patriarches. Seuls ont été conservés quatre tondi dans des pendentifs, représentant les évangélistes, à la réalisation desquels Bronzino, élève de Pontormo, a prêté la main. Sur la paroi droite, une fresque représente l'Annonciation : l'Ange Gabriel, vêtu d'une tunique vaporeuse aux tons rouge-orangés, comme porté par le souffle divin, fait face à la Vierge qui, s'apprêtant à gravir un escalier, se retourne, surprise, retenant d'une main sa tunique ; elle a un maintien aristocratique et les traits délicats d'une jeune femme *pleine de grâce*. Entre les deux, un reliquaire (ajout postérieur d'un baroque lourdaud) et un vitrail, contemporain de l'œuvre dû au verrier français Guillaume de Marcillat. Il représente la descente de croix et la mise au tombeau (dont Pontormo a certainement tenu compte pour sa composition, la déposition se situant entre les deux séquences précédentes, sans qu'on puisse déterminer si le Christ vient d'être retiré des bras de sa mère ou s'il va y être déposé – *Piéta* suggérée). Ainsi, le terme de l'aventure terrestre du Christ s'inscrit-il entre les deux pôles extrêmes de sa destinée, entre l'Annonciation de sa venue au monde et le retour à la maison du Père. Mais s'adressant au chrétien, cette œuvre pour partie énigmatique parle en même temps à tous. Pontormo a gommé tout ce qui accompagne la relation évangélique de la mort du Christ – la croix, le calvaire, les instruments de la Passion – et les ailes des anges, les auréoles de la sainteté. En présence de ce mort – qui pourrait être un homme anonyme parmi des proches en détresse – le croyant comme l'agnostique revit intensément le deuil d'un disparu aimé – un fils, un frère, un père, un ami que la mort a enlevé. Certains indices suggèrent la volonté délibérée du peintre de laïciser la scène, lui conférant un caractère intemporel universel, car en lieu et place du petit nuage flottant dans le ciel, touche délicate contribuant à l'harmonie de la composition, figurait, dans le projet initial une échelle sensément appuyée au sommet de la croix. Pontormo était au milieu du chemin de la vie, selon la jolie formule de Dante, quand il acheva le tableau – à l'âge du Christ au jour

de sa mort. Pendant trois ans il s'était barricadé dans la chapelle où nul ne pouvait entrer à l'exception de son élève Bronzino. Le commanditaire lui-même, un certain Capponi, dont la chapelle porte le nom, banquier et mécène florentin, ne put y accéder qu'une fois l'œuvre terminée. Ce tableau de la maturité de Pontormo marque une double rupture : avec ses œuvres de jeunesse, encore conventionnelles, et avec l'art de la Haute Renaissance parvenu à son apogée avec Léonard, Raphaël et Michel-Ange. Fallait-il en effet pour les peintres de la génération cadette poursuivre dans une même voie, en conformité avec les canons du classicisme, suiveurs dociles ambitionnant dans le meilleur des cas d'égaliser des aînés ayant atteint la perfection de l'art, ou rompre et innover ? Telle fut la démarche de Pontormo (celle aussi de son ami Rosso et du siennois Beccafumi, précurseurs tous trois du maniérisme). Que l'on compare la *Déposition* de Raphaël (à la galerie Borghèse) et la *Déposition* de Pontormo, on mesure la profondeur de la rupture. Deux chefs-d'œuvre mais pour des raisons opposées, l'un emblématique du classicisme, l'autre de ce que certains ont qualifié de premier maniérisme ou de réaction anti-classique – une relative indépendance dans le traitement du sujet, un affranchissement des contraintes du réel, une libération de la couleur tout en conservant l'élégance et la grâce – la *sprezzatura* !... Et, pour finir, l'omniprésence subjective du peintre dans l'œuvre ; la peinture non seulement *cosa mentale* comme le professait Léonard mais aussi l'expression subliminale d'une sensibilité, transmutée en lignes et en couleurs.

Les maniéristes de la génération suivante iront plus loin dans la dissidence, s'affranchissant des normes et revendiquant la licence, privilégiant le style (*la maniera*), la vérité de la beauté sur l'exactitude et la vraisemblance – premiers adeptes de l'art pour l'art.

La rupture qu'opéra Pontormo, moins abrupte, est sans solution de continuité radicale avec l'art des trois maîtres de la Haute Renaissance. C'est pourquoi certains experts préfèrent qualifier la période de transition qu'il inaugure, raccordée à l'expérience des aînés et sous leur bienveillance, d'expérimentalisme classique. Pontormo fut brièvement l'élève de Léonard, avant que ce dernier ne quitte Florence ; il lui doit une part de la douceur de sa palette. Raphaël, dont il est des trois grands le moins proche, loua l'une de ses premières productions, prédisant au jeune peintre une grande réussite. Quant à Michel-Ange, rapporte Vasari dans le chapitre des *Vies* qu'il a consacré à Pontormo, mis en présence d'un tableau de celui qui n'était qu'un apprenti de 19 ans dans l'atelier d'Andrea del Sarto, il s'enthousiasma : « A ce qu'on peut voir, dit-il, ce jeune homme sera un tel artiste que, si Dieu lui prête vie et qu'il persévère, il portera cet art à de célestes hauteurs. » Pontormo vénérât Michel-Ange. Le Michel-Ange de la Sixtine a fécondé son génie ; et par delà, conviennent les experts, par ses hardiesses, par l'audace de ses compositions – les torsions et les cambrures de



Raphaël : Déposition de la croix (Galerie Borghèse)

ses prophètes et sibylles, les couleurs acidulées éblouissantes dont il les revêt – il a exercé une influence décisive sur l'ensemble du courant pictural subversif qui va se développer tout au long du cinquecento. Revenu du choc produit par le retable de *Santa Felicità*, comment ne pas s'interroger sur la destinée de ce Pontormo qui n'est encore aujourd'hui apprécié que d'un petit nombre ? On dispose, le concernant, de trois sources d'informations : le chapitre des *Vies* de Vasari auquel il a été fait allusion, écrit dix ans après la mort du peintre (Vasari l'a connu personnellement, s'appuyant par ailleurs sur le témoignage de celui qui fut l'élève d'élection, Bronzino) ; et deux documents autographes : une lettre en réponse à l'enquête portant sur la question de la prééminence d'un art – la sculpture ou la peinture – et un journal étrange, tenu par l'artiste durant les deux dernières années de sa vie, deux fascicules de notations laconiques nourries de la trivialité du quotidien. Pontormo en fait est le nom du village à une trentaine de kilomètres de Florence où le peintre, de son vrai nom Jacopo Carucci, a vu le jour en 1494. Il était en effet d'usage de désigner un artiste par sa ville d'origine (Léonard de Vinci, le Pérugin), ou par le métier du père (Andrea del Sarto, Tintoretto), par un diminutif (Masolino, Donatello) voire par un sobriquet pas toujours flatteur (Sodoma... !)

Donnée essentielle, car la personnalité de l'artiste en sera définitivement marquée, l'enfance de Pontormo fut accablée de deuils. Il perdit en quelques années son père à l'âge de cinq ans – peintre demeuré inconnu, élève de Ghirlandajo – puis sa mère, son grand-père, sa grand-mère et pour finir sa sœur, âgée d'une quinzaine d'années, depuis la mort de la grand-mère à sa charge. Après un séjour en orphelinat à Florence il fut, dès l'âge de douze ans apprenti chez

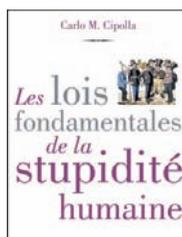
Léonard avant que ce dernier ne quitte Florence, puis chez Albertinelli, Cosimo et surtout chez Andrea del Sarto qui, le jaloussant, le congédia. Il devint vers la trentaine l'un des peintres florentins les plus estimés de son temps, sans laisser de s'écarter d'un chemin solitaire – ensauvagé, cyclothymique, atrabilaire ; vivant, hors quelques heureuses embellies, sous le soleil noir d'une mélancolie qui ne le quitta jamais. « Son train de vie et sa manière de s'habiller étaient plus misérables que modeste », écrit Vasari, qui sans aménité qualifie l'homme de bizarre et l'artiste d'extravagant. Novateur angoissé, « il se torturait à ce point la cervelle que c'était pitié », précise-t-il, ajoutant : « L'esprit de Jacopo était sans cesse à la recherche de nouveaux concepts et de solutions inédites, sans jamais s'en satisfaire ni s'y tenir. » La postérité ne fut pas pour Pontormo plus clémente que ne le fut son étoile à sa naissance. S'il nous reste en effet une trentaine de tableaux (parmi lesquels plusieurs chefs-d'œuvres dont la *Visitation* de Carmignano, sublime et mystérieuse) et plus de 400 admirables dessins, une partie de l'œuvre a été endommagée par les intempéries (les fresques de la chartreuse de Galluzzo près de Florence) et plus de la moitié de sa production a disparu sous les démolisseurs, inconsidérément, ou sur décision délibérée dans la mouvance sectaire et pudibonde de la Contre-Réforme ; ce fut le cas en particulier des peintures de la voûte de la chapelle Capponi à *Santa Felicità*, comme nous l'avons précédemment indiqué, et des fresques du chœur de l'église San Lorenzo de Florence. Pontormo avait consacré à celles-ci les dix dernières années de sa vie, s'inspirant, mais avec son génie propre, du *Jugement dernier* de la Chapelle Sixtine. On mesure l'importance de la perte à la lecture d'un commentaire émerveillé de l'auteur du premier guide de Florence, en 1591, Francesco Bocchi : « Le coloris en est doux, délicat, et tellement souple, écrivait-il, qu'on le dirait fini par le souffle ».

A la ruine d'une partie de l'œuvre s'est ajouté l'oubli, guère dissipé si l'on excepte certains érudits ou quelques curieux de l'art, de sorte que Pontormo demeure un peintre pour *happy few*. On songe après la découverte de cette œuvre admirable, fécondée dans la souffrance d'une inguérissable blessure d'enfance, au mot de Braque : « L'art c'est une blessure qui devient lumière ».

Quelques repères :

- *Pontormo. Journal (Mix).
- *Giorgio Vasari. Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes (Actes Sud).
- *Philippe Costamagna. Pontormo (Gallimard).
- *Rolland Le Mollé. Pontormo (Actes Sud).
- *Anne Forlani Tempesti, Alessandra Giovannetti. Pontormo (Philippe Lebaud).
- *Edouard Dor. Enigme de la mélancolie. Sur un tableau de Pontormo (Sens-Tonka).
- *Patricia Falguières. Le maniérisme (Gallimard).
- *Antonio Pinelli. La belle manière (Livre de poche).
- *Jean-Paul Marcheschi. Pontormo. Rosso. Greco. La déposition des corps.

LES LIVRES



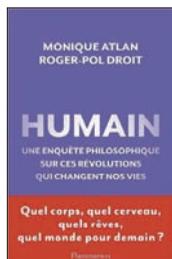
Les lois fondamentales de la stupidité humaine, de Carlo M. Cipolla (Puf, 71 pages)

« L'individu stupide est le type d'individu le plus dangereux... Il entraîne une perte pour un autre individu ou pour un groupe d'autres individus, tout en n'en tirant lui-même aucun bénéfice et en s'infligeant éventuellement des pertes ». L'auteur souligne que ce petit livre ne saurait en aucun cas être taxé de cynisme ou de défaitisme... C'est le résultat d'un effort constructif visant à détecter, à connaître et peut-être à neutraliser l'une des plus puissantes forces obscures qui entravent le bien-être et le bonheur de l'humanité.

Humain, une enquête philosophique sur ces révolutions qui changent nos vies

de Monique Atlan et Roger-Pol Droit (Editions Flammarion, 554 pages)

L'impossible d'hier est-il devenu le possible d'aujourd'hui ? Produire des cellules artificielles, recomposer l'ADN, transformer nos cerveaux en machines artificielles, voir directement nos pensées sur un écran, réparer notre corps à l'infini grâce aux nanotechnologies jusqu'à repousser la maladie, la vieillesse, puis la mort... S'agit-il de science ou de fiction ? Comment penser ces mutations scientifiques associées à la révolution numérique, à la mondialisation, à l'écologie triomphante, à notre responsabilité planétaire ? Sommes-nous face à une perspective caricaturale ou à une étape nouvelle dans l'histoire de l'humanité ? Pour répondre à ces questions, Monique Atlan et Roger Pol-Droit ont entrepris un tour du monde scientifique dans les laboratoires des chercheurs les plus réputés. Dans ce grand chantier du XXI^e siècle, ils font dialoguer les disciplines et confrontent les points de vue pour renouveler cette question philosophique centrale : qu'est-ce que l'humain ?



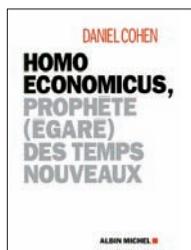
Sur la route du papier, de Eric Orsenna (Editions Stock, 324 pages)

« Un jour, je me suis dit que je ne l'avais jamais remercié. Pourtant, je lui devais mes lectures. Et que serais-je, qui serais-je sans lire et surtout sans avoir lu ? Pourtant, c'est sur son dos que chaque matin, depuis près de soixante années, je tente de faire avancer pas à pas et gomme aidant mes histoires. Et que serait ma vie sans raconter ? Je n'avais que trop tardé. L'heure était venue de lui rendre hommage. D'autant qu'on le disait fragile et menacé. Alors j'ai pris la route. Sa route. De la Chine à la forêt canadienne, en passant par la Finlande, la Suède, la Russie, l'Inde, le Japon, l'Indonésie, Samarcande, le Brésil, l'Italie, le Portugal et bien sûr la France, j'ai rendu visite aux souvenirs les plus anciens du papier... Mais je me suis aussi émerveillé devant les technologies les plus modernes, celles qui, par exemple, arrivent à greffer des virus capables de tuer les bactéries, celle qui, grâce à des impressions électroniques, permettent de renseigner sur le parcours d'un colis les chocs qu'il a reçus et si les conditions d'hygiène et de froid ont tout du long bien été respectées. Cher papier ! Chère pâte magique de fibres végétales ! Chère antiquité en même temps que pointe de la modernité ! La planète et le papier vivent ensemble depuis si longtemps : plus de deux mille ans. Le papier est de la planète sans doute le miroir le plus fidèle et par suite le moins complaisant ».



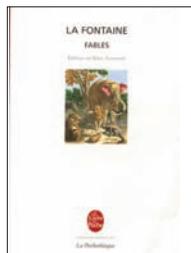
Homo Economicus, prophète (égaré) des temps nouveaux, de Daniel Cohen, (Editions Albin Michel, 224 pages)

La société devient de plus en plus compétitive. Un monde néo-darwinien où les plus faibles sont éliminés et soumis au mépris des vainqueurs est en train de s'imposer. Dans les entreprises comme dans les couples, les indicateurs de bien-être reculent. Car la compétition sans la coopération ne fonctionne pas. Pour l'économiste Daniel Cohen, rien n'est inéluctable dans ces évolutions. Mais à l'heure où des milliards d'humains se pressent aux portes d'un modèle occidental défaillant, il y a urgence à repenser le rapport entre la quête du bonheur individuel et la marche des sociétés. Prolongeant les réflexions de son précédent livre, *La Prospérité du Vice*, l'auteur nous entraîne de la Rome antique au Pékin d'aujourd'hui en passant par l'Amérique, dressant une vaste carte des plaisirs et des peines du monde contemporain. Un essai aussi provocateur qu'intelligent.



La Fontaine, Fables, de Marc Fumaroli (La Pochothèque, 1054 pages)

Lieu d'affleurement de tant de richesses contradictoires de la tradition poétique française, les *Fables* s'offrent en outre le luxe de réverbérer dans toute leur diversité les saveurs de la poésie romaine à son point de suprême maturité. Il y a bien quelque chose de pantagruélique dans l'art de La Fontaine, le plus érudit de notre langue ; mais ce qui se voyait chez Rabelais, ce qui était voyant chez Ronsard, s'évapore chez lui en une essence volatile et lumineuse, où des visions dignes d'Homère apparaissent et ne se dissipent pas. Le génie d'une langue et celui d'une culture millénaire se concentrent ici en un point où la justesse de la voix et celle du regard suffisent à tout dire d'un mot.



Nous remercions tous les intervenants qui ont bien voulu participer à la rédaction de la revue Médecine et Culture

Pr Jacques Amar, INSERM 558, Service de Médecine Interne et d'Hypertension Artérielle, Pôle Cardiovasculaire et Métabolique CHU-Toulouse ; **Pr François Carré**, PU-PH, responsable de l'UPRES EA 3194, Université de Rennes 1, Hôpital Ponchaillou; **Pr Alain Didier**, **Drs Roger Escamilla**, **Christophe Hermant**, **Marlène Murris**, **Kamila Sedkaoui** : Service de Pneumo-Allergologie, Clinique des voies respiratoires, Hôpital Larrey, CHU Toulouse; **Pr Julien Mazières**, **Valérie Julia**, **Anne Marie Basque** : Unité d'Oncologie Cervico-Thoracique Hôpital Larrey, CHU-Toulouse ; **Dr Sandrine Pontier**, Service de Pneumologie et Unité des Soins Intensifs, Clinique des voies respiratoires, Hôpital Larrey, CHU Toulouse; **Dr Bruno Degano**, Hôpital de Montauban ; **Dr Hervé Dutau**, Unité d'endoscopie thoracique, CHU de Sainte Marguerite, Marseille ; **Pr Meyer Elbaz**, Service de cardiologie B, Fédération cardiologie CHU Ranguel Toulouse; **Dr Martine Eismein**, Conseil Général de la Haute-Garonne, **Pr Michel Galinier**, Pôle cardiovasculaire et métabolique CHU Ranguel Toulouse; **Pr Jean-Pierre Louvet**, **Pierre Barbe**, **Antoine Bennet**, UF de Nutrition, Service d'Endocrinologie, Maladies métaboliques et Nutrition, CHU Ranguel Toulouse ; **Pr Mathieu Molinar**, Département de Pharmacologie, CHU Bordeaux, Université Victor Segalen, INSERM U657; **Pr Jean-Philippe Raynaud**, **Marie Tardy**, Service universitaire de psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent, CHU de Toulouse-Hôpital La Grave; **Pr Daniel Rivière**, **F. Pillard**, **Eric Garrigues**, Service d'Exploration de la Fonction Respiratoire et de Médecine du Sport, Hôpital Larrey, CHU Toulouse ; **Drs Fabienne Rancé**, **A. Juchet**, **A.Chabbert-Broué**, **Géraldine Labouret**, **G.Le Manach**, Hôpital des Enfants, Unité d'Allergologie et de Pneumologie Pédiatriques, Toulouse ; **Dr Jean Le Grusse**, **Dr Dominique Mora**, **Dr H.Naoun**, **M.Antonucci-Infirmière**, CLAT, Hôpital J.D, Toulouse ; **Drs Thierry Montemayor**, **Michel Tiberge**, Unité des troubles du sommeil et Epilepsie, CHU Ranguel Toulouse; **Pr Norbert Telmon**, Service de Médecine légale, CHU Ranguel Toulouse ; **Pr Jean-Jacques Voigt**, chef de service d'Anatomie et Cytologie pathologique, **Dr Richad Aziza**, service de Radiologie, **Pr Elizabeth Cohen-Jonathan Moyal**, département des radiations, **Christine Toulas**, Laboratoire d'oncogénétique, **Laurence Gladieff**, service d'oncologie médicale, **Viviane Feillel**, service de radioséniologie: Institut Claudius Régaud, Toulouse ; **Pr Rosine Guimbaud**, Oncologie digestive et Oncogénétique, CHU Toulouse et Institut Claudius Régaud.

Edmond Attias, ORL, chef de service au C.H. d'Argenteuil; **P. Auburgan**, Médecine du Sport, Centre hospitalier de Lourdes; **Maurice Benayoun**, Docteur en sciences odontologiques, Toulouse; **André Benhamou**, Chirurgien dentiste, Toulouse, Directeur d'International Implantologie Center; **Stéphane Beroud**, Médecine du sport, Maladies de la Nutrition et Diététique, Tarbes; **Jamel Dakhil**, Pneumo-Allergologue, Tarbes, praticien attaché hôpital Larrey ; **P.Y Farrugia**, kinésithérapeute, La Rochelle ; **François Fournial**, Pneumologue, Isis médical, Toulouse; **Gilles Jebrak**, service de pneumologie et de transplantation, hôpital Bichat, Paris ; **Michel Miguères**, Pneumo-Allergologue, Nouvelle Clinique de L'Union-Saint-Jean; **Laurence Van Overvelt**, chercheur Laboratoire Stallergènes ; **Christian Martens**, Allergologue, Paris ; **Nouredine Sahraoui**, Laboratoire Teknimed, Toulouse ; **Pr Simon Schraub**, Professeur d'oncologie radiothérapie, Faculté de Médecine Université de Strasbourg, **Camille Vatier**, Faculté de médecine et Centre de recherche St Antoine, Paris ; **Marie Françoise Verpillieux**, Recherche Clinique et Développement, Novartis Pharma; **Bernard Waysenson**, Docteur en Sciences Odontologiques .

Laurence Adrover, Pneumologue ; **David Attias**, Pneumologue-Allergologue ; **François Berthoumiou**, chirurgie thoracique et vasculaire ; **Jacques Besse**, **Matthieu Lapeyre**, **Daniel Colombier**, **Michel Levade**, **Daniel Portalez** Radiologues; **Benjamin Elman**, Urologue; **Christophe Raspaud**, Pneumologue; **Jacques Henri Roques**, Chirurgie générale et digestive; **Michel Demont**, Médecine du Sport; **Anne Marie Salandini**, **Florence Branet-Hartmann**, **Christine Rouby**, **Jean René Rouane**, neuro-endocrinologie; **Jean-Paul Miquel**, **Nicolas Robinet**, **Bernard Assoun**, **Bruno Dongay**, Cardiologie; **Bruno Farah**, **Jean Fajadet**, **Bernard Cassagneau**, **Jean Pierre Laurent**, **Christian Jordan**, **Jean-Claude Laborde**, **Isabelle Marco-Baertich**, **Laurent Bonfils**, **Olivier Fondard**, **Philippe Leger**, **Antoine Sauguet**, Unité de Cardiologie Interventionnelle; **Jean-Paul Albenque**, **Agustín Bortone**, **Nicolas Combes**, **Eloi Marijon**, **Jamal Najjar**, **Christophe Goutner**, **Jean Pierre Donzeau**, **Serge Boveda**, **Hélène Berthoumiou**, **Michel Charrançon**, service de Rythmologie ; **Thierry Ducloux**, Médecine Nucléaire ; **Raymond Despax**, oncologie ; **Dr Philippe Dudouet**, service de Radiothérapie : Clinique Pasteur, Toulouse.

Jacques Arlet, Professeur des Universités, Ecrivain; **Laurent Arlet**, Rhumatologue, Toulouse ; **Elie Attias**, Pneumo-Allergologue, Toulouse; **Sébastien Baleizao**, médecin généraliste ; **Paul Bellivier**, artiste-peintre ; **Reine Benzaquen**, peintre sculpture ; **Jean-Jacques Brossard**, chercheur associé, centre d'études et recherches sur la police ; **Pierre-André Delpla**, Maître de Conférences des Universités, Praticien Hospitalier de Médecine Légale – CHU Ranguel, Toulouse ; **Hamid Demmou**, Université Paul Sabatier; **Pascal Dupond**, Professeur agrégé de Philosophie ; **Arlette Fontan**, Docteur en philosophie, Enseignante à l'ISTR de Toulouse; **Alain B.L Gérard**, Juriste, philosophe; **Jean-Philippe Derenne**, Professeur des universités, Ancien chef de service de pneumologie et réanimation à la Salpêtrière-Paris, **Jocelyne Deschaux**, Conservateur du Patrimoine écrit à la B.M de Toulouse ; **Didier Descouens**, ORL, Toulouse; **Stéphane Dutournier**, Acrobate ; **Pr Yves Glock**, Chirurgie cardio-vasculaire, CHU Ranguel Toulouse; **Nicole Hurstel**, Journaliste, écrivain; **Serge Krichewsky**, hauboisiste à l'Orchestre National du Capitole de Toulouse; **Hugues Labarthe**, Enseignant à l'université, Saint Etienne ; **Marie Larpent-Menin**, journaliste ; **Vincent Laurent**, Doctorant en droit privé, UT1 Toulouse; **David Le Breton**, Pr. de sociologie à l'Université Marc Bloch de Strasbourg, Membre de l'UMR "Cultures et sociétés en Europe"; **Paul Léophonte**, Professeur des Universités, correspondant national (Toulouse) de l'Académie de Médecine ; **Isabelle Le Ray**, Peintre, créatrice de Tracker d'Art; **Christian Marc**, Comédien; **Jezebel Martinez**, Cardiologue, Coutras ; **Michel Martinez**, Agrégé de Lettres, docteur d'Etat en Littérature ; **Charlotte Maubrey-Hebral**, Professeur de français ; **Jean Miguères**, Professeur honoraire des Universités; **Sophie Mirouze**, Festival International du Film de la Rochelle; **Morué Lucien**, **Domingo Mujica**, alto-solo, orchestre national du Capitole de Toulouse ; **Georges Nouvet**, Professeur Honoraire des Universités ; **Henri Obadia**, Cardiologue Toulouse; **Christophe Pacific**, docteur en Philosophie ; **Mireille Pénochet** ; **Sophie Pietra-Fraiberg**, Docteur en philosophie ; **Laurent Piétra**, Docteur en philosophie; **Gérard Pirlot**, Professeur de psychopathologie Université Paris X, Psychanalyste, Membre de la Société psychanalytique de Paris, Psychiatre adulte, qualifié psychiatre enfant/adolescent. ; **Anne Pouymayou**, Professeur de français ; **Jacques Pouymayou**, Anesthésiste-Réanimateur, Institut Claudius Régaud, Toulouse ; **Lucien Ramplon**, Procureur général honoraire, "Président des toulousains de Toulouse"; **Claire Ribau**, Docteur en éthique médicale ; **Guy-Claude Rochemont**, Professeur, membre fondateur, ancien président et membre de Conseil d'administration de l'Archive ; **Nicolas Salandini**, Doctorant en philosophie; **Manuel Samuelides**, Professeur à l'Institut Supérieur de l'Aéronautique et de l'Espace ; **Stéphane Souchu**, Critique de cinéma; **Pierre-Henri Tavouillot**, Maître de conférence en philosophie morale et politique à l'université Paris-Sorbonne, président du Collège de Philosophie ; **Ruth Tolédano-Attias**, Docteur en chirurgie dentaire, en Lettres et Science Humaines; **Emmanuel Toniutti**, Ph.D. in Théologie, Docteur de l'Université Laval, Québec, Canada; **Shmuel Trigano**, Professeur de sociologie-Université Paris X Nanterre, Ecrivain Philosophe ; **Marc Uzan**, Endocrinologue, Toulouse ; **Jean Marc Vergnes**, DRE INSERM-U825 ; **Pierre Weil**, Agronome et chercheur ; **Muriel Werber**, Dermatologue, Toulouse.