



**HAL**  
open science

## ”La rhétorique du trait dans les Fables de 1668 : une institution de l’honnête homme”

Céline Bohnert

► **To cite this version:**

Céline Bohnert. ”La rhétorique du trait dans les Fables de 1668 : une institution de l’honnête homme”. Le Fablier, 2014, ”La Fontaine, la fable et l’image”, 25, p.83-94. hal-01084736

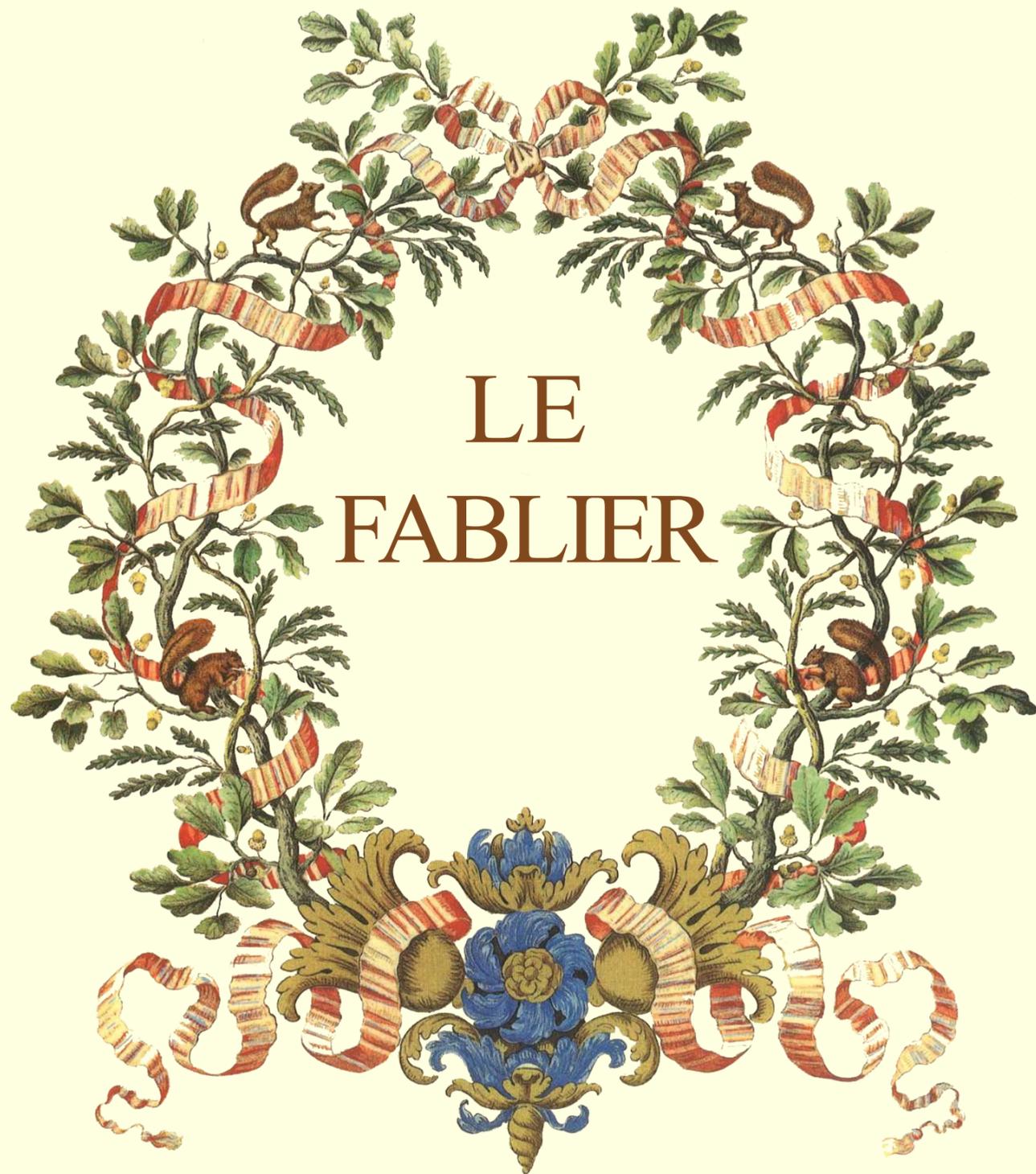
**HAL Id: hal-01084736**

**<https://hal.science/hal-01084736>**

Submitted on 19 Nov 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



# LE FABLIER

Revue des Amis de Jean de La Fontaine  
NUMÉRO 25  
2014

LE FABLIER

Revue des Amis de Jean de La Fontaine

ISSN 0996-6560 - NUMÉRO 25 - 2014

25 € TTC

ISSN 0996-6560

Actes du colloque international

LA FONTAINE, LA FABLE ET L'IMAGE

Seconde partie



Ouvrage conçu et mis en page par Benoît ROUX (URCA - CRIMEL-EA3311)

ÉPURE – Éditions et presses universitaires de Reims  
Bibliothèque Robert de Sorbon  
Avenue François-Mauriac  
CS40019  
51 726 Reims Cedex  
[www.univ-reims.fr/EPURE/](http://www.univ-reims.fr/EPURE/)

ISSN 0996-6560

Diffusion FMSH – 18-20, rue Robert Schuman  
94 220 Charenton-le-Pont



## LE FABLIER

Actes du colloque international

# LA FONTAINE, LA FABLE ET L'IMAGE

Seconde partie

Organisé par la Société des Amis de Jean de La Fontaine et les Universités Paris-Sorbonne et Reims Champagne-Ardenne à l'occasion de l'exposition sur l'illustration des *Fables* de La Fontaine à la Médiathèque du Grand Troyes avec le soutien de la SOFIA, du CRIMEL (EA 3311, Reims), du CELLF 16<sup>e</sup>-18<sup>e</sup> s. (UMR 8599, Paris-Sorbonne et CNRS) et des Universités Paris-Sorbonne et Reims Champagne-Ardenne.

Préparé par Céline Bohnert et Bernard Teyssandier (Université de Reims Champagne-Ardenne)  
et Patrick Dandrey (Université Paris-Sorbonne)

SOUS LE HAUT PATRONAGE de Marc Fumaroli, de l'Académie française  
Paris & Troyes, les 6 & 7 décembre 2012

### COMITÉ SCIENTIFIQUE

Terence Allott, professeur émérite au Westfield College de l'Université de Londres (GB). – Thierry Belleguic, Doyen de la Faculté des Lettres de l'Université Laval de Québec (Canada). – Bernard Beugnot (MSRC), professeur émérite à l'Université de Montréal (Canada). – Jeanne-Marie Boivin, Doyen de la Faculté des Lettres de Paris Val de Marne. – Michel Jeanneret, professeur honoraire à l'Université de Genève, Président de la Fondation Barbier-Muller (Suisse). – Kees Meerhoff, professeur honoraire à l'Université d'Amsterdam (Pays-Bas). – Larry Norman, Deputy Provost for the Arts de l'Université de Chicago (USA). – Maya Slater, écrivain et traductrice (GB).

*Oblectant enim hæ fabellæ et alunt,  
Nec minus fructus habent quam flores*



## LE FABLIER

Revue annuelle publiée par la Société des Amis de Jean de La Fontaine  
ISSN : 0996-6560

Directeur de publication : Patrick DANDREY, professeur à la Sorbonne  
Rédacteur en chef : Céline BOHNERT, maître de conférences à l'Université de Reims  
Rédacteurs adjoints : Antoine BISCÉRÉ, Damien FORTIN  
Secrétaires de rédaction : Julien BARDOT, Federico CORRADI, Tiphaine ROLLAND

Société des Amis de Jean de La Fontaine  
Association loi 1901 (*J.O.* 20 janvier 1988)  
Siège social : Musée Jean de La Fontaine (Château-Thierry)  
Adresse : Société des Amis de Jean de La Fontaine – *Le Fablier*  
c/o C.E.L.L.F. 16<sup>e</sup>-18<sup>e</sup> siècles / Université Paris-Sorbonne / 75230 Paris Cedex 05  
SIRET : 80019600800018

Président-fondateur : Marc FUMAROLI, de l'Académie Française  
Membres d'honneur : † Jean-Pierre COLLINET  
Bernard d'ENCAUSSE  
† Charles-Henri GÉNOT  
† Georges MORLOT  
† Léon PETIT

Président : Patrick DANDREY, MSRC, professeur à la Sorbonne  
Vice-Présidents : Bernard BEUGNOT, MSRC, Université de Montréal  
Maya SLATER, professeur à l'Université de Londres  
Marie-Odile SWEETSER, professeur à l'Université de l'Illinois

Secrétaire général fondateur : † Colette PRIEUR  
Secrétaire général honoraire : Paule PRUD'HOMME  
Secrétaire général : Antoine BISCÉRÉ  
Secrétaires délégués : Jean-Claude BELIN, Céline BOHNERT, Damien FORTIN  
Secrétaires adjoints : Julien BARDOT, Maxime JÉBAR  
Trésorière : Tiphaine ROLLAND  
Trésoriers délégués : Michel BAROUX, Nicole NAUDIN

Membre bienfaiteur : † Robert LEROUX

Membres de droit :  
Monsieur le Maire de Château-Thierry  
Madame le Conservateur du Musée Jean-de-La-Fontaine  
Monsieur le Président de la Société Historique et Archéologique de Château-Thierry  
Les Présidents et Vice-Présidents de la Société

Personnes morales :  
Le Lycée Jean-de-La-Fontaine  
L'Office du Tourisme de Château-Thierry

Sont membres du Conseil d'administration

François ALVOËT  
Julien BARDOT  
Michel BAROUX  
Jean-Claude BELIN  
Antoine BISCÉRÉ  
Céline BOHNERT  
Patrick DANDREY

Boris DONNÉ  
Paul FONTIMPE  
Damien FORTIN  
Alain GÉNÉTIOT  
No Misug GÉNÉTIOT  
Mireille GÉRARD  
Suzanne GUELLOUZ  
Émile-François LEBRETON

Jean-Claude MARTIN  
Nicole NAUDIN  
Guillaume PEUREUX  
Paule PRUD'HOMME  
Tiphaine ROLLAND  
Yves TARANTIK  
Hubert TUBIANA

### CORRESPONDANTS ÉTRANGERS :

Graca ABREU (Portugal), Terence ALLOTT (Grande-Bretagne), Alia BACCAR (Tunis), Catherine GRISÉ (Canada), Marie-Odile SWEETSER (USA), Marco LOMBARDI (Italie), Artiome SKAKOUNE (Russie), Livia TITIENI (Roumanie).

Les articles soumis à la commission de publication peuvent être adressés à :  
Société des Amis de Jean de La Fontaine – *Le Fablier*, c/o C.E.L.L.F. 16<sup>e</sup>-18<sup>e</sup> siècles / Université Paris-Sorbonne / 75230 Paris Cedex 05.  
Ou par courriel et fichier attaché en .doc ou .pdf à l'adresse électronique [sajlf-lefablier@outlook.fr](mailto:sajlf-lefablier@outlook.fr)  
Les ouvrages envoyés pour compte rendu doivent être adressés à la revue *Le Fablier*, Service des comptes rendus, même adresse.

COTISATION (2014) : 25 euros. Tarif étudiant : 10 euros.  
Pour adhérer à la Société ou acquérir les numéros anciens de la revue,  
se connecter au site : <http://patrickdandrey.com/societe-la-fontaine/>  
Ou écrire à l'adresse suivante : Société des Amis de Jean de La Fontaine – *Le Fablier*  
c/o C.E.L.L.F. 16<sup>e</sup>-18<sup>e</sup> siècles / Université Paris-Sorbonne / 75230 Paris Cedex 05.



## SOMMAIRE

### ***Les Fables de La Fontaine en images***

- La tradition iconographique comme imagination poétique : François Chauveau illustrateur des *Fables* de La Fontaine  
*par Jean-Marc Chatelain*.....p. 11
- Quand l'image s'échappe du livre... Réflexions sur les illustrations des fables dans les arts décoratifs du XVIII<sup>e</sup> siècle  
*par Stefan Schoettke*.....p. 23
- Charles Percier et les bandeaux des *Fables*  
*par Bernard Teyssandier*.....p. 47
- Les *Fables* de La Fontaine illustrées, de J.-B. Oudry à J.-J. Grandville et G. Doré  
*par Philippe Kaenel*.....p. 55

### *VARIA*

- Le choix des mètres dans les *Fabulæ centum* de Gabriele Færno  
*par Jean-Louis Charlet*.....p. 71
- L'art du trait dans les *Fables* de 1668 : une institution de l'honnête homme  
*par Céline Bohnert*.....p. 83
- Fables fictions fantastiques : reflets de La Fontaine dans l'œil de Doré  
*par Jean-Marc Chatelain*.....p. 95

### NOUVELLES ET DOCUMENTS

- Actualités des publications lafontainiennes  
*par Matthieu Bermann, Tiphaine Rolland, Federico Corradi, Caterina Mordegia*.....p. 105
- Vie de la Société  
*par Patrick Dandrey, Antoine Biscéré, Tiphaine Rolland, Damien Fortin*.....p. 115
- Le projet *Fabula Numerica* : premier bilan et perspectives  
*par Patrick Dandrey, Antoine Biscéré, Radu Suciu*.....p. 125
- Bibliographie annuelle  
*par Céline Bohnert*.....p. 131

# L'ART DU TRAIT DANS LES FABLES DE 1668 : UNE INSTITUTION DE L'HONNÊTE HOMME<sup>1</sup>

« Le Cierge » (IX, 12) :  
« Tout en tout est divers : ôtez-vous de l'esprit  
Qu'aucun être ait été composé sur le vôtre. »

« Eh bien, dansez maintenant. » Le bon mot de la Fourmi qui inaugure le recueil des *Fables* de 1668 a fait couler beaucoup d'encre. Était-il aussi ambigu pour ses premiers lecteurs qu'il l'est devenu pour nous ? Cela n'est pas si sûr<sup>2</sup>. Et si l'on a souvent commenté les cruelles conséquences, les significations morales et la forme lapidaire de ce trait d'esprit tenant lieu de moralité, ou encore la conception du statut du poète qui s'en dégage, il reste peut-être à dire sur le choix rhétorique et éthique du trait. Moins pour recommencer la lecture de cette fable si finement analysée que pour tenter d'éclairer l'écriture du premier recueil des *Fables* et les modèles qui le sous-tendent.

Nous avons cherché à le faire dans un travail réalisé avec Bernard Teyssandier<sup>3</sup>. Il s'agissait de placer les *Fables* de 1668 à l'intersection de deux traditions : d'une part l'institution du prince, avec ses valeurs et ses pratiques, de l'autre les traités de civilité et l'*ethos* mondain. Ces deux faisceaux nous semblaient éclairer l'écriture particulière du recueil, plus rustique, d'un tour plus âpre et plus mécanique, plus ramassé et, somme toute, suivant un constat général et ancien, plus scolaire que les suivants. Cette singularité, qui explique sans doute que les fables les plus connues sont encore tirées de ce recueil mais que nombre des plus prisées, de celles où le lecteur pense toucher le cœur même de la pensée et de la poésie lafontainienne (« Les Deux Pigeons », « Le Songe d'un Habitant du Mogol », « Le Pouvoir des fables », « L'Homme et la Couleuvre » ou « Le Philosophe Scythe », pour en donner une moisson toute subjective) appartiennent aux recueils ultérieurs – cette singularité nous semblait contenue et implicitement justifiée par le poète lui-même dans la notion de trait.

C'est sur cette notion qu'on voudrait revenir. Elle permet de saisir l'idée que propose le poète d'une parole plaisante, à la fois efficace, appropriée et séduisante, une parole dite en pleine conscience de ses pouvoirs et dont l'énonciateur maîtrise et dirige les effets dans une tension entre ajustement à l'autre, juste évaluation des circonstances et connaissance de soi. Qu'est-ce qu'une parole véritable, une parole juste,

qui ne soit ni fruit du mensonge, ni productrice de chimères ? C'est cette question à laquelle La Fontaine semble répondre par l'art du trait, apte à dégonfler les baudruches – ou les grenouilles – et à éveiller le lecteur suivant une forme de maïeutique ironique. Cet art de railler à propos et plaisamment discrimine l'honnête homme des « diseurs de bons mots<sup>4</sup> » ou des pédants enclins à s'enchanter de leurs « traits de science<sup>5</sup> ». Le trait d'esprit est une arme qui démasque les flatteurs, débusque les trompeurs et perce à jour les intentions fallacieuses. Aidé de l'aiguillon d'Amour, figure tutélaire inattendue progressivement introduite dans le recueil, La Fontaine forge le modèle d'une parole efficace, énergique et polie – sublime en son registre, mais d'un sublime tempéré suivant les valeurs et les usages de la mondanité. Héritiers du *conchetto* baroque, ses bons mots en atténuent la violence sans la méconnaître.

Cette question du pouvoir du trait d'esprit nous semble liée à la dimension éthique et partant politique du recueil. Éthique, plus encore que morale : en proposant une réflexion en acte sur son propre *ethos*, le poète invite le lecteur à modeler le sien. L'invention poétique, devenue l'un des thèmes du recueil, expose ses moments, ses moyens et ses fins<sup>6</sup>. Le poète ajustant

- (1) Mes vifs remerciements à Charles-Olivier Sticker-Métral pour sa relecture avisée.
- (2) Patrick Dandrey, « Pour lire et comprendre (enfin ?) *La Cigale et la Fourmi* », *La Fabrique des fables*, (1991), Paris, Klincksieck, 2010, p. 363-379.
- (3) C. Bohnert, S. Macé et B. Teyssandier, *Jean de La Fontaine, le laboratoire des fables. Fables, livres I à VI*, préface de Patrick Dandrey, Paris, CNED/PUF, 2011.
- (4) La Fontaine, « Le Rieur et les Poissons », *Fables*, VIII, 8, v. 1-4, éd. Jean-Charles Darmon et Sabine Gruffat, Paris, Livre de Poche, 2002 : « On cherche les rieurs, et moi je les évite. / Cet art veut, sur tout autre, un suprême mérite : / Dieu ne créa que pour les sots / Les méchants diseurs de bons mots. » Toutes les mentions des *Fables* renvoient à cette édition.
- (5) « L'Écolier, le Pédant et le Maître d'un jardin », IX, 4, v. 28.
- (6) P. Dandrey a analysé les notions opératoires proposées par La Fontaine, notamment le « dessein » et le « tour » dans *La Fabrique des fables, op. cit.* Signalons que le « dessein » lafontainien n'est pas sans affinité avec le *conchetto* au sens du dessin/dessein du peintre tel que

et aiguisant son propre jugement, advient à lui-même : cet apprentissage qui se donne à voir aux yeux du lecteur, et au premier chef à ceux du dédicataire princier, serait peut-être la grande fable qui sous-tend toutes les autres. Modèle à suivre plus qu'à imiter, le fabuliste ouvre la voie d'une quête de soi dans et par la parole. Or du poète à l'honnête homme, il n'y a qu'un pas, que la notion de prudence permet de franchir. Suivant les réflexions de Francis Goyet sur les significations de cette notion, qui permet de modéliser l'acte de décision tel qu'il est pensé par la première modernité, Charles-Olivier Stiker-Métral en a montré l'importance dans ces six premiers livres des *Fables* de manière très convaincante<sup>7</sup>. Reprenant à notre tour ses conclusions, nous aimerions les lier à la tradition du trait d'esprit, qui analyse cette forme verbale comme un acte éthique, profondément aristocratique et potentiellement politique. La Fontaine nous semble proposer une réflexion en acte sur la parole mondaine, dans le sillage des grands traités de civilité inspirés des œuvres de Castiglione et de Gracián.

Ce glissement de la réflexion morale vers une réflexion d'ordre civil est signalé dans l'une des fables inaugurales :

J'oppose quelquefois, par une double image,  
Le vice à la vertu, la sottise au bon sens<sup>8</sup>.

La première antithèse, qui renvoie à la matière morale proprement dite, sujet traditionnel de l'apologue, est redoublée d'une seconde, qui relève, elle, du jugement. Or le bon jugement, fruit d'un heureux esprit, relève d'un art de la prudence, dont le gentilhomme possède la technique ; cette vertu couronne ses qualités naturelles et lui permet de les manifester pleinement. Cette dimension éthique acquiert nous semble-t-il une portée politique dans un recueil dédié au duc de Bourgogne l'année où ce dernier commence à apprendre son métier de roi – même si le silence de La Fontaine sur tout ceci oblige à la plus grande prudence. Car le monarque en devenir, figure tutélaire et modèle du lecteur idéal, rejoint la figure de l'honnête homme dessinée en creux par les poèmes, directement interpellée dans les dédicaces et explicitement visée en tant que lecteur idéal. Peut-être ne faut-il pas plus que cette superposition pour esquisser et suggérer une pensée du pouvoir royal.

#### « Non qu'il faille bannir certains traits délicats<sup>9</sup> »

On commencera par un rapide parcours dans les *Fables* en suivant le fil dessiné par les termes « trait » et « mot ». La Fontaine signale à de nombreuses reprises l'importance qu'il accorde aux traits, notamment dans les premiers apologues de chaque livre, investis par un discours métapoétique<sup>10</sup>. « La Cigale et la Fourmi » (I, 1) et « Le Lion amoureux » (IV, 1), qui font exception, offrent des variations sur le motif : le premier en livrant un art poétique en acte, terminé par un sarcasme, le second en s'attachant à l'aiguillon

d'Amour et à ses pouvoirs. Ces traits d'esprit, principes d'une nouveauté tempérée, ménagent des effets de surprise sur fond de réminiscence. Ils ravivent le fonds ésope et transforment littéralement l'apologue : ils lui donnent « forme » nouvelle<sup>11</sup>, satisfont un goût pour l'enjouement, l'urbanité<sup>12</sup>, « la gaieté », en les parant d'« un certain charme, un air agréable qu'on peut donner à toutes sortes de sujets, même les plus sérieux<sup>13</sup> » :

J'ai pourtant considéré que, ces fables étant sues de tout le monde, je ne ferais rien si je ne les rendais nouvelles par quelques traits qui en relevassent le goût. C'est ce qu'on demande aujourd'hui : on veut de la nouveauté et de la gaieté<sup>14</sup>.

Les traits d'esprit devenus « traits de fable<sup>15</sup> » ne sauraient être confondus avec le vain ornement ou la raillerie : aussi inconvenants l'un que l'autre, la faute esthétique comme la faute de goût procèdent d'un mauvais naturel. Relevant d'un atticisme enjoué, ces traits fins, sagement semés dans les poèmes, répondent au goût des bons esprits, ceux qui ont conseillé à La Fontaine de faire imprimer son recueil. En cette matière, tout est affaire de règle, c'est-à-dire de proportion et de sélection avisée, comme le suggère, dans « Le Bûcheron et Mercure », la dénégation : « Non qu'il faille bannir certains traits délicats ». Les « fables choisies » par La Fontaine s'animent de formules sélectionnées avec art, aptes à satisfaire un public difficile<sup>16</sup>. Ce jugement

<sup>7</sup> l'analyse Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Paris, Champion, 1992, p. 107-114. C'est ce sens de *conchetto* qui a soutenu une réélaboration de la notion en poésie, notamment autour de Marino.

(7) Charles-Olivier Stiker-Métral, « Prudence, jugement et expérience dans le premier recueil des *Fables* », *Lectures de La Fontaine. Le recueil de 1668*, dir. Christine Noille, Rennes, PUR, 2011, p. 189-200 ; Francis Goyet, *Les Audaces de la prudence. Littérature et politique aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Garnier, 2009 ; Pierre Aubenque, *La Prudence chez Aristote, avec un appendice sur la prudence chez Kant*, (1963), Paris, PUF, 1993.

(8) « Le Bûcheron et Mercure », V, 1, v. 23-24.

(9) *Ibid.*, v. 7.

(10) « Le Meunier, son Fils et l'Âne », III, 1 : « Je t'en veux dire un trait assez bien inventé / Autrefois à Racan Malherbe l'a conté ». « Le Lion amoureux », IV, 1 : « Vous voulez qu'on évite un soin trop curieux. / Je le veux comme vous : cet effort ne peut plaire. / Un auteur gâte tout quand il veut trop bien faire. / Non qu'il faille bannir certains traits délicats / Vous les aimez ces traits, et je ne les hais pas. » Et encore « Le Pâtre et le Lion », VI, 1, v. 19-20 : « J'ai suivi leur projet quant à l'événement, / Y cousant en chemin quelque trait seulement. »

(11) Préface, p. 41.

(12) Guez de Balzac définit ainsi l'urbanité dans *Œuvres* (éd. Conrart), *Discours*, « De la conversation des Romains », Paris, 1665, t. 2, p. 434 : la notion renvoie à « un certain air du grand Monde, & une couleur, & teinture de la Cour » ; de manière plus précise elle signifie « qui n'a rien qui ne soit noble & relevé » ; et en un sens restreint : « Ou que le mettant en un sens plus à l'estroit, on le prenne pour une adresse à toucher l'esprit par je ne sçay quoy de piquant, mais dont la piqueuse est agreable à celui qui la reçoit ; parce qu'elle chatouille & n'entame pas ; parce qu'elle laisse un aiguillon sans douleur, & resveille la partie que la médisance blesse. »

(13) Préface, p. 39.

(14) *Ibid.*

(15) « Le Pouvoir des fables », VIII, 4, v. 64.

(16) Ch.-O. Sticker-Métral, « Prudence, jugement et expérience dans le premier recueil des *Fables* », p. 195 : « Le choix même des « meil-

sûr est le seul fondement qui garantisse la réussite de l'entreprise : c'est cette fois l'indéfini (« certains traits ») qui le suggère. La connivence ainsi instaurée se substitue à l'énoncé de principes et de règles positives : « rien de trop<sup>17</sup> » semble la seule maxime, l'évaluation de la juste mesure reposant sur l'appréciation du poète et du lecteur, c'est-à-dire sur leur bon naturel, ce fonds et ce don discriminants qui referment autour d'eux le cercle aristocratique<sup>18</sup>. Le bon jugement est donné pour seul guide de l'*inventio* comme de l'*elocutio*. Et le bon naturel ainsi manifesté par le poète fonde le dialogue qu'il tisse avec les meilleurs esprits de son temps. Ce dialogue fait jouer ensemble trois figures : à celles du poète et du gentilhomme, s'ajoute celle du prince dédicataire et premier destinataire du recueil.

Ailleurs, La Fontaine signale que la formule spirituelle et marquante inventée par Ésope pour « La Mort et le Bûcheron » aurait fait défaut au recueil donné pour une anthologie ésoopique :

Mais quelqu'un me fit connaître que j'eusse beaucoup mieux fait de suivre mon original, et que je laissais passer un des plus beaux traits qui fût dans Ésope. Cela m'obligea d'y avoir recours. Nous ne saurions aller plus avant que les Anciens : ils ne nous ont laissé pour notre part que la gloire de les bien suivre<sup>19</sup>.

Là encore, une petite communauté se laisse entrevoir, ou plutôt deux : le conseil amical de publier « La Mort et le Bûcheron », fruit d'un premier échange, est ensuite commenté pour (on dirait *avec*) le lecteur. Le choix des meilleurs poèmes serait resté imparfait sans cette fleur tardivement cueillie : cette raison contraint le poète à traduire le poème qu'il avait d'abord adapté. L'amitié avisée contribue ainsi à la récolte des beautés offertes par l'Antiquité, dont La Fontaine regrettera plus tard l'oubli par ses contemporains<sup>20</sup>. Dans sa note, le poète justifie ensuite l'insertion de sa première version dans le recueil aux côtés de la seconde :

Je joins toutefois ma fable à celle d'Ésope, non que la mienne le mérite, mais à cause du mot de Mécénas que j'y fais entrer, et qui est si beau et si à propos que je n'ai pas cru le devoir omettre<sup>21</sup>.

Simple passeur de bon mot, un mot non seulement spirituel, mais profond, mais atemporel et toujours « à propos », La Fontaine le sertit dans un poème-écri. En cela seul, peut-être, consiste le statut d'auteur qu'il revendique. Si « La Mort est le Malheureux » est « sa » fable (alors que « La Mort et le Bûcheron » est donnée pour celle d'Ésope), c'est par la grâce d'une double opération : le choix du mot de Mécénas, choix dit par litote (« je n'ai pas cru le devoir omettre ») et son insertion dans l'espace d'un poème dont il fait tout le prix (« j'y fais entrer »). À plusieurs reprises, le poète se donne pour un tailleur de parole, qui ajuste une vérité concentrée dans une formule marquante à un récit déjà existant – souvent, dans ce cas, le récit est attribué à Ésope<sup>22</sup>.

Ce dernier, véritable génie de la fable, est portraituré

en champion de la parole pointue. La « Vie d'Ésope » transforme le Phrygien en héros du verbe : « tous les jours [il] se sauvait du châtement par quelque trait de subtilité<sup>23</sup> ». Ésope promu valet des Muses, pour La Fontaine, c'est Momus devenu poète. L'homme-fable a aussi quelque chose du cynique<sup>24</sup>. Et ses traits ne sont pas simple bouffonnerie : sa parole directe, droite, est une arme, elle touche son fils au cœur et le tue<sup>25</sup>. La figure d'Ésope telle que La Fontaine la façonne retient au fond quelque chose de la poétique aiguë de Phèdre, dont Boris Donné a montré qu'elle était le premier modèle du fabuliste<sup>26</sup>.

Comme pour Ésope, décocher le bon mot est pour les personnages de fable une nécessité vitale, une prise de pouvoir d'où dépend leur survie, comme l'ont montré Louis Marin et Olivier Leplatre<sup>27</sup>. C'est que, dans l'apologue dialogué, toute action se réduit à la parole<sup>28</sup>.

leures » [fables], exercé par le fabuliste, révèle sa faculté à discriminer dans l'immense réservoir que lui lègue la tradition celles dont les leçons sont les plus profitables [...]. » (« ...celles qui m'ont semblé telles », préface p. 38)

(17) IX, 11.

(18) Baltasar Gracián, traduit par Amelot de La Houssaie (1684), *L'Homme de cour*, maxime LI, « L'homme de bon choix » : « Le bon choix suppose le bon goût et le bon sens. L'esprit et l'étude ne suffisent pas, pour passer heureusement sa vie. Il n'y a point de perfection, où il n'y a rien à choisir. Pouvoir choisir, et choisir le meilleur, ce sont deux avantages qu'a le bon goût. » (éd. Sylvia Roubaud, précédée d'un essai de Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2010, p. 335.)

(19) *Fables*, p. 79.

(20) « À Monseigneur l'évêque de Soissons » (1671), *Œuvres diverses*, éd. P. Clarac, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 648 : « Je vois avec douleur ces routes méprisées : / Art et guides, tout est dans les Champs-Élysées. / J'ai beau les évoquer, j'ai beau vanter leurs traits, / On me laisse tout seul admirer leurs attraits. »

(21) *Fables*, p. 79.

(22) « Toute puissance est faible à moins que d'être unie. / Écoutez là-dessus l'esclave de Phrygie. » (IV, 18)

« L'usage seulement fait la possession. / [...] L'homme au trésor caché qu'Ésope nous propose, / Servira d'exemple à la chose. » (IV, 20)

« Ne t'attends qu'à toi-même, c'est un commun proverbe. / Voici comme Ésope le mit / En crédit. » (IV, 22)

« Ésope conte qu'un manant, / Charitable autant que peu sage... » (VI, 13)

« Chacun se trompe ici-bas./On voit courir après l'ombre / Tant de fous qu'on n'en sait pas/La plupart du temps le nombre. / Au Chien dont parle Ésope il faut les renvoyer. » (VI, 17)

(23) « La vie d'Ésope le Phrygien », p. 50. Ces traits consistent parfois dans des mises en scène muettes : la notion de trait désigne une parole aussi bien qu'une action.

(24) B. Teyssandier, « Les Fables pédagogiques : périégèse éducative et déambulation poétique », *Jean de La Fontaine, le laboratoire des fables. Fables, livres I à VI, op. cit.*, p. 70-101.

(25) « La vie d'Ésope le Phrygien », p. 57.

(26) B. Donné, « La Fontaine et l'invention des fables », *Le Fablier*, n°19, 2008, p. 71-83, repris dans *Les Fables avant La Fontaine, op. cit.*, Jeanne-Marie Boivin, Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Laurence Harf-Lancner (dir.), Genève, Droz, 2011, p. 453-476 ; « *Phaedrus redivivus* », *Lectures de La Fontaine. Le recueil de 1668*, Christine Noille (dir.), Rennes, PUR, 2011, p. 165-173.

(27) Louis Marin, « Le pouvoir du récit », *Le Récit est un piège*, Minuit, 1978 ; « L'animal-fable » et « "La raison du plus fort est toujours la meilleure" », *La Parole mangée et autres essais théologico-politiques*, Pqrism Méridiens-Klincksieck, 1986. Olivier Leplatre, *Le Pouvoir et la parole dans les Fables de La Fontaine*, Lyon, PU Lyon, 2002.

(28) P. Dandrey, « "Le talent qu'il avait de conter". L'art de la narration dans les *Fables* de La Fontaine », *Le Fablier*, n°23, 2012, p. 13-20.

À tel point que l'entour narratif du dialogue n'est peut-être que la mise en scène qui fait attendre la profération énergique du mot. Les fables de 1668 consistent dans un récit de paroles et plus encore, pour beaucoup d'entre elles, dans la mise en situation d'un bon mot – tant l'introduction narrative semble subordonnée au trait final, qu'elle prépare en lui donnant tout son à-propos. On pense à la salve des fables-épigrammes du Livre III : « Le Loup et la Cigogne », « Le Lion abattu par l'Homme », « Le Renard et les Raisins », « Le Cygne et le Cuisinier », « Le Loup devenu vieux » ; mais aussi à « La Génisse, la Chèvre et la Brebis, en société avec le Lion » (I, 6), et, parmi d'autres, à « Le Coq et la perle » (I, 20) ou à « Le Renard et le Buste » (IV, 14). Ce modèle épigrammatique est concurrencé par la fable commentée, pratiquée par Baudoin, somme toute assez rare dans le recueil : ainsi les quatre premiers vers de « L'Astrologue qui se laisse tomber dans un puits » (II, 13) constituent une épigramme, que commentent les quarante vers suivants<sup>29</sup>.

Le trait joue ainsi avec la moralité et fait miroiter le recueil, de salves spirituelles en coups d'éclat. Les jeux de miroir entre moralité et trait d'esprit se répartissent en trois configurations principales. Parfois le trait supplée la morale. C'est le cas programmatique de « La Cigale et la Fourmi », dont la saillie finale éveille d'emblée l'esprit du lecteur. La parole mordante tient lieu de moralité à de nombreuses reprises. Aux exemples donnés plus haut, s'ajoute la pensée fine, mais trop tard venue, de l'Oiseau blessé d'une flèche (II, 6), et celle du Cerf qui a mangé la Vigne protectrice (V, 15). Deuxième configuration : lorsque le poème commence par un *epimythium* et se termine sur un bon mot, tous deux entrent en résonance pour un surcroît de signification. Troisième possibilité : une moralité, bien identifiable comme telle, est proférée comme un bon mot – soit par l'un des protagonistes, soit par le fabuliste, dont la parole prolonge celle de ses créatures, soit par un personnage anonyme, un passant, dont c'est la seule fonction que de dégager de la situation sa part de généralité. Reste que La Fontaine ne laisse pas toujours son lecteur sur le silence qui suit la parole cinglante. Un *da capo* narratif vint parfois en adoucir la violence :

Le Corbeau, honteux et confus  
Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendrait plus. (I, 2)

Cela dit maître Loup s'enfuit, et court encore. (I, 5)

Là-dessus, au fond des forêts  
Le Loup l'emporte, et puis le mange,  
Sans autre forme de procès. (I, 10)

Ces vers qui ramènent *in fine* à la narration, après qu'un personnage a délivré la morale (le Renard) ou dit un mot qui tranche définitivement la situation (les deux Loups) sont parmi les plus connus. Ils apparaissent parfois comme les plus poétiques, alors que rien ne les distingue des autres, pas plus leur contenu que leur

forme. Si le lyrisme lafontainien trouve dans ces vers toute sa profondeur, c'est peut-être par leur gratuité, presque leur inutilité. À ce moment tout est joué dans la fable, tout est dit. Ces vers conclusifs sont en un sens superfétatoires. Sortis de la dynamique économique du conte, où tout fait sens, où tout, même les digressions apparentes, court vers la fin, ces vers ont encore une apparence narrative, mais se situent sur un autre plan et obéissent à une autre logique. Ils concentrent en une image (et non en une formule) la méditation personnelle qui sous-tend toute la narration par la simple grâce du style, cet art de la sourdine et de la suggestion qui signe la manière de La Fontaine. Comme s'il ne restait plus, à cet instant du poème, que cette manière, suggérée dans une image. D'où un effet de pure présence. On verrait là l'esquisse d'un art qui s'épanouira dans les recueils suivants, lorsque La Fontaine renoncera à renouveler le matériau ésope par une moisson de traits, formule selon lui trop mécanique et qui puise dans un fonds qui n'est « pas infini<sup>30</sup> ».

Dans le recueil première manière, cet art adapté à un idéal de concision concentre le poème sur lui-même en un tout harmonieux polarisé vers sa fin. Les traits n'égayent pas seulement les poèmes, ils décident de leur économie et fondent leur dynamique. Le poète, occupé « d'une certaine affaire / Qui ne [lui] permet pas d'arrêter en chemin » vise à tout instant la pointe : « En toute chose il faut considérer la fin<sup>31</sup> ». Les *Fables* obéissent à une nécessité souriante qui n'est pas le moindre de leurs charmes ni leur moindre profondeur : s'exprime dans cette forme même une vision lucide et résignée du monde, régi par l'âpre nécessité... à moins qu'il ne s'agisse de hasards, heureux ou malheureux, mais toujours prêts à fondre sur l'innocent qui ne s'y est pas préparé. Le staccato des textes et du recueil retient quelque chose du rythme du monde et de la précipitation des événements.

### Économie des effets : les *Fables* et la tradition de l'épigramme

Nous avons vu dans cette économie un rapprochement avec le genre de l'épigramme. Les analyses de Guillaume Colletet dans son *Traité de l'épigramme* suggèrent bien des convergences entre ce petit genre et les *Fables* de 1668<sup>32</sup>. On en relèverait

(29) Sur Baudoin, voir l'article B. Teyssandier, « *Et in fabula ego* : l'ethos mélancolique dans les *Fables d'Ésope* de Jean Baudoin », *Le Fablier*, n°19, 2008, p. 64-70. Sur l'oscillation des *Fables* de 1668 entre épigramme et fable-commentaire, voir P. Dandrey, « La fable et les deux usages de l'image », *Le Fablier*, n°24, 2013, p. 107-116.

(30) *Fables*, VII, « Avertissement » : « Les traits familiers que j'ai semés avec assez d'abondance dans les deux autres parties convenaient bien mieux aux inventions d'Ésope qu'à ces dernières, où j'en use plus sobrement pour ne pas tomber en des répétitions : car le nombre de ces traits n'est pas infini. »

(31) « Le Renard et le Bouc », III, 5.

(32) *Traité de l'épigramme* (1653), éd. P. A. Jannini, Genève-Paris, Droz-Minard, 1965. Nous renverrons aux pages de l'édition Sommaille, 1658, disponible en ligne sur gallica (www.gallica.bnf.fr). Pour l'influence possible de Colletet sur La Fontaine, voir Marc Fumaroli, *Le Poète et le Roi*, 1997, p. 345-349.

cinq. La virtualité morale et instructive de l'épigramme, d'abord : relevant de la rhétorique épictétique, l'épigramme distribue éloge et blâme – elle blâme un personnage campé dans une situation ou une attitude qui fait ressortir un défaut, comme l'apologue ; en outre, la grâce de ce poème, dont l'effet repose sur la suggestion, séduit le lecteur et instille dans son esprit des maximes que les longs traités rendent au contraire rébarbatives ; et les images concentrées, énergiques de l'épigramme s'imposent durablement à la mémoire en une leçon pérenne. À l'échelle du recueil, la variété et le nombre font l'efficacité de leçons d'autant mieux mémorisables qu'elles passent par l'exemple et se disent en un style relevé et piquant, signale Colletet.

La brièveté, l'emploi du style moyen et la variété des sujets dessinent également trois zones de convergence entre les deux genres. Notons que Colletet justifie la brièveté de l'épigramme en ce qu'elle favorise la « récitation » – il faut entendre la mémorisation et la profération orale, peut-être sous la forme mondaine de la citation impromptue. Une forme d'oralité latente travaille l'épigramme. Cette oralité latente a également été remarquée dans les *Fables*, sous la forme de la conversation mondaine. Ajoutons que l'art du trait ramène l'apologue à son génie premier, tel qu'il était pratiqué chez les Grecs, où la fable était définie comme un récit dit à propos<sup>33</sup>. Or on ne saurait surestimer cette oralisation de l'apologue, dans le contexte de la civilité galante, si fort attachée à un art du bien dire, pensé comme indissociable d'un art de bien vivre et de bien se conduire.

Enfin, le dernier point commun entre apologue et épigramme consiste dans l'appropriation du style à un effet, produit par un finale ingénieux. La pointe « tire avec art & avecque grace une conclusion surprenante de certaines propositions avancées. Ce qui arrive le plus souvent, lors que l'on infere, ou le grand du moindre, ou le petit du grand, ou le pareil du pareil, ou le contraire du contraire.<sup>34</sup> » Comme l'épigramme, l'apologue lafontainien est tout entier polarisé vers sa conclusion, qu'il s'agisse de la morale ou de la fin du récit si la moralité est omise. Et comme lui, il diffuse en tout son « corps » la pensée qui fait son « âme ». C'est précisément ce vocabulaire du corps et de l'âme qu'utilise Colletet pour signaler que la pensée ingénieuse qui fonde l'épigramme travaille l'ensemble du poème :

Quant à la subtilité, ou si j'ose ainsi dire, à l'argutie de l'Épigramme, elle ne consiste pas seulement à la pointe, qui en fait la fin, comme quelques uns ont pensé, mais en toute l'estenduë du corps de ce petit Poëme, dont elle est comme l'esprit et la vie, les nerfs, & le sang qui l'anime. Car sans elle, ce n'est plus qu'un corps immobile, languissant, froid, & plus qu'à demy-mort. Comme elle est premierement dans la pensée de l'Auther, elle passe & se mesle insensiblement dans toute son expression. Elle regne du commencement à la fin, & démesle clairement & intelligiblement, ce qui d'abord pourroit sembler obscur & confus. Et ainsi elle embrasse, & conduit l'ordre & l'oeconomie de ce petit, mais artificieux & noble Poëme<sup>35</sup>.

Si l'âme de la fable est sa morale, traditionnellement exprimée dans la moralité, La Fontaine insiste sur la « breveté » qui fait l'« âme » du conte<sup>36</sup> et qui exclut l'usage des ornements, mais permet d'égayer la fable par des traits ingénieux<sup>37</sup>. En réalité, Patrick Dandrey l'a montré, ces deux « âmes » n'en font qu'une, unies par une forme de syllepse<sup>38</sup> : ce qui anime le conte lui donne aussi tout son sens, diffusé en toutes ses images et polarisé vers l'acmé finale. Le poème se développe donc en deux temps intimement liés : la partie introductive excite la curiosité du lecteur et la conclusion résout son attente d'une manière surprenante qui suscite sa réflexion.

Il faut souligner à la suite de Mercedes Blanco, que l'épigramme n'est pas seulement un genre d'écrire parmi d'autres. Cette forme brève a pu servir de paradigme générique et éclairer des mécanismes de sens à l'œuvre dans d'autres genres, comme le sonnet<sup>39</sup>. L'épigramme est un peu le module ou le modèle qui permet de penser les « règles opératoires » de la poésie conçue comme une forme de discours destinée à agir sur le public. À tel point que les théories de l'épigramme dérivent souvent vers une théorie du trait d'esprit, arme du courtisan et ornement de l'honnête homme. Les dictionnaires de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle désignent d'ailleurs par le terme d'« épigramme » tout bon mot et toute saillie spirituelle : dans la langue commune, seul demeure l'effet de fulgurance lié à une parfaite appropriation de la parole à son contexte d'énonciation. Le terme renvoie donc conjointement à un modèle générique et à un corpus d'où penser l'efficacité et l'énergie de la poésie ; de là il désigne cette énergie elle-même, en-dehors de toute réflexion générique. L'épigramme se dissout alors comme forme et réfère à un régime de parole qui incarne les valeurs de la mondanité.

Si l'on peut parler de régime épigrammatique pour l'écriture des *Fables* de 1668, c'est en mobilisant l'ensemble de ces significations. Alain Génétot a bien montré comment les *Fables* répondent aux pratiques galantes, nourries du modèle alexandrin : art de l'allusion, du double sens et de la suggestion, pratiqué avec grâce et naturel, dans un style piquant qui instaure une connivence amusée avec le lecteur<sup>40</sup>. Cette écriture spirituelle se double d'une économie des effets dont la logique nous semble répondre au modèle

(33) Pierre Chiron, « Les fables dans la critique grecque antique », *Les Fables avant La Fontaine*, op. cit., p. 31-44. Voir p. 32 : « Selon le Ps.-Hermogène, on appelle 'couramment les fables ésopiques parce qu'Ésope en usait en société'. Le nom d'Ésope donné à un corpus de fables ne signifie donc pas qu'il en était l'auteur mais que le genre demandait un contexte particulier et surtout qu'il devait être actualisé verbalement. Il se pourrait bien que le génie de La Fontaine ait connu des prémices dignes de lui, mais dans le miracle d'énonciations éphémères irrémédiablement perdues. »

(34) G. Colletet, *Traité de l'épigramme*, op. cit., p. 37.

(35) *Ibid.*, p. 49-50.

(36) *Fables*, « Préface », p. 37.

(37) *Idem* ; V, 1, v. 3-4 ; VI, 1, v. 9-10.

(38) P. Dandrey, *La Fabrique des fables*, op. cit.

(39) Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracien et le Conceptisme en Europe*, Paris, Champion, 1992, p. 168.

(40) A. Génétot, entre autres *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Champion, 1997.

épigrammatique. Une fois desserré le lien mécanique qui pouvait lier récit et moralité (en haussant la dissonance à la dignité de principe poétique et en exigeant de l'apologue une forme de vraisemblance qui déduise la moralité du récit), le jeu introduit entre les deux parties de l'apologue fonctionne comme un appel à la sagacité du lecteur. Plusieurs traités de l'épigramme, celui de Colletet, plus tard celui de Lessing, tentent d'établir une différence entre épigramme et apologue – effort qui signifierait à lui seul une possible confusion. Alors que la conclusion de l'épigramme – le trait final – doit être surprenant et incongru, la moralité qui conclut l'apologue doit être préparée par et contenue dans la narration de manière transparente comme l'énoncé général qui sous-tend le cas exposé. En principe dans l'apologue, « la lecture du récit suffit à faire entendre la maxime sous-jacente » : « Il n'y a donc pas dans la fable cette tension que provoque l'attente d'un sens encore indéterminé<sup>41</sup>. » Mais la poétique de La Fontaine défait cette distinction trop nette : la critique a analysé les glissements, décrochements, sauts et pirouettes qui déjouent l'attente du lecteur et iront jusqu'à faire de l'apologue une mise à l'épreuve des idées scientifiques et philosophiques contemporaines<sup>42</sup>. Ainsi le lecteur trouve dans l'apologue lafontainien l'alternance de suspens/résolution qui caractérise l'épigramme, tandis que la part de généralité impliquée dans le récit se déroberait, à l'échelle du poème comme à celle du recueil.

La Fontaine joue ainsi avec l'évidence fabuleuse, à la fois exhibée et déjouée. On parlerait chez lui d'*effet* d'évidence : l'existence d'une signification latente est sans cesse réaffirmée sans que son contenu ne soit jamais certain – fût-il explicite, le lecteur a le sentiment qu'il reste toujours « quelque chose à penser ». Cette incongruité générique fait jouer les mécanismes de lecture observés dans les épigrammes par les théoriciens. Scaliger, suivi par beaucoup d'autres, affirmait que le propre de l'épigramme est sa structure logique : ni des thèmes, ni une métrique, ni quelque trait qui tienne à l'élocution ne permettent de définir le genre. « Il s'agit donc de la version poétique d'une cellule élémentaire du discours qui relie l'objet d'expérience (la chose, personne ou événement qui constitue la prémisse) et la pensée (la déduction)<sup>43</sup>. » L'idée de déduction, signale M. Blanco, doit être prise dans un sens très large : elle signale « l'introduction dans le texte, au tout dernier moment, d'un élément qui est, par rapport à ce qui a été posé dans le commencement du poème, à la fois étranger et semblable<sup>44</sup>. » Ainsi, selon Scaliger, la première partie de l'épigramme est un cas, que la seconde commente de manière spirituelle ; et le tout forme une sorte de syllogisme ou d'enthymème piquant. On sait que, de même, les moralités de La Fontaine consistent moins dans un énoncé général et *ex cathedra* que dans un commentaire du récit devenu cas particulier<sup>45</sup>.

Les analyses de Mathias Casimir Sarbiewski (Sarbievius), dans son *De acto et arguto liber unicus*<sup>46</sup>, sont également éclairantes. Le savant polonais, ami du Père Pétau, analyse l'association dans un même texte de vraisemblance et d'incongruité, d'une proposition

logique et d'une illogique, toutes deux liées par la pointe, qui garantissent le double effet de l'épigramme, l'étonnement et le plaisir :

L'étonnement naît de l'inconséquence, de la difformité, du paradoxe. Le plaisir a sa source dans le mouvement contraire par lequel le paradoxe est résolu, mouvement qui nous rassure, en quelque sorte, sur la cohérence et la rationalité du monde que le paradoxe mettait en suspens<sup>47</sup>.

Le lecteur de La Fontaine est pris entre ces deux affects. Surprise des incongruités que cause tout récit animalier d'un côté – et La Fontaine exploite ce matériau jusqu'au bout : « Tout parle en mon ouvrage, et même les poissons<sup>48</sup> » - puis dans un second temps, plaisir de retrouver *in fine* le monde humain, explicitement dans les moralités générales ou les applications, implicitement dans les bons mots qui campent ceux qui les décochent dans une posture éminemment humaine. À cette configuration générale, s'ajoute le sel lié à la situation et au « tour » propres à chaque poème. Chez La Fontaine, on dirait que cette résolution laisse toujours *in fine* une part d'incertitude et d'inconfort : la moralité résout l'attente narrative, mais elle voile d'une subtile gaze la signification générale à en tirer, ou plonge le lecteur dans les vertiges de l'équivoque. Ainsi pour plus ou moins longue qu'elle soit, la partie narrative n'en est pas moins hiérarchiquement secondaire et laisse au premier plan les derniers vers du poème. Que ceux-ci soient le bon mot d'un personnage ou une sentence générale ne change rien à cette structure sous-jacente, d'autant que La Fontaine les désigne fréquemment comme des paroles, dict-ons ou pro-verbos. Souvent, il introduit un personnage fantomatique et anonyme, dont la seule fonction est précisément de proférer la moralité. Ce passant ou ce « quelqu'un » fonctionnel n'a pas de voix singulière : il sert de support à l'oralisation de la moralité<sup>49</sup>. Les fables, ces contes en trompe l'œil, s'ordonnent suivant une perspective qui amène le regard sur la pointe, horizon et point de fuite de l'ensemble. Aussi la bipartition entre préparation et résolution tend-elle à se substituer à la distinction entre récit et moralité : l'économie des effets estompe la structure de l'apologue.

Les réflexions de Sarbiewski permettent aussi de comprendre en quoi le trait d'esprit peut être le principe du renouvellement du fonds ésopeque :

(41) M. Blanco, *Les Rhétoriques de la pointe*, op. cit., p. 196.

(42) Jean-Charles Darmon, *Philosophies de la Fable : La Fontaine et la crise du lyrisme*, Paris, PUF, 2002.

(43) M. Blanco, *Les Rhétoriques de la pointe*, op. cit., p. 165.

(44) *Ibid.*, p. 167.

(45) Ch.-O. Sticker-Métral, « Prudence, jugement et expérience dans le premier recueil des *Fables* », art. cit., p. 195.

(46) *Traité resté manuscrit*. En revanche, Sarbievius a publié un recueil d'épigramme, dont la troisième édition est parue en 1630 (*Lycorum libri tres. Epigrammatum liber unus*, Antverpiae, typis J. Cnobbari, 1630).

(47) M. Blanco, *Les Rhétoriques de la pointe*, op. cit., p. 175.

(48) « À Monseigneur le Dauphin », p. 61.

(49) Par exemple V, 14 et 18.

Il est impossible de garder présents à l'esprit ensemble, pour plus d'un instant, le *dissentaneum* et le *consentaneum*, le paradoxe et sa résolution. L'attention portée à l'un nous dissimule nécessairement l'autre, de même que dans un dessin ambigu, nous ne pouvons voir à la fois une tête de lapin et une tête de canard, et il nous est tout au plus possible d'osciller entre l'une ou l'autre des interprétations. Dans chaque trait d'esprit, on a cette même impossibilité de tenir ensemble deux points de vue divergents sur un même objet, sauf dans une jonction ponctuelle, représentée par le faite du triangle. [...] C'est pourquoi l'effet de surprise peut se reproduire même si nous avons rencontré mille fois telle ou telle pointe, du moins assez pour que nous la reconnaissons comme telle<sup>50</sup>.

Ou c'est pourquoi l'introduction d'une pointe dans une trame narrative connue par cœur suffit à réveiller l'intérêt, par un dosage subtil de surprise et de reconnaissance. L'esprit du lecteur tient ensemble l'ancienne version et la nouvelle, il oscille de l'une à l'autre ; et le trait d'esprit conjoint lui-même plusieurs discours tenus dans le texte, dont l'un seulement était explicite. Le texte offre ainsi un feuilleté de significations et de références qui ne se recouvrent que partiellement, l'espace ménagé d'une strate à l'autre devenant l'espace de jeu du lecteur impliqué dans la course du poème.

Ainsi Daniel Georg Morhof semblera-t-il donner la clé de l'invention lafontainienne lorsqu'il proposera, dans le *De Arguta Dictione Tractatus* :

Tu peux donc faire l'exercice suivant : tu prends quelque récit simple, qui rapporte uniment les faits, et ayant pesé toutes ses circonstances, tu notes quelques propositions sentencieuses, qui fleurissent à partir de ces circonstances. Il ne faut pas les insérer intégralement dans le récit, mais de temps en temps les suggérer par une épithète, un adverbe qui les implique, de sorte que si ces diverses sentences se lient entre elles par quelque connexion appropriée, tu auras transformé en un discours spirituel ce qui était d'abord absolument plat<sup>51</sup>.

*Progymnasmata* pour adulte rompu à l'art d'écrire et de parler, et non pour collégien et apprenti, les *Fables* de 1668 crépitent d'un feu d'artifice spirituel, dont la violence (dans la fiction) est tempérée par le tour plaisant (pour le lecteur).

### Du trésor de mémoire à l'exercice du jugement

Si les *Fables* de 1668 relèvent de l'exercice rhétorique, reste à comprendre ce qu'elles exercent. Dans ses différents travaux sur les moralistes et le caractère à l'âge classique, Louis Van Delft signalait le trait d'esprit comme un matériau pédagogique. Montrant la prégnance du *theatrum mundi* dans la culture du XVII<sup>e</sup> siècle, Louis van Delft décelait l'influence des arts de mémoire dans les recueils des moralistes, dans *Les Fables* tout

particulièrement<sup>52</sup>. En examinant le rapport qui lie les deux notions de mémoire et de prudence, il y signalait la présence de ce modèle issu de la rhétorique antique et assimilait les apologues de La Fontaine à un théâtre de mémoire. L'univers, compris comme une scène offerte au regard de Dieu, puis à celui des hommes, devient alors le modèle d'organisation du recueil, espace livresque dans lequel le fabuliste convie son lecteur à sa suite, lui faisant visiter les lieux communs de la vie. Du *Theatrum morum* de Gilles Sadeler (1608) au labyrinthe fabuleux imaginé dans les jardins de Versailles, les témoignages ne manquent pas pour confirmer le rapprochement entre les recueils d'apologues et le modèle mental et architectural du *theatrum*. Ce modèle métaphysique, celui d'une comédie jouée sous les yeux de Dieu, va de pair avec un modèle épistémologique : l'univers devient un lieu mnémotique qui agit sur l'œil de l'imagination. L'ample comédie lafontainienne tient lieu alors d'image mentale : espace organisé, « support inamovible capable de recevoir, pour les restituer, des séries d'images qui, elles, varient suivant les circonstances et les besoins<sup>53</sup>. » Théâtre de mémoire, les *Fables* procèderaient d'un essai de totalisation et de mise en ordre des comportements humains. Elles seraient à la fois un abrégé et un trésor, une collection et un magasin où le poète accrocherait des images frappantes et aisément mémorisables afin de tracer un parcours et de constituer en réservoir organisé des comportements humains. Car au désir de rendre visibles et lisibles les vices, les faiblesses et les défauts humains, s'ajouterait un désir connaître, de classer, de savoir, désir de nature encyclopédique : autre cercle dessiné sous le cercle de la piste comique où se déroulent les actes multiples d'une farce sans cesse recommencée. Les fables seraient doublement liées à la mémoire, comme « *memento* » et comme « *museum* [...] de la nature humaine<sup>54</sup> ». À partir d'un matériau ancien, La Fontaine aurait ainsi « créé un art de mémoire musical, dont le principe actif est le charme<sup>55</sup> », confirmant les

(50) M. Blanco, *Les Rhétoriques de la pointe*, op. cit., p. 176.

(51) Daniel Georg Morhof, *De Arguta Dictione Tractatus quo artis argute dicendi Scriptores tam veteres quam recentiores cum censura exhibentur et de Argutiarum principii, subsidiis etque objectis inspersis ubique exemplis agitur*, Lübeck, Peter Böckmann, 1705. [trad. M. Blanco, *Les Rhétoriques de la pointe*, op. cit., p. 188]

(52) Louis van Delft, « *Memoria/Prudentia* : les recueils moralistes comme arts de mémoire », *Les Lieux de mémoire et la fabrique de l'œuvre*, actes du 1<sup>er</sup> colloque international de Rencontres sur le XVII<sup>e</sup> siècle (Kiel, 29 juin-1<sup>er</sup> juillet 1993), éd. Volker Kapp, Paris-Seattle-Tübingen, Biblio 17, PFSCS, 1993, p. 131-146 ; « "La scène de l'univers" : théâtre du monde et théâtre de la mémoire chez La Fontaine », *Le Fablier*, n°8, 1996, p. 171-181.

(53) L. Van Delft, « *Memoria/Prudentia* : les recueils moralistes comme arts de mémoire », art. cit., p. 131. La Fontaine, préface, p. 41 : « Les propriétés des animaux et leurs divers caractères y sont exprimés ; par conséquent les nôtres aussi, puisque nous sommes l'abrégé de ce qu'il y a de bon et de mauvais dans les créatures raisonnables. »

(54) L. Van Delft, « *Memoria/Prudentia* : les recueils moralistes comme arts de mémoire », art. cit., p. 142 ; p. 139. Bientôt, dans les sciences naturelles, qui classeront le vivant et le disposeront en arborescence, seule la première de ces deux opérations compterait, permettant d'établir le registre des espèces : voir *La Cultura della memoria*, a cura di Lina Bolzoni e Pietro Corsi, Bologne, Società editrice Il Mulino, 1992.

(55) L. Van Delft, « "La scène de l'univers" : théâtre du monde et théâtre de la mémoire chez La Fontaine », art. cit., p. 178.

vertus créatives du grand magasin de la mémoire<sup>56</sup> et infléchissant son fonctionnement tout à la fois. Ainsi les traits d'esprit, en aiguissant les images de fable, feraient d'elles des *imagines agentes* aptes à se ficher dans la mémoire – et La Fontaine aurait ensuite assoupli la formule pour atteindre cet art de l'inachevé dont nous décelions l'esquisse en 1668 dans les *da capo* narratifs signalés plus haut.

Le fabuliste devenu poète diamantaire cisèle un art de bien dire et taille ses formules, dans lesquelles se concentrent la saynète en son entier, ainsi que ses significations latentes soudain révélées. Mais la force du trait consiste à frapper, au-delà de la seule mémoire, l'intelligence et la volonté<sup>57</sup> : il éveille le jugement et incite à l'action, en un éveil de la conscience. Moins théâtre de mémoire qu'école de pensée, exercice et non pas trésor, le trait d'esprit émane d'un esprit affûté aux dures lois de l'existence, et qui sait tirer le suc de chaque situation en une formulation succincte, parfaitement à-propos. Le trait d'esprit manifeste ainsi l'*ethos* du prudent que le prince, le courtisan et l'honnête homme sont appelés à devenir. Charles-Olivier Sticker-Métral a analysé la prégnance du modèle prudentiel dans les *Fables*. « Réservoir de cas pratiques », les *Fables* « représentent et éprouvent » les mécanismes de décision<sup>58</sup>. Elles les représentent, au sens où les saynètes conflictuelles qui nous sont données à voir interrogent les modalités de l'action des personnages, que l'on pourrait classer suivant leur degré de prudence, leur capacité à « envisager » les situation dans laquelle ils se trouvent – les thèmes du regard et de la vision, amplement étudiés, trouvent dans le motif prudentiel leur signification profonde. C'est ainsi que le recueil peut « contribuer à former la raison pratique et la prise de décision dans des situations analogues [...] »<sup>59</sup>. Plus encore, à travers la moralité, qui commente et juge le récit en distribuant éloge et blâme, les *Fables* mettent à l'épreuve le jugement critique<sup>60</sup>. La prudence est ainsi présente dans ses deux aspects complémentaires : la décision prise à l'instant de crise, symbolisée par le paradigme de la guerre, et l'évaluation judiciaire ou le jugement épидictique, représentés, eux, par le paradigme du procès<sup>61</sup>. Ce jugement critique est celui du fabuliste et, à sa suite, du lecteur. Le *je* lyrique se donne à voir en position de juge<sup>62</sup> et invite à une lecture prudentielle : les fables exercent la sagacité du lecteur, sa capacité à saisir les implications d'une situation. C'est là, en-dehors de tout corps de doctrine, leur plus profonde leçon<sup>63</sup>. Loin d'édifier, la lecture exerce le jugement.

Il faut souligner que cet art d'agir et de juger avec prudence, aussi bien que les exercices qui y préparent, passent par un usage de la parole. Les fables enseignent à agir, mais d'abord à *parler* avec prudence. Action et parole se rejoignent *in fine* puisque la parole est un acte – le plus courant et le plus aisé à modéliser, et en cela le terrain idéal d'une initiation. Le *je* poétique n'est pas seulement campé en position de juge, il donne aussi à voir la fabrique de l'œuvre. La Fontaine se montre sans cesse un livre ou la plume à la main. Il

nous invite dans sa bibliothèque et à son écritoire, en mettant en lumière les mécanismes de composition des poèmes qu'il façonne sous nos yeux<sup>64</sup>. On reconnaît là un procédé galant et spirituel. Mais au-delà du plaisir qu'il procure, on y verrait une forme d'instruction par l'exemple. La dimension éthique du recueil et ses leçons de prudence passent par l'élaboration d'un *ethos*. Le scripteur des *Fables* ne suit pas des lois, mais une règle, celle de l'adaptation, qui constitue à la fois la leçon principale du recueil (la prudence) et la méthode de l'écrivain. Il offre le spectacle d'un ajustement : la fabrique de l'œuvre est un « travail<sup>65</sup> » qui débouche sur une fabrique lucide de soi. Ainsi le *je* facétieux qui s'immisce entre le récit et la moralité<sup>66</sup> a une histoire : le lecteur le voit advenir à lui-même, en un parcours qui le mène de la personne du Dauphin, apostrophé de manière appuyée, à son *ingenium* de poète galant.

(56) B. Beugnot, « Les instruments de l'invention », *Les Lieux de mémoire et la fabrique de l'œuvre*, op. cit., p. 27-38.

(57) Paolo Rossi, « Le arti della memoria : Rinascite e trasfigurazioni », *La Cultura della memoria*, op. cit., p. 13-32 ; voir p. 25 : « Alle immagini era stato assegnato un duplice compito : fissare dei concetti nella memoria, agire sulla volontà e modificare di conseguenza i comportamenti. »

(58) Selon Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, « Le cas et la preuve. Raisonner à partir de singularités » dans *Penser par cas*, dir. Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005, deux traits essentiels sont toujours présents quand on qualifie une occurrence de « cas ». « Le premier est l'obstacle que la singularité d'une situation oppose au mouvement habituel de la perception ou à l'application des normes déjà codifiées du discours explicatif ou prescriptif. » « L'autre, c'est le fait qu'on ne peut caractériser une singularité comme « cas » que si on suit l'histoire dont elle est le produit en recherchant les « circonstances » pertinentes qui la spécifient dans son contexte. »

(59) Ch.-O. Sticker-Métral, « Prudence, jugement et expérience dans le premier recueil des *Fables* », art. cit., p. 190.

(60) *Ibid.*, p. 197 : « Le rôle de la moralité est donc d'évaluer la pertinence des maximes sur lesquelles repose, implicitement ou explicitement, les comportements de chaque personnage. [...] Le fabuliste propose donc un jugement au second degré, jugement qui porte sur les jugements émis par les personnages de son récit. »

(61) « Les Frelons et les Mouches à miel », I, 21, : « Le simple sens commun nous tiendrait lieu de code. »

(62) Ch.-O. Sticker-Métral, « Prudence, jugement et expérience dans le premier recueil des *Fables* », art. cit., p. 197 : « Partout s'entend donc le jugement personnel du fabuliste, en un continuum entre des formules qui s'approprient la sagesse séculaire d'Ésope ou de proverbes populaires et l'affirmation d'un moi en position de juge, en passant par le nous qui inscrit l'exercice critique dans une expérience partagée de la condition humaine. »

(63) *Idem* : « Par conséquent, la sagesse qui préside aux moralités ne se définit pas avant tout par un contenu, mais par des *procédures* qui relèvent de la prudence, considérée comme action de juger. » Nous soulignons.

(64) En particulier dans les fables doubles, voir en particulier « La Mort et le Malheureux » et « La Mort et le Bûcheron » (I, 15 et 16) ; « Le Coq et la perle » (I, 20) ; « Le Chameau et les bâtons flottants » (IV, 10) ; « Le Loup, la Chèvre et le Chevreau » et « Le Loup, la Mère et l'Enfant » (IV, 15-16) ; « Le Pâtre et le Lion » et « Le Lion et le Chasseur » (VI, 1 et 2).

(65) Ch.-O. Sticker-Métral, « Prudence, jugement et expérience dans le premier recueil des *Fables* », art. cit., p. 200, renvoyant à la préface des *Fables*, p. 41 : « C'est à quoi les fables travaillent... »

(66) B. Bray, « Avatars et fonctions du *je* dans les *Fables* de La Fontaine », *Mélanges de littérature française offerts à René Pintard*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 303-322 ; F. Corradi, *Immagini dell'autore nell'opera di La Fontaine*, Ospedaletto, Pacini Editore, 2009.

Bornons ici cette carrière.  
 [...]
   
Il s'en va temps de je reprenne
   
Un peu de forces et d'haleine
   
Pour fournir à d'autres projets.
   
Amour, ce tyran de ma vie,
   
Veut que je change de sujets :
   
Il faut contenter son envie.

B. Teyssandier a souligné l'inflexion que cette étrange périégèse imprime au modèle savant du parcours moral, qui va traditionnellement de la naissance (ou de la jeunesse, celle du Dauphin) à la mort<sup>67</sup>. Si La Fontaine fait faire à son lecteur un tour, aléatoire, des lieux communs de l'humanité, ce n'est pas pour le laisser à la porte d'une belle mort à laquelle il serait désormais préparé, mais pour l'abandonner de manière désinvolte en invoquant sa propre « envie ». Le parcours se déroule ainsi du prince au poète, de l'autre à soi, et cette désinvolture apparente cache une dernière leçon – du reste le possessif « son » qui renvoie par anaphore à l'Amour pourrait aussi référer au *je* pris comme cas exemplaire, le vers constituant alors la dernière maxime, provocatrice, du recueil. Le « beau secret d'appropriation<sup>68</sup> » qui fonde toute véritable réussite artistique selon G. Colletet fonctionne donc en tous sens dans les *Fables*. Le poète choisit les apologues les plus convenables à son tour d'esprit, il les formule suivant un art qui est le sien, pliant tout impératif générique aux particularités de son génie<sup>69</sup> et cherche à plaire à un public choisi dont le bon goût lui tient lieu de guide. Cette série de rencontres et d'ajustements décide non seulement de la forme de l'œuvre mais d'une forme de *paideia* du poète, qui se révèle à lui-même dans l'exercice de la plume<sup>70</sup>. À l'imitation du poète, le lecteur serait ainsi invité à forger son propre *ethos*, à se façonner par l'exercice de la parole et l'art du trait d'esprit<sup>71</sup>. Leçon de prudence : on sait *a contrario* que l'incapacité à envisager une situation va de pair avec une méconnaissance de soi. À travers cet épilogue plaisant, l'exercice des fables indiquerait donc ses fins : devenir prudent suppose une parfaite maîtrise des circonstances, des autres et de soi, à quoi conduit le recueil.

La Fontaine invite l'honnête homme à une lecture active d'où émergerait son génie propre : le lecteur des *Fables* peut naître à lui-même, éveillé par les traits de poésie, affûtant son jugement dans le sillage du poète livré à la course de l'écriture. « La Montagne qui accouche d'une Souris » le prouve : lire un apologue, lui trouver une application, c'est aussi en produire un. La Fontaine n'enseigne pas au Dauphin ce qu'il doit penser, mais comment il doit parler, écrire, s'exprimer. Il lui apprend à tourner une fable : *in fine*, à se connaître<sup>72</sup>. La lecture devient une création continuée : c'est bien une méthode de pensée, par variation et ajustement, que le lecteur attentif assimilera. Si le trait vif est un instrument de l'*ars memorativa*, il faut insister avec Louis Van Delft et Marc Fumaroli sur la dimension créative de cette dernière – double création nous semble-t-il, à la fois poétique et éthique<sup>73</sup>.

## Une institution de l'honnête homme : l'école de l'esprit

Ajusté à des circonstances uniques, le bon mot émane d'une personnalité dont il manifeste le génie propre, il porte la marque d'un caractère<sup>74</sup>. Manifestant une forme de maîtrise sur soi, sur les circonstances, sur les autres, il est fils de l'esprit, cette qualité que le père de la fable possède au plus haut point si l'on en croit sa *Vie*<sup>75</sup>. Les fables de 1668 éveillent cette intelligence « grâce à laquelle certains [...] disent des choses subtiles et surprenantes, mais vraies, qui ne furent jamais écrites ou entendues ni même pensées<sup>76</sup> ».

Aussi faut-il passer de la notion générale de jugement à sa version mondaine, l'esprit ou le « bon sens », tous deux antithèses de la sottise, comme le suggère « Le

- (67) B. Teyssandier, « Les Fables pédagogiques : périégèse éducative et déambulation poétique », *Jean de La Fontaine, le laboratoire des fables. Fables, livres I à VI, op. cit.*, p. 79-80.
- (68) G. Colletet, *Traité de l'épigramme, op. cit.*, p. 35.
- (69) *Fables*, préface, p. 42.
- (70) Emmanuel Bury, « "Fable" et science de l'homme. La paradoxale *paideia* d'un moderne », *Le Fablier, Jean de La Fontaine 1695-1995. Colloque du tricentenaire*, n°8, 1996, p. 103-109 qui éclaire également le lien entre *memoria* et *ingenium*.
- (71) A. Génétot, « Rhétorique et poésie lyrique », *XVII<sup>e</sup> siècle*, n°236 (3), 2007, p. 521-548, citation p. 534 : « De façon caractéristique, *L'Art poétique* de Boileau continue lui aussi, dans la tradition humaniste, de désigner au début du chant I Pégase et les Muses à la source de l'inspiration, mais pour mieux subordonner aussitôt la création poétique à un « connais-toi toi-même » qui prescrit au poète le genre dans lequel il est doué pour écrire, entérinant la soumission de l'*ingenium* au *judicium*, de l'élocution à la conception [...] »
- (72) Nous rejoignons ainsi partiellement les conclusions de Fanny Népote-Desmares, « Au terme d'une lecture des *Fables* : l'image du roi et du poète », *Le Fablier, Jean de La Fontaine 1695-1995. Colloque du tricentenaire*, n°8, 1996, p. 121-128. Voir p. 127 : « [Les *Fables*] délivrent en effet un diagnostic de principe sur ce que doivent s'efforcer d'être les fonctions de poète et comme par imitation, celles de roi [...]. » Voir aussi F. Goyet, *Les audaces de la prudence, op. cit.*, p. 16, qui signale la nécessité de se connaître, c'est-à-dire aussi de se souvenir de sa condition, pour être un prudent : « pas de vision d'ensemble sans vision de son péché et de ses propres limites. »
- (73) Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, Genève, Droz, 1980, p. 681 : jésuites rhéteurs entendent l'érudition au sens des orateurs, en mettant l'accent sur la mémoire : « *memoria*, topique génératrice de discours. Ils connaissent les "lieux" de la mémoire de leur auditoire (François Ogier reprochera à Garasse de connaître trop bien Rabelais, Régnier et Théophile) et ils meublent la leur par surcroît de "lieux" susceptibles d'ajouter des effets de surprise aux effets de reconnaissance. Instrumentalisée la littérature comme l'Encyclopédie au XVI<sup>e</sup> siècle, l'une pour flatter les habitudes, l'autre pour étonner le public mondain, deviennent l'une un recueil de mots et de formules, l'autre un cabinet de curiosités qui rendent le style "précieux" et "subtil". »
- (74) On ne s'étonne pas qu'en littérature, le « caractère » aille de pair avec un style allusif et pointu : Louis van Delft, *Littérature et anthropologie : nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, PUF, 1993, p. 99, à propos de la tradition anglaise, signale que le caractère tire tout son prix de son éclat et utilise toutes les ressources de la *brevitas* : il a les arrêtes coupantes et brille, suggère plus qu'il ne dit, a la densité et l'énergie.
- (75) *Fables*, « La vie d'Ésope le Phrygien », p. 49 : « Je laisserai beaucoup de petites choses où il fit paraître la vivacité de son esprit : car quoiqu'on puisse juger par là de son caractère, elles sont de trop peu de conséquence pour en informer la postérité. »
- (76) P. Laurens, « *Ars ingenii* : la théorie de la pointe au XVII<sup>e</sup> siècle », *La Licorne*, n°3, 1979, p. 185-213, citation p. 196, traduisant Huarte, *Examen de los ingenios*, 1585. L'*ingenio* se décompose selon Huarte en intelligence docile (la mémoire), intelligence raisonnée (l'entendement) et en intelligence inventive décrite dans la citation.

Bûcheron et Mercure ». Ce vocabulaire a aujourd'hui quelque chose de scolaire. Mais l'exemple que choisit La Fontaine pour illustrer cette antithèse est « La Mouche et la Fourmi » (IV, 3) qui fait entendre le babil inconvenant d'une Mouche fière de fréquenter la Cour et les Grands, indiquant ainsi le terrain d'application par excellence du problème<sup>77</sup>. Si l'on en croit les « Conversations » du chevalier de Méré, le bon sens est ce qui caractérise l'honnête homme, nourrissant un sentiment de distinction, exprimé déjà très fermement chez Gracián, que Méré a lu de près :

C'est peut-être que la plus haute intelligence trouve le bon-heur en des choses que les gens du commun ne goustent pas, comme elle en méprise d'autres que le peuple admire<sup>78</sup>.

Si l'on suit Méré, l'esprit pourrait se confondre avec le jugement :

Il me semble que l'Esprit consiste à comprendre les choses, à les sçavoir considérer de toutes sortes d'égarés, à juger nettement de ce qu'elles sont, et de leur juste valeur, à discerner ce que l'une a de commun avec l'autre, et ce qui l'en distingue, et à sçavoir prendre les bonnes voyes pour découvrir les plus cachées<sup>79</sup>.

Mais il est moins une faculté que la façon individuelle de l'exercer concrètement, suivant un génie personnel :

Avoir de l'esprit en tout, et bien juger en tout, c'est presque une même chose. Il arrive bien en de certaines rencontres qu'on manque de prudence, quelque esprit qu'on puisse avoir [...].

Quant à la prudence, elle est le fruit de l'esprit, cette forme d'intelligence propre à chaque individu. C'est pourquoi elle est infiniment diverse et relative<sup>80</sup>. Enfin le bon sens, chez le Chevalier de Méré, est l'autre nom de l'esprit<sup>81</sup>. On croirait voir les personnages de La Fontaine lorsque Méré s'exclame : « j'entens par la sottise je ne sçay quel aveuglement malin, opiniastre, et presomptueux<sup>82</sup> ». L'esprit est cette faculté de discernement à la source de la prudence, qui se manifeste de manière privilégiée dans un art de la parole à propos, à la fois parole simple, intelligible, mais toujours nouvelle, qui frappe par sa justesse<sup>83</sup>. Méré offre ainsi la version française de l'*agudeza*, de l'*ingegno* et de la *prudencia* héritées de Gracián et inspirées par Castiglione et Nicolas Faret. Mais l'idée de maîtrise, de pouvoir et de réussite, liés à un usage de la cautèle et des masques a laissé la place dans la version française à une forme de foi dans le naturel, qui se manifeste dans l'apparence, ainsi qu'à une visée irénique et eudémonique de la prudence, sans doute sous l'influence d'Aristote, chez qui la prudence est la sagesse du juste milieu<sup>84</sup>. Il est vrai que cette visée eudémonique se détache sur fond d'une anthropologie foncièrement pessimiste : elle est tout ce qui reste de l'ambition du « Héros » de Gracián après « la démolition du héros ». La Fontaine semble plus proche de Gracián

que Méré. Le point commun entre les deux modèles, l'héroïque et l'honnête, et leur source, est le sentiment d'avancer à tâtons dans les labyrinthes du monde, qui va de pair avec un sens de la relativité des lois et de leur insuffisance à rendre compte du réel<sup>85</sup>. C'est ce qui justifie chez Méré un appel à l'esprit, au jugement, au bon goût :

Ce ne sont pas les règles ni les maximes, ni même les sciences qui font principalement réussir les bons ouvriers, et les grands hommes. Ces choses-là peuvent beaucoup servir pour exceller, et même il semble qu'elles soient nécessaires ; mais on peut les avoir et ne rien faire que de fort commun si le reste manque. Qu'y faudroit-il donc ajouter ? Ce seroit de l'esprit, du sentiment, et de l'invention ; ce seroit de pouvoir découvrir sur les sujets particuliers tout ce qu'il y a de meilleur à faire, et tout l'avantage qui se peut tirer du temps et des circonstances. Car les règles qui ne regardent rien en particulier n'en peuvent pas instruire<sup>86</sup>.

Ainsi à un moment où, en rhétorique, la mémoire cède progressivement le pas à l'*actio*, l'exercice poétique,

(77) « Le Bûcheron et Mercure », V, I, v. 23-26.

(78) Antoine Gombaud, chevalier de Méré, « Discours » (1677), dans les *Œuvres complètes*, éd. Charles-Henri Boudhors, préface de Patrick Dandrey, Paris, Klincksieck, coll. « Cadratin », 2008, p. 62.

(79) *Ibid.*, p. 64.

(80) *Ibid.*, p. 63 : « Il s'est trompé [un savant grec] de regarder la prudence comme une habitude égale et qui ne change point. [...] Mais la prudence n'est pas de cette nature, elle peut changer de moment en moment, et celui qu'on trouve trez-prudent et tres-retenu dans les interêts d'une personne qui luy est chere, est peut-être fort imprudent et fort emporté pour tout ce qui le regarde en son particulier. D'ailleurs la prudence, comme j'ay dit, dépend beaucoup du tempérament qui n'est pas immuable, et qui selon le différent tour qu'il prend, nous fait différemment considérer une même chose. »

(81) *Ibid.*, p. 92 : « On ne sçauroit trop s'attacher au bon sens, on y fait toujours quelque progrès, en considerant chaque chose en elle-mesme, et sans prevention. La haute intelligence l'élève, et la delicatessse du goust le subtilise. Or le bon sens, n'est autre chose que le bon esprit [...] »

(82) *Ibid.*, p. 65.

(83) *Ibid.*, p. 66 : Auguste a réussi, mais ce n'est pas un homme d'esprit, ni un honnête homme. « On n'y sent rien [dans ce que les Anciens ont rapporté d'Auguste] de grand, ni de noble, rien d'esprit, ni le bon air, rien d'honneste ni d'humain ; rien qui ne le rend encore plus haïssable. Pour en demeurer d'accord, on n'a qu'à jeter les yeux sur ses bons mots [...] » Nous soulignons. Inversement, l'excellent esprit de Louis XIII, la qualité qui a fait de lui un souverain excellent, est prouvé par un bon mot (p. 75).

(84) *Ibid.*, p. 65 : « Il me semble aussi que l'Esprit apporte la joye par tout quand on le sçait connoistre, et que ceux qui en ont le plus, sont toujours les plus indulgents. »

(85) F. Goyet, *Les audaces de la prudence*, op. cit., p. 15.

(86) Méré, « De l'esprit », *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 78. Voir aussi p. 72-73 : « Il y avait plus d'esprit et plus d'honneur en cette pauvre République de Lacedemone, qu'en cette riche Cour du Roy de Perse. Mais d'un autre costé, je voy que Salomon et Cesar, l'un le plus sage Prince du monde, et l'autre le plus habile : je voy, dis-je, qu'ils aimoient la pompe et tout ce que la grandeur a de plus riche et de plus éclatant. Que peut-on conclure de tout cela ; si ce n'est qu'on ne sçauroit tirer des consequences bien certaines d'une chose à une autre, en ce qui regarde les divers talens des hommes ? [...] Car encore qu'il soit bien difficile de decouvrir en chaque chose la meilleure manière, il est pourtant vrai que si quelqu'un la rencontre, il y a peu de gens qui ne la sentent, quand on les en avertit, et les mauvais Ouvriers n'en font pas accroire aux excellens Maistres. »

compris comme un art du bon mot, peut être une propédeutique à l'entrée dans le monde. Selon Méré, si l'esprit ne peut être enseigné, il peut s'acquérir, notamment par la fréquentation des bons auteurs et l'assimilation de leur tour<sup>87</sup> :

Du reste ce n'est pas une chose à négliger pour acquérir de l'esprit, que de lire de bons Auteurs, et d'écrire le mieux qu'on peut sur toutes sortes de sujets. Outre l'avantage qu'on en tire en ce qui regarde l'esprit, il arrive toujours que cette occupation quand on s'y prend bien donne une justesse, une pureté de langage, une netteté d'expression, et sur tout une marche assurée qu'on n'apprend point dans le commerce du monde<sup>88</sup>.

Ce programme est doublement réalisé dans les *Fables*, où le poète, on l'a dit, se donne à voir à l'exercice et met à l'épreuve l'esprit critique du lecteur. Ainsi se dégage une pédagogie dont la poétique du trait d'esprit est un instrument particulièrement efficace. L'honnête homme, qui retient quelque chose de l'orateur, *vir bonus dicendi peritus*, doit maîtriser une véritable « rhétorique sociale » dont le bon mot est le paradigme<sup>89</sup>.

Pédagogie ou institution de l'honnête homme, au sens où l'on parle de l'institution du prince. Si les conversations de Méré sont adressées à une femme, elles n'en prennent pas moins pour exemple des grands hommes et des souverains : même dans ces textes de la Ville où la politique semble n'avoir pas de part, la connexion s'établit entre l'honnête homme et le prince. Ce pourrait être chez Méré un écho lointain de l'affirmation qui ouvrait *El Héroe* de Gracián :

Tu trouveras ici une raison d'État non pas politique, ni même économique, mais de toi-même, avec une boussole pour naviguer vers l'excellence, un art d'être illustre avec peu de règles de *discreción*<sup>90</sup>.

Une « raison d'État de soi-même » : Gracián applique un mode de réflexion et des modèles politiques au domaine de la conduite individuelle en société. Cette assimilation des domaines nous semble particulièrement féconde pour la compréhension des *Fables* de 1668, *progymnasmata* devenus manuel de civilité, offerts à un prince en devenir. Si l'influence de Gracián sur les *Fables* de La Fontaine, comme sur les traités de politesse de son époque semble évidente<sup>91</sup>, nous ne saurions ici ni en tracer les chemins, ni la relever dans le détail du texte. Ce qui est sûr, c'est que les *Fables* paraissent à un moment où « tous les éléments d'une pédagogie de la noblesse de Cour sont en place<sup>92</sup> » et où s'ouvre le temps de la théorisation de l'honnêteté, après son établissement de fait dans les salons<sup>93</sup>. Les *Fables* peuvent être replacées parmi ces traités, au titre de manuel d'application.

### Conclusion : portrait du prince en honnête homme

Ainsi les *Fables* de 1668 pourraient-elles s'éclairer à la lumière d'une double tradition, celle des réflexions européennes sur l'art de la pointe et celle des traités

de civilité à la française, dont elles font affleurer les potentialités politiques. Dans sa « Première Conversation », parue en 1668, Méré affirme qu'il serait bon que le Prince eût de cet esprit de justesse dont il fait l'anatomie, cet esprit qui permet à chacun de tenir son rôle<sup>94</sup>. Y aurait-il ici un souvenir des *Trois discours de la condition des Grands* de Pascal, que La Fontaine a lus de près<sup>95</sup> ? Chez nos deux auteurs, la leçon donnée au prince comme à tout lecteur est celle d'une adéquation à soi. Pour La Fontaine, trouver le juste *ethos*, c'est forger un rapport au verbe et un être au monde – non pas au sens du moi profond et romantique : il s'agit de trouver la meilleure façon de jouer le rôle correspondant à la condition que la vie nous a assignée, faire coïncider, en une subtile alchimie, ses propres penchants, sa condition et la situation présente et concrète dans laquelle on se trouve. Être soi est un art. Les personnages de fable, souvent désignés de manière volontairement inconvenante avec des qualificatifs de métiers, l'expérimentent à leurs dépens.

La rhétorique du trait d'esprit, dans le premier recueil, serait ainsi une forme de pédagogie mondaine, où le poète se donnerait en exemple au prince pour l'inciter à apprendre l'art de la parole civile. Cette superposition des figures du prince et du poète *via* l'idéal de l'honnêteté implique une dimension politique qui résonne jusqu'à nous. Les deux côtés de la médaille

(87) *Ibid.*, p. 65-66 : « la Nature en donne une partie, et le commerce du monde l'autre, mais principalement les profondes méditations. » Voir aussi p. 79 et suivantes.

(88) *Ibid.*, p. 93-94. Sur la justesse, voir le premier dialogue de Méré, publié pour la première fois la même année que les *Fables*.

(89) E. Bury, « À la recherche d'une synthèse française de civilité : l'honnêteté et ses sources », *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*, dir. Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994, p. 179-214, particulièrement p. 190.

(90) Baltasar Gracián, *El Héroe*, « Al lector », dans *Obras completas*, t. I, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1969, p. 242 ; trad. puis commentaire de ce passage par Stephan Vaquero, *Baltasar Gracián, la civilité ou l'art de vivre en société*, Paris, PUF, « Fondements de la politique », 2009 p. 9-10. Nous préférons cette traduction à celle de Benito Pelegrin dans Gracián, *Traité politiques, esthétiques, éthiques*, Paris, Seuil, 2005, p. 67.

(91) Voir Marc Fumaroli, « 1684. Introduction à *L'Homme de Cour* » [in] Baltasar Gracián, *L'Homme de Cour*, éd. Sylvia Roubaud, Paris, Folio classique, 2010, p. 7-246. M. Fumaroli étudie les enjeux et les partis politiques et religieux qui déterminent la réception de Gracián, ainsi que sa lecture par les mondains *via* le filtre de l'honnêteté à la française. Sur l'influence de Gracián sur La Bruyère, voir Louis Van Delft, *La Bruyère moraliste. Quatre études sur les Caractères*, Genève, Droz, 1971, chap. IV.

(92) Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, Genève, Droz, 1980, p. 683.

(93) E. Bury, « À la recherche d'une synthèse française de civilité », art. cit. : voir les analyses consacrées à Méré p. 207-210.

(94) Méré, « Discours », éd. cit., p. 66 : « A mon sens la plus grande preuve qu'on a de l'Esprit, et qu'on l'a bien fait, c'est de bien vivre et de se conduire toujours comme on doit. Cela consiste à prendre en toutes les rencontres le party le plus honneste, et à le bien soutenir ; et le party le plus honneste est celui qui paroist le plus conforme à l'estat de vie où l'on se trouve. / Il y a des rôles plus avantageux les uns que les autres : la Fortune en dispose, et nous ne les choisissons pas ; mais de quelque nature que soit celui qui se presente, on est toujours bon Acteur quand on le sçait bien jouer. Il faut avoir de grands égards pour s'en acquitter comme on doit. »

(95) Voir A. Génétiot, « Image et imagination dans les *Fables* », *Le Fablier*, n°24, 2013, p. 123.

étant indissociables, la maîtrise de soi par le prince n'est pas seulement le modèle qui permet de penser l'autonomie de l'individu : par effet retour, l'honnête homme devient aussi l'image idéalisée du prince, tous deux incarnations particulières du même idéal de maîtrise et de spontanéité, de justesse et de lucidité. Arnaud Welfringer a souligné que « Les *Fables* posent [...] la question de la justice (politique) comme une affaire de justesse (rhétorique) [...] »<sup>96</sup>. Nous rejoignons ses analyses lorsqu'il affirme que La Fontaine

envisage la question politique comme, d'une part, une affaire éthique, d'*ethos* – le bon rapport que le roi doit entretenir avec sa propre grandeur, l'exacte connaissance de sa condition, détermine sa façon de régner, en vertu du principe antique et humaniste, toujours vivace au XVII<sup>e</sup> siècle, qui identifie éthique et politique, gouvernement de soi et gouvernement des autres - ; d'autre part comme une affaire rhétorique de justesse, d'un juste usage du langage et des figures<sup>97</sup>.

Ainsi, si instruire le dauphin, c'est lui enseigner à tenir sa place, comme tout homme ; à parler, agir et penser en honnête homme – et comme tout honnête homme, alors le prince est celui qui incarne au plus haut point, *primus inter pares*, les valeurs aristocratiques. Et il n'est que cela. Méré le suggèrera encore en un moment où le théâtre de la cour aura fait voler en éclat cette ancienne conception de la royauté – mais ses discours ont été rédigés dans les années 1660. À ce moment, La Fontaine aura pris acte de l'échec de ce modèle politique dans ses nouvelles *Fables*. Dédiées non au prince, mais à une femme d'esprit, maîtresse du roi, les fables seconde manière ne sont plus une forme d'exercice spirituel au service d'une *paideia* ; s'y approfondit une conversation entre honnêtes gens, dans une forme de retraite qui rend plus amère et paradoxalement plus directe la représentation du pouvoir<sup>98</sup>.

C'est donc dans le rapprochement entre l'institution du prince et la *paideia* de l'honnête homme qu'on trouve ce que le recueil de 1668 a de véritablement neuf. Car l'usage de formes lapidaires pour renouveler le fonds ésopeque n'est pas nouveau, à un moment où les genres formulaires connaissent une vogue remarquable. Tout proche de La Fontaine, le recueil de Ballesdens offert à Louis XIV en 1645 et *La Politica di Esopo Frigio dedicata al Serenissimo Principe Giosepe Emanuel di Savoia*, 1646, de Tesauo, l'un des grands théoriciens du trait d'esprit<sup>99</sup> étaient également fondés sur la mise en série d'énoncés sentencieux. Mais la forme brève était chez ces auteurs le signe rassurant d'une permanence. Paola Cifarelli souligne que l'autorité des formules provient chez eux de la solidité supposée des principes allégués, dans un monde en crise : « la sagesse immuable des fables et les exhortation parénétiqes tendent à prouver que même dans une société fragilisée par un roi ou par un prince mineur, l'ordre social n'est ni altéré ni subverti<sup>100</sup>. » La Fontaine propose un pragmatisme qui relève d'une sombre vision du monde, où seule la règle de l'*aptum* peut servir de boussole, pour reprendre une image de Gracián.

Il faudrait tenir jusqu'au bout cette équation qui lie le roi et l'honnête homme *via* le poète. Elle nous semble contenir une part de nostalgie pour un modèle dont La Fontaine comprendra vite qu'il est révolu ; elle suggère simultanément une pensée de l'individu qui contribue aujourd'hui encore à la modernité du recueil. D'un côté, une conception du pouvoir qui nous ramène à la Renaissance et aux cours italiennes dont la chute de Fouquet a sonné le glas ; de l'autre, une politique de la parole privée, vision éminemment moderne qui fait de l'individu un prince en son domaine<sup>101</sup> – et le recul historique a parfois incité à y lire une forme de machiavélisme que les *Fables*, restituées dans leur contexte, ne pouvaient vraisemblablement contenir<sup>102</sup>. La Fontaine, nostalgique d'une manière de gouverner qu'il peut encore espérer voir réaliser, *mutatis mutandis* par Louis XIV au moment où il rédige ses premières *Fables*, forme aussi son lecteur pour le rendre le plus apte possible non pas seulement à trouver sa place dans le présent, à l'habiter pleinement, mais plus encore à le dessiner, à façonner le monde dans une forme de souveraineté de la conscience. En ce sens le prince n'est plus seulement le destinataire des poèmes, invité à devenir un parfait honnête homme, mais aussi le modèle et l'image de la souveraineté et de l'autonomie de la personne privée.

Céline BOHNERT

Université de Reims Champagne-Ardenne

- 
- (96) Arnaud Welfringer, « Politique des *Fables* de La Fontaine, ou "comment s'y retrouver ?" », *Méthode !*, n°20, 2011, p. 123-130, citation p. 128.
- (97) A. Welfringer, « "Je reviens à mon texte" : politique des *Fables* à la croisée des interprétations », *Lectures de La Fontaine. Le recueil de 1668*, dir. Christine Noille, Rennes, PUR, 2011, p. 109-123, citation p. 121. Voir aussi *Le courage de l'équivoque*, Paris, Classiques Garnier, à paraître.
- (98) P. Dandrey, *Quand Versailles était conté. La cour de Louis XIV par les écrivains de son temps*, Paris, Belles Lettres, 2009.
- (99) Emanuele Tesauo, *La Politica di Esopo Frigio dedicata al Serenissimo Principe Giosepe Emanuel di Savoia*, In Ivrea, appresso San Francesco, 1646 ; éd. Denise Ericò, Rome, Salerno, 1980.
- (100) Paola Cifarelli, « D'un usage politique de la fable au XVII<sup>e</sup> siècle : Jean Ballesdens et Emanuele Tesauo », [in] Jean Ballesdens, *Les Fables d'Ésope Phrygien*, dir. Bernard Teyssandier, Reims, Epure, 2011, p. 563-580, citation p. 580.
- (101) Fanny Népote-Desmares, « Au terme d'une lecture des *Fables* : l'image du roi et du poète », *art. cit.*, p. 128 : « [...] le poète ne se contente pas en effet d'expliquer ce que sont un vrai roi et un vrai poète, il y affirme aussi que tout homme est roi et poète à partir du moment où il accepte de se laisser envahir par l'action de l'au-delà. » Nous ne souscrivons pas à la dernière partie de l'analyse.
- (102) Dans « 1684. Introduction à *L'Homme de Cour* », M. Fumaroli montre tout l'effort du XVII<sup>e</sup> siècle pour proposer une version chrétienne du machiavélisme, qui allie raison d'État et vertu du prince.

Directeur de la publication : Patrick DANDREY  
Rédacteur en chef : Céline BOHNERT

La commission de publication de la revue *Le Fablier* comprend :

Le directeur de la publication : Patrick Dandrey

Le rédacteur en chef : Céline Bohnert

Les rédacteurs adjoints : Antoine Biscéré, Damien Fortin

Les secrétaires de rédaction : Julien Bardot, Federico Corradi, Tiphaine Rolland

Membres de droit : le président-fondateur (Marc Fumaroli), les vice-présidents (Maya Slater, Marie-Odile Sweetser, Bernard Beugnot), les membres d'honneur (Bernard d'Encausse), les correspondants étrangers.

Personnalités désignées par le conseil d'administration :

Benoît de Cornulier (Nantes), Alain Génétiot (Nancy), Michel Jeanneret (Genève, Suisse), Jole Morgante (Milan, Italie), Fanny Népote-Desmarres (Toulouse), Maria Eugenia Pereira (Aveiro, Portugal), Guillaume Peureux (Université Paris-Ouest Nanterre La Défense), David Lee Rubin (Charlotteville, États-Unis), Randolph P. Runyon (Miami, États-Unis).

Achevé d'imprimer  
pour la Société des Amis de Jean de La Fontaine

par Corlet Numérique - 14110 Condé-sur-Noireau

Dépôt légal : 3<sup>e</sup> trimestre 2014



REVUE PUBLIÉE AVEC LE CONCOURS DE



