



HAL
open science

“D’ornements précieux ma Muse s’est parée ”. Les vertus du style héroïque d’après l’Adonis de La Fontaine

Céline Bohnert

► **To cite this version:**

Céline Bohnert. “D’ornements précieux ma Muse s’est parée ”. Les vertus du style héroïque d’après l’Adonis de La Fontaine. Le Fablier, 2011, 22, p. 11-17. 10.3406/lefab.2011.1203 . hal-01091087

HAL Id: hal-01091087

<https://hal.science/hal-01091087>

Submitted on 11 Apr 2021

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.

«D'ornements précieux ma Muse s'est parée ». Les vertus du style
héroïque d'après *l'Adonis de La Fontaine*

Céline Bohnert

Citer ce document / Cite this document :

Bohnert Céline. «D'ornements précieux ma Muse s'est parée ». Les vertus du style héroïque d'après *l'Adonis de La Fontaine*.
In: Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine, n°22, 2011. pp. 11-17;

doi : <https://doi.org/10.3406/lefab.2011.1203>

https://www.persee.fr/doc/lefab_0996-6560_2011_num_22_1_1203

Fichier pdf généré le 09/03/2020

« D'ORNEMENTS PRÉCIEUX MA MUSE S'EST PARÉE » LES VERTUS DU STYLE HÉROÏQUE D'APRÈS L'ADONIS DE LA FONTAINE

« Je chante les héros dont Ésope est le père⁽¹⁾ ». On se souvient du vers célèbre qui ouvre tout grand la scène des *Fables* à l'univers, en un mariage inattendu entre les Muses d'Ésope et de Virgile. C'est là sans doute ce qui revient d'abord en mémoire lorsqu'on s'interroge sur la pratique héroïque de La Fontaine. Les *Fables* déplacent l'héroïsme sur une scène inédite et miniature, au sein d'un genre moral et exemplaire promu à la dignité de poésie – l'apologue devenant par là apte à délivrer un enseignement égayé de galanterie épique ou bouffonne. Mais avant cette reconfiguration originale, c'est bien sur le champ épique que La Fontaine a fourbi ses premières armes. C'est du moins ce qu'il laisse entendre en 1669 dans l'avertissement d'*Adonis* :

Je m'estois toute ma vie exercé en ce genre
de Poésie que nous nommons Héroïque :
c'est assurément le plus beau de tous, le
plus fleuri, le plus susceptible d'ornemens,
& de ces figures nobles & hardies qui
font une langue à part, une langue assez
charmante pour mériter qu'on l'appelle la
langue des Dieux⁽²⁾.

La confiance s'articule imparfaitement, semble-t-il, avec la première version du poème, qui s'ouvrait sur un refus de l'épopée :

Que l'on n'attende pas que je chante en ces vers,
Rome ny ses enfans vainqueurs de l'Univers,
Ny les fameuses tours qu'Hector ne put defendre
Ny ses membres épars sur les bords du

[Scamandre,

Ces sujets sont trop hauts, & je manque de voix :
Je n'ay jamais chanté que l'ombrage des bois,
Flore, Echo, les Zephirs, & leurs molles haleines,
Le verd tapis des prez & l'argent des fontaines.
Cependant aujourd'hui ma voix veut s'élever :
Dans un plus noble champ je me vais éprouver ;
D'ornemens précieux ma Muse s'est parée ;
J'entreprends de chanter l'amant de Cythérée,
Adonis dont la vie eut des charmes si courts [...].

Le proème, dès la première version du texte, pose ainsi la question du genre. La Fontaine commence par refuser de chanter les combats épiques, les tours d'Iliion et les corps démembrés des combattants : l'entreprise épique est placée sous le signe de l'échec, à quoi bon, dès lors, la célébrer ? Après ce désaveu, La Fontaine se donne pour un poète pastoral soulevé contre son habitude par un enthousiasme nouveau : désireux d'enfler sa voix (c'est là le seul vers où La Fontaine exprime une telle ambition, et il est biffé onze ans plus tard), il exercerait son art dans un « plus noble champ ». L'enjeu de ce passage réside dans l'articulation du style et du sujet. Refusant les horreurs épiques, le poète ne prétend pas moins élever sa voix – on traduirait volontiers « écrire en style héroïque, fleuri, décrire par des figures nobles et hardies » –, mais pour « chanter » ou « célébrer⁽³⁾ » un sujet amoureux. S'opère ainsi une petite révolution poétique : la noblesse du chant ne tenant pas du sujet traité, mais du style, ajusté à un sujet que le poète magnifiera sur la lyre héroïque. C'était là remettre en cause la tradition aristotélicienne qui fondait depuis plusieurs siècles la rhétorique des genres, définis par l'ajustement de la forme, du sujet et du style. L'avertissement de 1669 n'est donc pas mensonger : présentant la poésie héroïque du seul point de vue stylistique, il répond au glissement opéré dans les premiers vers de 1658⁽⁴⁾.

On définit volontiers l'idylle héroïque comme un poème mixte, tempérant gloire épique et Muse

(1) La Fontaine, « À Monseigneur le duc de Bourgogne », *Fables*, éd. Jean-Charles Darmon et Sabine Gruffat, Paris, Le Livre de Poche, 2002, p. 61.

(2) *Adonis* (1669), dans La Fontaine, *Œuvres diverses*, éd. P. Clarac, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 3.

(3) C'est le terme qui remplace le premier en 1669.

(4) Dans la version publiée. La Fontaine présente un tout autre projet : le refus de l'épopée est aussi bien thématique que stylistique, et La Fontaine le justifie par l'affaiblissement de son « imagination ».

champêtre. Alain Génétiot a ainsi montré que l'œuvre de Tristan, de caractère composite, pouvait être lue comme une idylle héroïque en éclat⁽⁵⁾. Dans l'*Adonis*, la ligne de partage et de tension entre pastorale et épopée est conservée en des jeux subtils et variés. Sabine Gruffat les a analysés dans un très bel article⁽⁶⁾. Une hybridité tempérée serait ainsi au fondement du genre choisi par La Fontaine. Il existe du reste d'autres essais dans ce sens : on connaît le *Moyse sauvé* de Saint-Amant. Mentionnons en passant le *Montaubant florissant, Idylle héroïque à la gloire de ses Habitans*, de Jacques Coras et, plus proche de La Fontaine, l'*Athys* de Segrain⁽⁷⁾. Ce dernier tient un pari bien différent de celui de La Fontaine, à partir d'un sujet proche : tout en se pliant aux impératifs d'une *dispositio* épique, Segrain justifie l'usage d'un style « pastoral » imité de Théocrite et du Virgile des *Georgiques*, adapté à une fable qui l'appelle naturellement dans la pensée du temps. L'héroïsation de la Fable est chez lui une question d'amplification narrative et de disposition en épisodes. Segrain pense en cela suivre les pas d'Urfé, mais en développant une poésie « fabuleuse » et circonstanciée :

J'ay taché de faire à peu près en Vers ce qu'il a fait en Prose ; il a annobly son pays de Forest comme les Grecs ont fait de leur Arcadie ; & j'ay voulu rendre le mesme hommage au lieu de ma naissance, avec cette difference toutefois que j'ay crû que mes imaginations ne devoient pas estre tout à fait semblables aux siennes. Ayant dessein de les traiter en Poésie, j'ay crû les devoir rendre plus fabuleuses, & c'est pour cela que j'ay voulu finir par une Metamorphose, mais autant que la Poésie peut exiger de vray-semblance, & de circonstances dans la narration, j'ay taché de l'observer⁽⁸⁾.

L'idylle héroïque et le génie du lieu : la propension de ce genre à glorifier une région aimée donnerait à rêver - mais elle ne concerne pas l'*Adonis* de La Fontaine.

On voudrait ici revenir sur la définition de ce genre, en l'abordant depuis la question de l'image et du style. La métaphore de la vêtue au seuil de l'*Adonis* (« D'ornemens précieux ma Muse s'est parée ») fait penser à une juxtaposition, un mixte des deux génies poétiques. L'hybridité n'est certes pas le moindre plaisir donné par l'idylle héroïque, fondée sur des discordances agréables car mesurées. Mais remarquons que l'on trouve la même image au seuil des *Fables*, lorsque le poète se donne en Socrate un prédécesseur et une caution : « À peine les fables qu'on attribue à Ésope virent le jour que Socrate trouve à propos de les habiller de la livrée des Muses. » Or on conviendra que les apologues « mis en vers » par La Fontaine dans le sillage du philosophe ne sont pas l'ouvrage d'une Muse morale déguisée par le mètre. Suivant le même modèle, l'idylle héroïque se comprendrait comme la transfiguration de la Muse pastorale par le style épique, défini comme un style de l'image⁽⁹⁾. L'entreprise de La Fontaine se situerait ainsi entre la définition classique de l'idylle,

forgée dans le sillage de la *Sampogna* de Marino, et la pratique contemporaine de l'épopée, héritière embarrassée des contradictions portées par les poétiques renaissantes de la vive représentation.

*

Discours orné, parole illusionniste, objet précieux, *Adonis* est fondé sur une conception artiste de l'idylle issue de la *Sampogna* de Marino et relayée par Daniel de Rampalle, son traducteur dans les années 1640. Les préfaces des idylles de Rampalle confirment une approche ecphrastique du genre, défini comme « peinture parlante », plus encore que par un sujet pastoral. Car il semble que le XVII^e siècle, après 1640, ait moins défini le genre de l'idylle par son sujet que par sa forme et son origine : poème grec par excellence, elle se présente comme un pur exercice poétique et se caractérise par un brio, une dextérité poussés au raffinement⁽¹⁰⁾. Les préfaces de Rampalle en soulignent la nature ornementale, en évoquant « leur esgayement naturel à descrire jusques aux moindres choses » :

& c'est en quoy consiste le vray Caractere, & la marque essentielle des Idiles, puis qu'en effet ce ne sont que des compositions fleuries, où dans

qualité traditionnellement attribuée au poète épique. Sa Muse ne se pare plus que du myrte de Vénus : *Adonis* est résolument placé dans le champ pastoral. Mais en échange, celui-ci absorbe et transforme l'idée de gloire et l'attirail épique : les « tourments infinis » soufferts pour l'amour d'Aminte sont un avatar galant des exploits guerriers, les yeux de l'amante décochent des traits tout puissants, etc. Les vers dédiés à la mystérieuse Aminte n'ont peut-être d'autre fonction que d'affirmer cette synthèse entre les registres amoureux et héroïque. De la première à la seconde version du poème, la galanterie a imposé sa vision d'un héroïsme tendre et pacifique, qui estompe ce que l'entreprise de 1658 avait encore de transgressif ou de discordant – l'alliance d'une matière tendre et d'une manière héroïque laisse la place à une alliance réalisée, au départ, sur le plan thématique et accompli dans un style poétique approprié.

- (5) Alain Génétiot, « Le lyrisme tristanien : une idylle héroïque en éclat ? », *Littérales*, n°3, *Actualités de Trisain*, 2003, p. 31-59.
- (6) Sabine Gruffat, « Le dialogue de la poésie héroïque et de l'idylle dans l'*Adonis* de La Fontaine : un héroïsme tempéré », *Palimpsestes épiques. Réécritures et interférences génériques*, dir. Dominique Boutet et Camille Esmein-Sarazin, Paris, PUPS, 2006, p. 257-272.
- (7) Jacques Coras, *Montaubant florissant, Idylle héroïque à la gloire de ses Habitans*, Montauban, Samuel Dubois, 1677. Segrain, *Athys. Poème pastoral dédié à Son Altesse Royale Mademoiselle*, Paris, Guillaume de Luyne, 1653.
- (8) Segrain, « Au lecteur », *Athys, op. cit.*, n.p.
- (9) Voir la thèse de Boris Donné, *La Fontaine & la culture allégorique*. Thèse pour le doctorat de Littérature française, présentée sous la direction de M. Patrick Dandrey, Université de la Sorbonne-Paris IV, 1998.
- (10) Daniel de Rampalle, « Au lecteur », *Les Idiles du Sr de Rampalle. Où sont contenuës, La Nymphé Salmacis, Le Funeste Despart, Europe ravie, Le Soleil Amoureux, LA Lune Amante, L'esclave Geneveuse.*, Paris, P. Rocolet, 1648, n.p. : « [...] quoy que les anciens Auteurs & quelques uns modernes amoureux de la description, se soient delectez en ce genre d'escrire, & l'ayent choisi comme un des plus beaux efforts de la Poésie : puis qu'elle n'est à vray dire qu'une peinture parlante, comme la peinture est une Poésie muette. »

la description naïve d'une simple aventure on fait entrer toutes les beautés de la Poésie, & tous les agréments dont l'Art peut rehausser un petit sujet⁽¹¹⁾.

Un écho très net s'établit entre cette définition de l'idylle et les termes déjà cités par lesquels La Fontaine présente son poème en 1669 :

Je m'estois toute ma vie exercé en ce genre de Poésie que nous nommons Héroïque : c'est assurément le plus beau de tous, le plus fleuri, le plus susceptible d'ornemens, & de ces figures nobles & hardies qui font une langue à part, une langue assez charmante pour mériter qu'on l'appelle la langue des Dieux.

L'aveu qui suit ces lignes semble répercuter sur un mode nostalgique l'ambition exprimée par Rampalle de faire « entrer toutes les beautés de la Poésie, & tous les agréments dont l'Art peut rehausser un petit sujet » :

« Le fonds que j'en avois fait, soit par la lecture des Anciens, soit par celle de quelques-uns de nos modernes, s'est presque entièrement consumé dans l'embellissement de ce Poème, bien que l'Ouvrage soit court, & qu'à proprement parler il ne mérite que le nom d'Idyle. »

Le rapprochement fait d'autant mieux ressortir la divergence de nomenclature : alors que Daniel de Rampalle définit l'idylle, La Fontaine évoque en termes proches la poésie « héroïque ». Mais cette divergence n'est peut-être qu'apparente. Pour les contemporains du poète, le style héroïque est adapté à l'idylle aussi bien qu'à l'épopée. Marolles est celui qui donne à ce registre stylistique la plus large extension : dans son *Traité du Poème épique*, il admet « que l'Héroïque se puisse mesler dans tous les genres de Poésie : car il se rencontre même quelque fois dans les Odes, dans les Sonnets, dans les Epigrammes, dans les Elegies & dans les Epistres⁽¹²⁾ ». Sans aller jusque là, Furetière se borne à noter la parenté qu'établit l'ornement entre idylle et épopée : « La Poésie épique, l'Idylle, doivent être plus fleuris, plus remplis d'ornements, que la Dramatique⁽¹³⁾ ». La parole des personnages de théâtre, aussi nobles soient-ils, est astreinte à la sobriété et tenue par une vraisemblance éthique qui garantit l'illusion mimétique.

L'abbé Genest, en 1707, souligne aussi cette parenté. Pour lui, l'épopée et l'idylle ne se différencient que par leur sujet. À l'épopée, la fureur et les batailles ; à l'idylle, l'harmonie d'un monde pacifié. Pour lui, « ce sont les Passions différentes, les objets différents, les différentes situations qui font [la] grande dissemblance » de ces deux genres. Mais la noblesse du style leur est commune. L'églogue devient dès lors le développement exclusif d'une composante de l'épopée.

Mais tout ce qui s'exprimera d'un air plus tranquille & plus simple dans la Poésie héroïque [...] conviendra aussi à l'Eglogue. Elles ne diffèrent point en cela pour le style⁽¹⁴⁾.

À l'appui de sa théorie, Genest cite des vers d'Homère imités par Théocrite et des figures que Virgile déploie dans les *Géorgiques* comme dans l'*Énéide*, et dont certaines sont inspirées par le poète de Syracuse⁽¹⁵⁾. On pourrait prolonger son travail et comparer certaines figures de l'*Adonis* à celles que l'on trouve dans les épopées antiques ou contemporaines. La Fontaine emprunte abondamment à Virgile⁽¹⁶⁾. Au Tasse également⁽¹⁷⁾. Et *Adonis* offre bien des concordances avec les figures les plus goûtées des épopées des années 1650 : la mort pressant les yeux comme le sommeil, les armées réduites par synecdoque et métamorphose à une forêt de dards, l'image de la mort peinte sur le visage, les évocations poétiques de l'aurore naissante... Serties dans le dispositif ecphrastique serré du poème lafontainien, ces figures prennent un relief particulier. Ainsi la cheville comparative « comme on voit », « tel on voit ». Courante dans l'épopée, elle sert la pompe et l'ostentation de descriptions faites pour dire la grandeur d'un héros. L'usage convenu lui réserve un rôle purement fonctionnel : cette expression figée sert de marqueur d'une hauteur de ton. Sous la plume de La Fontaine, cet outil s'anime et prend vie. Il incite le lecteur à se figurer de nouvelles scènes, ouvrant au passage une fenêtre vers un poème esquissé : et c'est ici la peinture effrayante du sanglier...

Tel on voit qu'un brigand fameux, & redouté
Se cache après ses vols en un antre écarté,

...là l'évocation enchanteresse d'une Vénus en larmes :

Comme on voit au printemps les beautés du Soleil
Cacher sous des vapeurs leur éclat sans pareil.

L'ornement le plus rigide et le plus convenu, pris dans le kaléidoscope des regards qui fonde l'*Adonis*, contribue à déployer l'énergie propre de l'écriture. On a analysé ailleurs le dispositif ecphrastique qui sous-tend le poème : La Fontaine donne l'impression de décrire une œuvre d'art qu'il élabore au fur et à

(11) *Idem*.

(12) Michel de Marolles, *Traité du Poème épique*, Paris, Guillaume de Luynes, 1662, chap. 1, p. 3 [*fac simile*, Hildesheim, New York, Olms, 1974].

(13) Antoine Furetière, « Idylle », *Dictionnaire universel*, Amsterdam, 1690.

(14) Abbé Charles-Claude Genest, *Dissertation sur la poésie pastorale, ou de l'Idylle et de l'églogue*, Paris, J.-B. Coignard, 1707, p. 231.

(15) *Ibid.*, p. 233 : « La comparaison de l'Oiseau qui plaint ses petits est dans Homère ; elle a passé dans Bion ; ensuite elle est venue à Virgile, & presque à tous les Poètes. Employée par les uns dans le Stile héroïque & élégiaque, par les autres dans le Stile pastoral. »

(16) Émile Bessette, « Présence de Virgile dans l'*Adonis* de La Fontaine », *Studi Francesi*, 1968, n°12, p. 287-296.

(17) Céline Bohnert, « La Fontaine et *Adonis* : le travail du vers », *Formes et formations*, Actes du colloque annuel de la North American Society for Seventeenth-century French Literature à Columbia, Caroline du Sud, 14-16 avril 2005, édités par Buford Norman, *Biblio 17*, vol. 168, 2006, p. 173-184.

mesure sous les yeux du lecteur⁽¹⁸⁾. Il offre par là une méditation sur les pouvoirs de la fiction, définie comme une illusion aussi fragile que nécessaire – et ce postulat esthétique et poétique s’approfondira dans les *Fables* en une anthropologie de la faiblesse : l’homme y sera défini comme un être puéril et peu sage, amoureux de fictions et prompt à céder à ses pièges – la sagesse consistant alors à reconnaître cette faiblesse et à la satisfaire sans s’y complaire, en un songe éveillé⁽¹⁹⁾. Dans *Adonis*, déjà, La Fontaine justifie la fiction poétique (et la « grâce plus belle encor que la beauté ») par ses effets – le ravissement d’Adonis – tout en soulignant les dangers de ce rêve éveillé, qui emporte avec lui tout principe de réalité.

Cette réflexion sous-terrainne approfondit en méditation sur la puissance de l’art les questions portées par l’idylle, dont La Fontaine inscrit la définition au cœur même de son poème : la Fable qu’il chante a d’abord été gravée au fond des « antres sourds ». Les traités sur les genres pastoraux le rappellent fréquemment : l’idylle est originellement une petite image tracée sur une pierre précieuse. L’abbé Genest en formulera ainsi la définition :

Il [le terme d’« idylle »] ne veut dire que Chansonnette, ou petit Ouvrage en Grec *Eidyllium* ; en Latin *Speciuncula, Imaguncula*, par comparaison avec ces figures délicates gravées sur des pierres précieuses qui servent de Bagues & de Cachets⁽²⁰⁾.

L’idylle est poésie gravée, comme l’épigramme, mais poésie précieuse aussi, par la matière même sur laquelle elle s’inscrit, et poésie raffinée, par son usage ornemental. Poésie imagée, enfin, ou, plus exactement, figurée. La définition est la même, cinquante ans plus tôt, chez Colletet⁽²¹⁾. Sans entrer dans ce détail, Furetière explique que le mot *idylle* « vient du Grec *edyllion*, d’*eidōs*, *figure, représentation* ». « Le propre de la Poésie, ajoute-t-il, est de représenter vivement les choses.⁽²²⁾ » Ainsi se trouve mis en avant le pouvoir figuratif de ce genre poétique et, au-delà, de la poésie dans son ensemble : se joue ici l’héritage des poétiques renaissantes de la « vive représentation⁽²³⁾ ». En intégrant cette définition dans le corps même du poème et en livrant *Adonis* à la main experte de Jarry et au talent de François Chauveau, La Fontaine transforme son *Adonis* en objet d’art : le bijou poétique de La Fontaine trouve dans le manuscrit de 1658 une matérialité somptueuse qui le rapproche des anciennes idylles ou de leur origine mythique relayée par les définitions contemporaines.

Ainsi dans la seconde moitié du XVII^e siècle, le style héroïque consiste en un style orné et figuré, capable d’imposer ses images à l’esprit du lecteur suivant une poétique de l’*enargeia*, héritière de la « vive représentation » renaissante. S’y déploierait une forme proprement classique de maniérisme, arrimée à une conception noble de l’écriture, conception qui déjoue la tradition aristotélicienne en ce qu’elle fait

passer au second plan le sujet du poème : le style héroïque convient aussi bien à l’épopée qu’à l’idylle. Cette conception héroïque du style, capable de glorifier tout sujet, sous-tend l’*Adonis* de 1658. La Fontaine retrouve la qualité fondamentale du style héroïque : son énergie (sa « hardiesse ») et sa capacité à faire image. Ainsi défini par l’éclat, *Adonis* se place dans la lignée des idylles marinistes de Rampalle, Tristan et Saint-Amant. Le style héroïque est celui de cette veine, comme le confirme l’« Avertissement au Lecteur » des *Œuvres* de Saint-Amant :

[...] et particulièrement j’ay pris quelque plaisir à de certains petits essais de Poèmes heroïques, dont parmi les Modernes, le Cavalier Marin nous a donné les premiers exemples, dans son Livre intitulé La Sampogna. Ce sont des Descriptions de quelques aventures celebres dans la Fable ancienne, qui s’appellent en Grec Idilios, à ce que j’ay oüy dire⁽²⁴⁾.

L’idylle, ici, est un « petit essai de Poème heroïque ». Essai, car les sujets mythologiques, de faible ampleur et de peu de gravité, n’appellent guère ce qui fait encore dans les esprits la hauteur toute particulière de l’épopée : sa capacité à contenir, dans un récit noble, des vérités plus nobles encore – qu’on lise derrière les exploits de la Pucelle les pérégrinations de l’âme ou l’histoire de la France, ou bien que l’on figure dans les grandeurs des héros passés les vertus des rois présents. Mais la pratique contemporaine de l’épopée renforce encore le lien avec l’idylle en se détournant de l’allégorie.

- (18) C. Bohnert, « La Fontaine peintre de mythologie : art de l’écphrasis et goût pictural dans l’*Adonis* (1658-1669) », *XVII^e siècle*, n°245 (4), oct.-déc. 2009, p. 107-122.
- (19) Patrick Dandrey, *La Fabrique des Fables*, (1991), Paris, Klincksieck, 2010. Boris Donné, *La Fontaine et la poétique du songe: Récit, rêverie et allégorie*, dans *Les Amours de Psyché*, Paris, Champion, 1995.
- (20) Ch.-Cl. Genest, *Dissertation sur la poesie pastorale*, op. cit.
- (21) Guillaume Colletet, *Discours du poème bucolique. Où il est traité, de l’Eglogue, de l’Idyle (sic), et de la Bergerie*, Paris, Louis Chamhoudry, 1657, p. 24 (voir aussi p. 22-23) : « [...] les Idyles, qui ne sont ordinairement que de petits Poèmes, on ne voit aussi que de petites peintures des fantaisies d’Amour, & s’il le faut ainsi dire, des jeux rustiques & enfantins des Bergers, & des Bergeres. »
- (22) A. Furetière, « Idylle », *Dictionnaire universel*, op. cit.,
- (23) Ajoutons que Furetière fournit ensuite une seconde explication, à l’appui de l’approche critique de l’idylle comme genre divers, sinon composite : « D’autres disent que ce mot vient d’*eidōs*, en tant qu’il signifie *espece* ; & qu’on appelle *eidyllia* des Poèmes de différente sorte. » Le genre se situe ainsi de deux façons du côté de l’éclat, comme image et comme fragment.
- (24) *Œuvres*, éd. Jacques Bailbé et Jean Lagny, Paris, Champion, S.T.F.M., 1971, t. 1, p. 20. Saint-Amant, sans se contredire, donne une définition plus vague de l’idylle dans sa préface au *Moyse sauvé* : « Quelques-uns qui croyoyent que je donnerois le titre de Poème-heroïque à cet Ouvrage, s’estonneront peut-estre d’abord, que je ne luy donne que celui d’Idyle, lequel est à-peine connu en nostre Langue, & qui n’est employé d’ordinaire qu’à de petites Matieres narratives et fabuleuses, comme on peut le voir dans les Grecs & dans les Italiens [...] » (*Œuvres*, éd. cit., 1979, t. 5, p. 7).

*

En théorie, le style héroïque, énergique au sens de l'*enargeia*, doit servir dans l'épopée la grandeur de l'action. Mais il doit surtout offrir des visions de faits et de vérités d'importance : plus les exploits seront décrits dans un style imagé, mieux ils s'imposeront au lecteur, et mieux le cœur du poème, ces vérités que le P. Le Moyne, entre autres poéticiens de l'épopée, pose comme préalables à la composition⁽²⁵⁾, se manifesteront à travers eux. Le dévoilement allégorique s'appuie sur l'énergie des figures. Or la pratique infirme voire contredit les postulats théoriques : les descriptions, morceaux détachables, appartiennent à la catégorie de l'ornement bien plus qu'elles ne servent un processus de révélation allégorique. L'épopée rejoint par là la visée avouée de l'idylle, le plaisir esthétique. De tels glissements rapprochent encore ces genres tout à fait différents, mais qui accordent la même importance à un style que l'on peut qualifier d'*héroïque* dans les deux cas.

Le style que La Fontaine qualifie d'« héroïque » est tout aussi bien celui de l'idylle mariniste, caractérisé par une surenchère des figures, une énergie et un brillant qui haussent le poème au rang d'objet précieux, que celui des multiples épopées parues dans les années 1650. Pourtant, chez La Fontaine, l'ornement n'est ni fard, ni simple parure. Le poète tourne le dos à une vision purement décorative de l'ornement poétique, développée dans les fastueux petits poèmes de Rampalle. En embellissant son sujet, le poète le transfigure. C'est ce que signifie l'adjectif « charmante » dans la citation donnée plus haut – « une langue assez charmante pour mériter qu'on l'appelle la langue des Dieux ». Comme l'a souligné Boris Donné, « le caractère stylistique qui définit dans son essence la « langue des dieux », dont parle La Fontaine, c'est le pouvoir de transformer une narration, un assemblage de paroles, en une peinture qui s'impose à l'imagination pour susciter l'émotion.⁽²⁶⁾ » C'est bien en quoi l'idylle héroïque selon La Fontaine allie intimement la tradition de l'ecphrase idyllique et une conception de l'image poétique développée dans l'épopée au cours des années 1650. Elle les approfondit l'une par l'autre. Le dispositif ecphrastique offre en effet le cadre où développer un style que le genre épique arrime à une double visée : célébrative et illusionniste – alors que l'idylle ne vise que le brio d'une manière.

La Fontaine évoque souvent la « langue des dieux », aussi bien dans *Psyché* que dans ses fables. Elle est celle qui magnifie ce qu'elle chante, en s'adaptant à un objet digne de louange, qu'il s'agisse d'une « cavalcade de dieux marins » ou de la vérité mystérieuse recelée en la Fable. Le style héroïque est le langage propre de la célébration, y compris la célébration des grands hommes, ce « bel art » que Fouquet connaît si bien, d'après son chantre :

Vostre esprit est doué de tant de lumieres, & fait voir un goust si exquis & si delicat pour tous nos ouvrages, particulièrement pour le bel art de celebrer les hommes qui vous ressemblent, avec le langage des dieux [...]⁽²⁷⁾.

Fouquet n'est certes pas Adonis. Mais la célébration des arts et de la beauté dans *Adonis* transpose en termes de fiction poétique la politique du surintendant. *Adonis* est bien donné pour un chant de célébration. Célébration de l'Amour d'abord. Dans la préface de 1669, La Fontaine, reconnaissant à Cupidon pour ses faveurs, s'empresse lui rendre hommage :

j'ay cru ne pouvoir moins faire que de celebrer ses aventures de la façon la plus agreable qu'il m'est possible⁽²⁸⁾.

Si le verbe « célébrer » disparaît de l'édition de 1671, remplacé par celui, plus neutre, de « raconter », La Fontaine le maintient au seuil du poème, où il l'avait introduit pour l'édition de 1669 : « J'ay voulu celebrer l'amant de Cythérée. » La version manuscrite, elle, entait cette célébration sur une formule démarquée de l'épopée, citée plus haut : « J'entreprends de chanter l'amant de Cythérée ». En 1669, alors qu'il ancre sa matière dans l'espace pastoral, La Fontaine ne renonce pas à la dimension encomiastique de son œuvre. L'éloge qui fonde la langue des dieux, teinté d'élégie, devient alors une modulation haute de la pastorale. Mais quel que soit l'objet qu'elle magnifie, cette langue possède le même pouvoir d'en révéler et d'en imposer la grandeur.

C'est aussi qu'elle tient son énergie de ce qu'elle célèbre : son sujet, radieux, communique sa noblesse à celui qui le chante et qui en révèle en échange l'étendue secrète. C'est ce que dit aussi l'épilogue du deuxième recueil des *Fables* :

C'est ainsi que ma Muse, au bord d'une onde pure,
Traduisait en langue des dieux
Tout ce que disent sous les cieus
Tant d'êtres empruntant la voix delanature⁽²⁹⁾.

Le langage devient alors l'« art de saisir l'instant et d'y révéler la plénitude de la nature⁽³⁰⁾ ». On voit combien l'héroïque, ce registre noble de la parole poétique, est indépendant des genres littéraires. Il exprime un pouvoir essentiel de l'épopée, étendue à la poésie, celui de traduire et magnifier – de transfigurer.

(25) Voir Françoise Graziani, « La poétique de la fable : entre *inventio et dispositio* », *XVII^e siècle*, n°182, janvier-mars 1994, p. 83-94.

(26) B. Donné, *La Fontaine & la culture allégorique*, op. cit., p. 142.

(27) « À Monsieur Fouquet », dans La Fontaine, *Œuvres diverses*, éd. P. Clarac, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 798.

(28) On entend là un écho de l'épilogue qui clôt le premier recueil des *Fables*, publié un an plus tôt, éd. cit., p. 201.

(29) XI, Epilogue, v. 1-4, éd. cit., p. 343.

(30) P. Dandrey, *La Fabrique des Fables*, op. cit., p. 155.

Or ce pouvoir est assimilé à celui de l'allégorie par les théoriciens de l'épopée. C'est ce qui le lie essentiellement à l'image. Le lieu même de l'écriture héroïque, c'est la figure. Il faut alors comprendre celle-ci de deux façons. Comme embellissement d'abord, c'est-à-dire comme procédé formel agissant sur la facture du poème. Comme procédé de création du sens ensuite, dans la perspective de l'allégorie. Or l'épopée exploite ces deux fonctionnements de la figure. Développées d'abord, parfois au point de constituer des « épisodes », les descriptions charment le lecteur, lui offrant quelque agréable repos entre deux narrations guerrières – on est assez près, alors, des fastes décoratifs de l'idylle. Mais surtout, semées tout au long du récit, l'ornement poétique constitue le poème tout entier en figure : mis au service du symbole, de la visée allégorique du genre, l'ornement s'approfondit d'une valeur morale ou, pour mieux dire, psychagogique. Par sa nature sensible, la figure doit attirer agréablement le lecteur vers un sens plus haut, éveillant ses sens pour mieux parler à son intelligence.

C'est là, nous semble-t-il la deuxième source dont émerge la pratique lafontainienne de l'écriture héroïque dans l'*Adonis*. Héritier de cette pensée allégorique de la figure, il fait de celle-ci le lieu essentiel de la poésie. Dans *Adonis*, l'ornement est ce qui garantit l'effet du poème. Sa langue « charmante », « hardie » est celle qui emporte le cœur avec les yeux, dans une douce violence⁽³¹⁾. Le pouvoir du grand homme offrirait un paradigme à celui de la poésie haute : tous deux charment indéfectiblement, par leur nature. C'est parce qu'elle est parole ornée, parce qu'elle fait image, que la poésie capte l'essence d'un sujet et attire à elle l'assentiment du lecteur. L'œuvre d'art est bien illusion, mais une illusion porteuse de ce que la réalité recèle de plus profond. Aussi ses enchantements peuvent-ils trouver en eux-mêmes leur propre fin. Si la poésie est « comme la peinture », c'est que, comme elle, elle signifie pleinement. Elle est un signe plein, sensible et sensé, qui touche naturellement toutes les facultés : le sens et les sens sont saisis ensemble par l'image. Voilà bien ce qu'affirme la Muse Calliopée dans *Le Songe de Vaux* : « Seule, j'expose aux sens ce qui n'est pas sensible⁽³²⁾ ». C'est parce qu'elle est parole ornée, parce qu'elle fait image, que la poésie devient une psychagogie.

Cette conception de l'ornement poétique se reflète dans le poème. Adonis en est le porteur. Pour celui que le poète présente comme un ornement de la nature, mourir, c'est perdre sa « vive couleur ». La mort du héros fait jouer les éléments visuels les plus marquants de la tradition alexandrine. La « Déploration funèbre en l'honneur d'Adonis » de Bion⁽³³⁾ joue à plusieurs reprises du contraste entre le blanc et le rouge : carmin du sang sur la cuisse de neige, fleurs blanches et rouges nées du sang d'Adonis, des pleurs de Vénus. Les poètes renaissants y avaient été sensibles, particulièrement Mellin de Saint-Gelais⁽³⁴⁾. La Fontaine, lui, renonce à ces contrastes trop nets pour renouer avec d'autres

vers de Bion : ceux qui chantent l'effacement de l'être, Adonis semblant disparaître lorsque la mort emporte sa beauté. La mort, « l'aveugle trépas » est effacement et perte de substance : lorsque le héros devient évanescant, qu'il échappe pour toujours au regard, il perd son être poétique. Suivant Jean-Luc Gallardo, dans *Adonis*, « vivre, c'est voir »... nous dirions aussi que c'est être visible⁽³⁵⁾.

La Fontaine, comme les poètes épiques contemporains, se montre ainsi l'héritier des poétiques renaissantes de la vive représentation. Les poètes du XVI^e siècle, tournant le dos à la *Rhétorique* d'Aristote, ont défendu l'idée d'une *mimesis* picturale plutôt que dramatique, suivant des manières qui prétendaient pourtant peindre la nature « au vif »⁽³⁶⁾. Dans les poétiques renaissantes, la vraisemblance et l'effet du poème sur le lecteur résultent d'une assimilation entre *enargeia* et *mimesis* : la poésie, mais, plus que tout autre, l'épopée, est peinture de mots, image rendant visible les secrets de la nature. On peut se souvenir des conseils de Ronsard au poète épique : « Tu imiteras les effets de la Nature en toutes tes descriptions, suivant Homere. [...] Car en telle peinture, ou plutôt imitation de la nature consiste toute l'ame de la Poésie héroïque.⁽³⁷⁾ » L'épopée renaissante puis classique est par excellence le genre de la *mimesis* descriptive. Il y a là un profond paradoxe, car l'épopée continue aussi d'être définie dans les poétiques comme le genre narratif par excellence – et ce d'autant plus nécessairement que l'intrigue, la *fabula* du poème, est aussi une Fable, l'image poétique d'une réalité historique ou spirituelle. En réalité, cette théorie, défendue jusque dans les traités des années 1650, s'apparente de bien près à une apologétique, plus qu'à une description normative. L'hésitation entre *mimesis* dramatique et *mimesis* descriptive expliquerait l'instabilité foncière des épopées contemporaines de La Fontaine, prises entre des postulations narratives et allégoriques d'une part, et, d'autre part, une pratique qui promeut les descriptions et l'ornement, comme en témoigne le délitement de la matière épique en morceaux choisis dans les tables des matières.

(31) « À Monsieur Fouquet » : « Et non seulement, MONSIEUR, vous attirez leur admiration, vous les contraignez mesme par une douce violence de vous aimer. On ne l'a que trop remarqué pendant cet extrême peril, dont vous ne faites que de sortir : vous sçavez bien qu'ils vous regardent, comme le heros destiné pour vaincre la dureté de nostre siecle, & le mépris de tous les beaux arts. »

(32) Dans *Œuvres diverses*, éd. cit., p. 94.

(33) *Les Bucoliques grecs*, texte établi et traduit par Ph.-E. Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 1953, t. 2.

(34) *Déploration de Vénus sur la mort du bel Adonis*, (1545), dans *Œuvres poétiques françaises*, éd. Donald Stone Jr. Paris, S.T.F.M., t. 1, 1993.

(35) Jean-Luc Gallardo, *Le Spectacle de la parole. La Fontaine, Adonis, Le Songe de Vaux, Les Amours de Psyché et Cupidon*, Orléans, Paradigme, 1996, p. 43.

(36) Nous suivons ici les analyses de Teresa Chevolet, *L'Idée de fable. Théorie de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007.

(37) Pierre de Ronsard, « Préface posthume de la *Franciade* », 1587, citée par T. Chevolet, *L'Idée de fable*, op. cit., p. 543.

L'idylle héroïque semble un essai en marge de cette impasse. Développant modestement des mythes amoureux et familiaux suivant une écriture illusionniste, elle n'en est pas moins investie des ambitions célébratives de l'épopée. C'est dans cette recherche, dans le ciselage et l'agencement des figures que La Fontaine trouve un ton et une voix. Il interroge en outre l'idée d'une poésie conçue comme exercice – sans doute, sur un plan poétique, au sens où l'on entend les exercices spirituels. Aux exercices épiques, tout entiers reversés dans l'*Adonis*, succéderont les exercices fabuliques de 1668, qui transformeront la méditation sur l'efficacité poétique en réflexion sur l'efficacité civile et éthique du trait rhétorique. De cette façon, l'*Adonis* se situe au cœur d'un lent glissement générique et stylistique. Ce que les auteurs renaissants définissent comme le style propre de l'épopée se dégage du genre héroïque et devient progressivement, après la génération poétique de 1640, le style ornemental par excellence, repensé depuis le genre de l'idylle : la pratique lafontainienne relaie le modèle mariniste en l'adaptant et annonce les développements poétologiques de la fin du siècle, qui prendront acte de ce glissement.

*

Le poème mythologique de La Fontaine s'éclaire ainsi au carrefour d'une tradition et d'une pratique. Une tradition récemment établie, celle de l'idylle, moins définie par son sujet que par sa nature ornementale. Une pratique, celle du grand genre héroïque : ses contemporains fascinés par les « clinquants » du Tasse et de Marino bien plus que par les ors de Virgile continuaient pourtant à affirmer la force symbolique des figures de langage. Toutes deux tendaient à se confondre. La Fontaine, dans son *Adonis*, les unifie. Le poète exploite tous les possibles de l'idylle, transformant son poème en peinture de mot et jouant à décrire cette œuvre au fur et à mesure qu'elle se constitue. Dans *Adonis*, la poésie est « comme la peinture ». S'y déploie une méditation sur la beauté, sur les affects et sur le temps représenté que les peintres avaient pu mener de leur côté : on gagnerait à rapprocher l'*Adonis* lafontainien de la série de tableaux que l'Albane consacre aux amours de Vénus et Adonis, opposés à Diane et sa troupe⁽³⁸⁾. Mais le *paragone* n'est pas le but du poème. Il est plutôt un moyen d'atteindre le plus haut degré de l'expression poétique. Car La Fontaine arrime les jeux de l'image à une conception profonde de la poésie, encore pensée en termes allégoriques et qu'il reconfigure en alchimie sensible. Dès lors, celle-ci s'avère à la fois illusion créatrice et force de transfiguration d'une réalité qu'elle célèbre. C'est pourquoi sans doute il sera impossible de « faire marcher » Adonis « à la suite de Psyché ». Pour être fidèle au sujet de cette dernière, « il a fallu badiner depuis le commencement jusqu'à la fin⁽³⁹⁾ ». Ce régime galant de la parole est l'exact inverse du registre héroïque tel qu'il apparaît dans

Adonis. La coexistence des deux œuvres, au sujet si proche, créait une interférence aussi indésirable qu'insoluble entre le « caractère » badin de l'un et l'adhésion sublime appelée par le « poème ».

Par cette synthèse, La Fontaine donne vie nouvelle à un mythe centré sur les pouvoirs de l'image, de la Querelle des Amies, où se forge le credo poétique et platonicien de la première Renaissance, aux fastes spectaculaires de l'opéra. Posant la rencontre du divin et du sensible, la fable d'*Adonis* symbolise sous l'Ancien Régime les débats sur la fiction poétique : une pensée inquiète du fait poétique la travaille et explique sa fécondité de la Renaissance aux Lumières. Depuis sa résurgence dans l'Europe du XVI^e siècle, cette fable de la beauté sensible articulait trois discours : l'un sur l'homme comme être des sens et de l'esprit, destiné au divin et voué à la mort ; le second sur le monde comme système d'apparences, tout ordonné qui se manifeste aux sens ; le troisième sur le langage comme signe sensible, accompli dans les simulacres de l'art. Interrogeant les manifestations sensibles de l'être, la fable a pu déployer ses significations en toutes directions, de la condamnation de la chair à la glorification hédoniste des faux-semblants de l'art ou à l'assomption de la littérature comme expérience spirituelle – car morale, cosmologie et esthétique renvoient *in fine* à une ontologie. Adonis, du côté de ce qui n'est pas entièrement sans pourtant n'être rien, interroge alors la vérité de l'ici-bas et ce que l'homme, emprisonné dans le labyrinthe des sens ou au contraire initié par eux aux réalités surnaturelles, restitue de son expérience dans l'œuvre d'art – suivant que l'on définisse le sensible comme signe ou comme piège : quelque chose ou peut-être rien. La méditation sur les arts qui sous-tend l'*Adonis* de La Fontaine élabore une réponse mélancolique à cette question, réponse en acte qui fait miroiter l'une par l'autre ces deux postulations contraires.

Céline Bohnert
Université de Reims-Champagne Ardenne

(38) Une série que le roi acquerra en 1684 après avoir reçu les gravures d'Étienne Baudet envoyées à Louvois douze ans plus tôt. Sur ces tableaux, voir Catherine R. Puglisi, *Francesco Albani*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1999, cat. 48 i-iv, pl. 121, 122, viii et 123 et Victoria von Flemming, *Arma amoris : Sprachbild und Bildsprache der Liebe : Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen Francesco Albanis*, Mainz, P. von Zabern, 1996.

(39) Jean de La Fontaine, *Les Amours de Psyché et Cupidon*, dans *Oeuvres diverses*, éd. cit., p. 123.