



HAL
open science

Prose, poésie et imaginaire de la langue française chez La Fontaine

Gilles Siouffi

► **To cite this version:**

Gilles Siouffi. Prose, poésie et imaginaire de la langue française chez La Fontaine. Le Fablier, 1998, 10, p. 111-119. hal-03110397

HAL Id: hal-03110397

<https://hal.science/hal-03110397>

Submitted on 14 Jan 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.

Gilles Siouffi, « Prose, poésie et imaginaire de la langue française chez La Fontaine », *Le Fablier*, numéro 10, 1998, p. 111-119.

Prose, poésie, et imaginaire de la langue française chez La Fontaine.

Dans¹ la préface des *Amours de Psyché et de Cupidon* (1669), La Fontaine rapporte avec un détail minutieux les problèmes qui se sont posés à lui à l'orée d'un projet littéraire de type nouveau et qui devait, dans la mise en forme de la matière fournie par un ancien, Apulée, aller à la rencontre du goût du siècle pour le "galant" et la "badinerie". Plaire est pour La Fontaine le premier des objectifs que doit se fixer un écrivain. "Mon principal but est toujours de plaire"², dit-il dans cette préface. La Fontaine ne se cache pas, pour autant, d'une inclination personnelle pour ce genre ("mon inclination m'y portoit"³) à laquelle il se donne par là le loisir de laisser libre cours. La principale des difficultés sur lesquelles il attire l'attention du lecteur, dans cette préface, est une difficulté liée au "caractère", pour reprendre ses termes. "Je ne sçavois quel caractère choisir : celui de l'Histoire est trop simple ; celui du Roman n'est pas encore assez orné ; et celui du Poëme l'est plus qu'il ne faut."⁴ Apparemment, le récit, les personnages, et le type d'aventures qui allaient être les leurs, requéraient l'emploi de tonalités différentes : merveilleux, héroïque, galant, relevé... Arguant d'un goût contemporain pour l'"uniformité de stile"⁵, selon sa manière, très "commerciale", pourrait-on dire, de ne jamais proposer d'innovations personnelles sans avoir au préalable soutenu qu'elles répondaient à la demande du public, La Fontaine expose alors son ambition de créer avec cette oeuvre un "caractère nouveau", "qui fust meslé de tous ceux-là", et qui soit "réduit dans un juste tempérament". "J'a cherché ce tempérament avec un grand soin : que je l'aye ou non rencontré, c'est ce que le public m'apprendra."⁶ La question du "tempérament" se pose donc comme la principale question de l'oeuvre, en tant que celle-ci se voudrait d'abord l'expression d'une "voix" intermédiaire entre celles de genres que La Fontaine a tous plus ou moins expérimentés dans des oeuvres séparées, et que le public sera à même de reconnaître clairement.

A cette problématique s'en superpose une autre, qui est celle-ci plus formelle. Il s'agit de l'écriture même du texte, *Les Amours de Psyché et de Cupidon* se présentant explicitement, selon les termes de la préface, comme une "Fable contée en Prose"⁷-formulation paradoxale pour le lecteur des *Fables*. De la même façon que Racine dira plus tard, d'une façon que nous avons un peu de peine à comprendre aujourd'hui, qu'une fois l'adaptation des situations faite, et le canevas de l'intrigue mis au point, il ne lui reste plus pour composer ses tragédies qu'à écrire et à trouver les mots, La Fontaine

1

²La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, éd. critique de M. Jeanneret, avec la collaboration de Stefan Schoettke, Paris, Le Livre de Poche, 1991, p. 54. On trouve une formule similaire dans la préface du premier volume des *Fables* : "On ne considère en France que ce qui plaît ; c'est la grande règle, et pour ainsi dire la seule." (*Oeuvres complètes*, éd. J.-P. Collinet, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1991, I, p. 9)

³op. cit., p. 54.

⁴Ibid. , p. 53.

⁵Ibid.

⁶Ibid. , p. 54.

⁷Ibid. , p. 53.

déclare : "Apulée me fournissoit la matière ; il ne restoit que la forme, c'est à dire les paroles."⁸ Apparemment, la question des "paroles" est donc reléguée par lui au second plan. Néanmoins, on pourrait aussi voir dans cette formule un moyen élégant, de la part de La Fontaine, de définir sur quel terrain particulier il faudra lire son oeuvre. L'art des classiques est avant tout celui de limiter le domaine de leurs innovations. On est d'ailleurs immédiatement rassuré sur l'ambition réelle de La Fontaine : il s'agit pour lui d'"amener de la Prose à quelque point de perfection"⁹. Deux questions se posent donc à lui au moment où il commence les *Amours de Psyché et de Cupidon*, par conséquent : la question du "caractère", et celle de la "prose".

Or, ce n'est pas sans surprise, touchant ce dernier point, que nous allons apprendre, à la fin de la préface, que les *Amours de Psyché et de Cupidon* ne vont pas, à la vérité, être une oeuvre composée uniquement de prose, mais une oeuvre mixte, où les passages versifiés n'occuperont pas une mince part. "J'y ay, dit La Fontaine, enchâssé des Vers en beaucoup d'endroits"¹⁰, d'une manière sur laquelle il ne s'étend pas beaucoup, mais qu'il semble comprendre comme purement ornementale, ainsi que le suggère le terme d'"enrichissement"¹¹.

Ce double paradoxe, selon lequel La Fontaine prétend nous proposer une recherche stylistique spécifique sur la prose tout en réutilisant le cadre de son travail pour y insérer des morceaux poétiques, et présente la poursuite d'un "tempérament" comme l'enjeu essentiel du balayage des styles que le narrateur, en faisant traverser à Psyché toutes sortes d'aventures, va être amené à effectuer, fonde à vrai dire l'ambiguïté fondamentale de cette oeuvre. La question est de savoir si les deux versants de ce paradoxe ont réellement partie liée entre eux, autrement dit si l'usage d'une forme mixte, mi-prose, mi-poésie, a quelque chose à voir avec la recherche de "l'uniformité du style", selon les mots mêmes qui sont ceux de La Fontaine dans la préface pour décrire le problème du "caractère", et que nous avons déjà évoqués plus haut. Relisant rétrospectivement les *Amours de Psyché et de Cupidon* dans la perspective d'une préparation du classicisme, comme un témoignage de ce moment particulier où les artistes, attachés à l'ambiguïté des formes et des contenus autorisée par la pratique individualiste de leurs techniques respectives, se sont heurtés à la mise en avant d'un imaginaire collectif attribuant à la forme, notamment à la langue, une nouvelle clarté, il serait tentant d'y voir l'apparition tâtonnante d'une "nouvelle homogénéité" qui serait sensible aussi bien par le "tempérament" des caractères narratifs que par la recherche d'un moyen terme entre prose et poésie. Le risque serait grand, alors, d'écraser les nuances d'une oeuvre qui n'impose aucun schématisme. Visiblement, néanmoins, La Fontaine considère ces deux problèmes comme liés, puisqu'il les range tous deux, écrivant sa préface, dans le domaine du "genre d'écrire", par opposition à celui des "inventions", qu'il aborde dans un deuxième temps. Il n'est pas douteux, par ailleurs, qu'il n'ait cherché par ce double biais à broser quelques contours de la *voix* particulière qu'il a choisi de faire parler dans cette oeuvre, qu'il perçoit comme unique, et qu'il serait vain de chercher à décrire autrement que ne le fait dans ses termes l'art lui-même. Identifier grossièrement le travail sur le "tempérament" des caractères avec la recherche systématique du galant serait en effet bien réducteur : il est clair qu'il y a une autre tonalité que le "galant" dans cette oeuvre, et que le travail de La Fontaine entretient ici une relation subtile avec un imaginaire formel qui n'a peut-être nulle part ailleurs été aussi riche et aussi subtil.

⁸Ibid.

⁹Ibid.

¹⁰Ibid, p. 56-57.

¹¹Ibid. , p. 57.

Mais qu'est-ce au juste que l'"uniformité" ? A lire le récit que nous propose La Fontaine, bigarré, sans cesse interrompu, composé de pièces et de morceaux, de niveaux de narration imbriqués les uns dans les autres, véritable marquetterie de genres et de types d'écriture différents, on peut se demander si les déclarations de principe de la préface sont pertinentes pour décrire la réalité de l'oeuvre. Ce ne serait pas la première fois qu'on observerait un décalage flagrant entre les intentions affichées par un auteur et la réalisation effective proposée par la suite. La présence simultanée de prose et de poésie, par ailleurs, ne semble pas donner lieu à une tentative d'en réduire l'écart et d'en estomper les contours respectifs, de manière à faire apparaître en filigrane une possible troisième langue : bien plutôt, il semble que La Fontaine ait obéi, en travaillant, aux injonctions des commentateurs de l'époque, tels Vaugelas et Bouhours, qui préconisent d'exclure, dans l'écriture de la prose et de la poésie, tout emprunt de l'une à l'autre. "Il faut avoir grand soin d'éviter les rimes en prose, où elles ne sont point un moindre défaut qu'elles sont un des principaux ornements de notre Poésie"¹², dit par exemple Vaugelas, qui conseille également d'"éviter les vers dans la prose autant qu'il se peut"¹³. Dans la théorisation qui en est faite à l'époque comme dans la pratique de La Fontaine, la poésie et la prose apparaissent comme des systèmes linguistiques à part entière. Que ce soit au niveau du rythme, de la diction, de la prosodie, du vocabulaire, la prose et la poésie sont deux langues absolument séparées, "deux filles [...] si contraires l'une à l'autre que [le génie de notre langue] les a séparées et ne veut pas qu'elles aient rien à démêler ensemble", pour reprendre l'expression de Vaugelas¹⁴. Autant la poésie affiche volontiers un assujettissement sans cesse accru à des règles artificielles, autant la prose ne cesse de viser le "naturel", en prenant bien soin d'éliminer, rythmiquement et au niveau sonore, tout ce qui pourrait rappeler la poésie. Le vocabulaire même n'est souvent pas identique, et une grande partie du travail des lexicographes de l'époque consiste précisément à spécifier l'emploi de tel ou tel mot. Il est clair, par conséquent, qu'il ne saurait y avoir aucun "tempérament" possible entre prose et poésie.

Ce qui ne veut pas dire, bien sûr, qu'il ne se crée pas entre ces deux choix formels une tension féconde. La tension sera plus féconde, d'ailleurs, que les genres auront été plus nettement séparés. A ce titre, il semble bien que les *Amours de Psyché et de Cupidon* représentent une tentative, de la part de La Fontaine, de faire porter sur une même réalité deux regards différents, l'un "prosaïque", pourrait-on dire, l'autre poétique, de manière à créer plusieurs niveaux dans l'imaginaire du lecteur. Cette différence n'est d'ailleurs pas seulement sensible au niveau des choix formels, mais aussi au niveau des tonalités, puisque l'une des constantes de l'oeuvre est qu'on va retrouver, tout au long des épisodes, cette oscillation perpétuelle entre une élévation pompeuse de la réalité et le dévoilement humoristique de ses aspects plus terre-à-terre, qui porte la marque spécifique de La Fontaine. Aussi n'est-il certainement pas exagéré de dire que l'emploi dans cette oeuvre de la poésie, loin d'être contradictoire avec l'ambition ironique de la narration, la renforce au contraire par contraste en faisant sans cesse passer le lecteur par des états émotionnels très différents, et par des degrés différents de distance vis-à-vis de ses émotions.

Et à vrai dire, c'est sans doute ici le sens profond du dialogue entre les quatre amis par le prisme duquel La Fontaine va faire passer la narration. Ce qui est essentiellement refusé, dans ce partage de l'instance narratrice, c'est l'exclusivité d'une voix. Ainsi, La Fontaine tourne délibérément le dos à cette univocité du rapport au monde que semble

¹²Vaugelas, *Remarques* [1647], éd. Streicher, Paris, 1934., p. 235.

¹³Ibid., p. 102. Ce commentaire revient souvent dans les *Remarques* (voir, par exemple, la note intitulée : "Des rimes dans la prose", p. 164), et sera relayé par Bouhours (*Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, 1671, p. 46).

¹⁴op. cit., p. 164.

impliquer la codification des genres littéraires. Des quatre amis, deux, Poliphyle et Acante, ont un tempérament poétique : "Ils panchoient tous deux vers le Lyrique"¹⁵. Les deux autres sont, l'un "sérieux" (Ariste), l'autre "gai" (Gélaste). Ainsi comprend-on que La Fontaine s'est pour ainsi dire divisé lui-même en quatre personnes qu'il va faire dialoguer, dont il va faire alterner les points de vue, sans jamais prendre le risque d'une énonciation directe. On remarque par ailleurs que la "société" des dits amis est initialement placée sous l'égide de la poésie. "Quatre amis dont la connoissance avoit commencé par le Parnasse...", nous dit la première phrase de l'oeuvre¹⁶. La poésie apparaît donc de prime abord comme le parangon d'un goût pour la littérature qui va produire entre plusieurs personnes l'effet d'une micro-civilisation, avant de présenter une physionomie formelle repérable. Pour autant, l'oeuvre réalisée collectivement ne va pas être une oeuvre faite uniquement de vers, mais une oeuvre mêlée. De cela, il est donné une explication simple : l'impérieuse exigence de changement que La Fontaine, comme souvent, prête au public, et dont il fait une vertu littéraire à mesure qu'il y voit un déplorable travers de sa propre personnalité. Il faudrait "[ne pas] s'arrester trop longtemps à une mesme matière, voltigeant de propos en autre comme des abeilles qui rencontreroient en chemin diverses sortes de fleurs."¹⁷ Nous trouvons là une fois de plus un reflet de cette véritable obsession de la variété qui se trouve portée, chez La Fontaine, à un degré tel qu'elle modifie profondément sa vision de son métier, et la nature des projets littéraires dans lesquels il va se trouver engagé. Fidèle disciple de Montaigne, convaincu comme Madame de Sévigné d'un danger secret inhérent à l'ennui, La Fontaine s'efforce, dans sa préface, de conjurer devant le lecteur ce risque, et d'établir par ce biais-là avec lui les principes d'une communication spécifique. Dans l'avertissement de son second recueil de *Fables*, il manifestera son désir de "remplir de plus de variété [son] ouvrage"¹⁸. A plusieurs reprises dans l'oeuvre, la question est thématifiée, comme dans la discussion sur les mérites de la tragédie et de la comédie qui termine le premier livre, et où l'on trouve la phrase suivante, placée dans la bouche d'Ariste : "Le mesme ennu qui nous fait languir pendant une Tragédie où nous ne trouvons que de médiocres beautez, est commun à la Comédie, et à tous les ouvrages de l'esprit, particulièrement aux Vers".¹⁹ La fin de la phrase est significative, dans la mesure où elle rend bien compte de l'attitude parfaitement ambiguë de La Fontaine à l'égard de la poésie : la poésie est idéalisée, placée au pinacle de l'expression linguistique, mais une sorte d'"ennui" étrange semble lui être viscéralement attachée.

Ce paradoxe, qui n'est peut-être pas sans rapport avec la difficulté que La Fontaine a eue à s'imposer en tant que poète et aussi en tant que littérateur, fonde un imaginaire de la langue riche de contrastes et d'une aspiration au dépassement de ces contrastes. Il est patent que, dans sa carrière, La Fontaine a eu à lutter contre cette perception fondamentalement double. Dans ses nombreux essais de "poésie pure", de celle qui fera l'admiration de Valéry, il s'est efforcé de cultiver cette idéalisation d'un langage volontiers identifié au langage des dieux. Le caractère de "langue à part" de la poésie fonde clairement l'essentiel de l'attraction qu'il éprouve pour elle. Dans l'"avertissement" d'*Adonis*, par exemple, il écrit : "Je m'étais 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'ornements et de ces figures nobles et hardies qui font une langue à part, une langue assez charmante pour mériter qu'on l'appelle la langue des dieux."²⁰

¹⁵op. cit., p. 60.

¹⁶Ibid., p. 59.

¹⁷Ibid.

¹⁸*Oeuvres complètes*, I, p. 245.

¹⁹op. cit., p. 127.

²⁰*Oeuvres complètes*, éd. P. Clarac, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, II, [1958], 1991, p. 3.

Mais il écrit aussi un peu plus loin : "On est tellement rebuté des poèmes à présent, que j'ai toujours craint que celui-ci ne reçût un mauvais accueil et ne fût enveloppé dans la commune disgrâce."²¹ Dans la dédicace du *Poème de la captivité de Saint Malc*, de même, on trouve des formules frappantes : "Je voudrais que cet idylle, outre la sainteté du sujet, ne vous parût pas entièrement dénué des beautés de la poésie. Vous ne les dédaignez pas, ces beautés divines, et les grâces de cette langue que parlait le peuple prophète."²² Ici, l'idéalisation de la poésie va jusqu'à se colorer d'une identification avec le langage de la Bible, langage de lui-même divin.

Si l'écriture de longues pièces de poésie, constamment animée par la recherche d'un sentiment élevé et par l'effort vers les "beaux vers", semble par conséquent constituer l'un des pôles de l'activité littéraire de La Fontaine, une autre tendance, tout aussi forte chez lui, vise à désamorcer cette idéalisation, et à la décevoir par une incessante interpolation de l'ordinaire, du trivial, du terre-à-terre. C'est le sens, finalement, du travail des *Fables* et des *Contes*. Dans ces oeuvres, le processus de désidérialisation s'effectue à l'intérieur même de la forme poétique, créant du coup, sous l'aspect du langage, et même de la technique métrique, une hybridation qui renouvelle en profondeur les possibilités expressives de la poésie. Dans d'autres oeuvres, cette restriction, cette sorte de circonscription critique par laquelle La Fontaine choisit de mettre à distance l'enjolivement illusoire de la réalité qui est consubstantiel à la poésie, s'effectue par des biais différents, notamment par la présence de prose. A cette catégorie d'oeuvres appartiennent les lettres qui forment la *Relation d'un voyageur de Paris en Limousin*, le *Songe de Vaux*, et les *Amours de Cupidon et Psyché*.

Nous abordons alors à proprement parler le problème que constitue la présence simultanée, au sein d'une même oeuvre, de la prose et de la poésie. La question peut s'envisager sous plusieurs aspects. D'un point de vue d'histoire littéraire, on a pu mettre en évidence l'apparente continuité qui lie cette pratique au genre du "prosimètre"²³, commenté par Pellisson, et qui semble, genre néo-latin lié à la satire, avoir rencontré une certaine vogue dans les cercles galants vers 1640-1650²⁴. Toutefois, si la tonalité générale des *Amours de Psyché et de Cupidon* peut effectivement comporter des aspects satiriques, il est sans doute possible de postuler que La Fontaine, dans cette écriture mêlée, a recherché des effets qui n'appartenaient pas à l'origine à ce genre, et les a surtout orchestrés dans le cadre d'une relation spécifique avec la langue française. Le mélange de la poésie et de la prose, ou plutôt le sertissage, dans la trame de fond que constitue la prose, de morceaux poétiques relativement autonomes, représente par ailleurs une des tendances les plus fondamentales de l'écriture de La Fontaine. On le retrouve dans des genres qui n'ont rien à voir avec la satire.

Dans ses lettres, par exemple, pas seulement d'ailleurs les lettres du *Voyage en Limousin*, mais l'ensemble des lettres, comme celle, célèbre, à Monsieur de Maucroix le lendemain de la fête de Vaux²⁵, on voit La Fontaine intercaler sans arrêt de petits morceaux poétiques dont on s'aperçoit qu'ils ont été réalisés à part et dont la fonction n'est pas toujours très nette. L'écriture de la poésie apparaît comme une écriture intime, chez La Fontaine, comme une activité d'atelier où, en parallèle à la tâche professionnelle, pourrait-on dire, qu'il a en tant qu'épistolier de conduire le récit en

²¹Ibid.

²²Ibid., p. 47.

²³Dans lequel "les vers [ne] sont pas seulement mêlés avec la prose, mais composent avec elle le corps d'une même narration" (*L'Esthétique galante*. Paul Pellisson, *Discours sur les oeuvres de Monsieur Sarrasin...*, éd. A. Viala, E. Mortgat et Cl. Nédelec, avec la collaboration de M. Jean, Toulouse, Société de Littérature Classique, 1989, p. 58).

²⁴Lire le point effectué sur ce sujet par Delphine Delenda-Denis, "Les voix de La Fontaine", *Littératures classiques*, janvier 1997, p. 172.

²⁵22 août 1661, *Oeuvres complètes*, II, p. 522-528.

prose d'événements survenus dans le passé récent, il cherche à obtenir une mise à distance calme et reposée de certains des moments vécus. Une fois réalisés, ces morceaux de poésie sont totalement "objectalisés", si l'on peut dire, par leur auteur, qui ne les considère pas autrement que comme des "échantillons"²⁶, et les déplace à son gré d'une oeuvre à l'autre. Les lettres qui, on le sait, étaient destinées, selon la pratique du XVII^e siècle, à circuler, et n'étaient pas revêtues du caractère personnel que nous leur prêtons aujourd'hui, les lettres lui servaient alors de cadre temporaire où placer ces morceaux, selon un dispositif qui avait tout de précaire et affichait clairement son aspect artisanal. Dans une lettre à Racine du 6 juin 1686²⁷, La Fontaine évoque une autre lettre, au prince de Conti, "sur le métier", et où doivent figurer des vers que, sans tarder, il envoie à Racine. Dans une autre missive plus tardive au même prince de Conti, de juillet 1689, il commente d'un ton très distancé la façon dont il a "jugé à propos de mettre en vers" une procédure judiciaire, et annonce : "Je commence par une espèce de *lamentabile carmen*, à la manière des anciens ; et comme l'aventure est tragi-comique, je me laisse bientôt entraîner à ma façon d'écrire ordinaire. Voici la chose telle qu'elle est."²⁸ Suivent les vers.

Ces remarques nous permettent de mieux comprendre l'attitude de La Fontaine à l'égard de l'activité poétique. De comprendre, en particulier, comment chez lui l'"objectalisation" de la poésie n'est pas indépendante d'une survalorisation qui pourrait sinon avoir des aspects paralysants. A y regarder de près, un paradoxe similaire se retrouve chez beaucoup d'auteurs de la même génération, à commencer par Racine. Chez ce dernier, nous l'avons dit, l'acte de "mettre en vers" n'est visiblement conçu que comme l'étape dernière, instrumentale, en quelque sorte, d'une inspiration d'abord occupée à parfaire l'intrigue et la construction des scènes. On remarquera que cette attitude suppose une confiance absolue en la langue, faisant du poète le bras, l'instrument d'une force autonome, un créateur partiel, en somme, qui n'a plus à souffrir des dangers que la pente idéalisante de son esprit peut lui faire encourir. Le poète est un fabricant d'objets, auxquels il ne convient pas d'accorder plus d'attention que celle qu'on accorde ordinairement aux objets, la langue étant seule la vraie créatrice de la poésie.

Ce double mouvement d'idéalisation et de désidérialisation explique peut-être pourquoi il est inexact de dire que, dans les dispositifs textuels complexes que constituent le *Songe de Vaux* et les *Amours de Psyché et de Cupidon*, l'homogénéité entre la prose et la poésie fait l'objet d'une recherche particulière. Il nous semble qu'il serait tout aussi possible de défendre l'idée contraire. A savoir que ces textes constituent, de par leur caractère d'expérimentations et d'élaborations littéraires, la mise en scène d'une différence qui non seulement n'est pas masquée, mais est en quelque sorte exhibée, au moyen de divers procédés dont on pourra faire l'inventaire rapidement. Formellement, la rupture, le saut radical entre prose et poésie n'est jamais estompé, il est toujours, soit animé par l'intervention d'une rupture énonciative, soit rendu clairement sensible au moyen d'une commentaire métalinguistique. Par là, aucune supercherie, aucune forme d'"illusion", n'est recherchée par La Fontaine : le lecteur est maintenu dans un climat d'artificialité qui fait d'ailleurs souvent l'objet d'un amusement spécifique.

Dans le *Songe de Vaux*, les passages poétiques sont presque tous présentés comme des fragments, des objets d'origines diverses et dont la réunion emprunte au hasard une partie de sa force poétique. Que la parole soit donnée aux Muses, à un esturgeon, à l'Amour ou à un Triton, il s'agit presque constamment de discours rapporté, selon une

²⁶L'expression se trouve par exemple dans la lettre à Racine du 6 juin 1686 (*Oeuvres complètes*, II, p. 655-657) ou dans une lettre au prince de Conti (18 août 1689, *Ibid.*, p. 706-710).

²⁷*Ibid.*, p. 655-657.

²⁸*Ibid.*, p. 699.

poétique qui consiste à faire poètes, pour ainsi dire, une multitude d'interlocuteurs variés, chacun muni de sa voix propre. Dans les *Amours de Psyché et de Cupidon*, également, on notera la présence de toutes sortes de discours rapportés. La plupart du temps, l'intervention de vers est synonyme de la nécessité qu'a le personnage d'être éloquent, comme dans la "harangue" que Psyché fait à Pluton et à Proserpine, et dont le narrateur nous dit qu'"elle eut tout le succès que Psiché pouvoit souhaiter."²⁹ Tout comme dans les harangues des Muses du *Songe*, La Fontaine met alors l'accent délibérément sur le côté rhétorique, spectaculaire, de la poésie, lui conférant une utilité qui la prive d'une partie de ses potentialités artistiques. A un autre moment, Psyché est contrainte de produire une chanson pour ensorceler un dragon. "Elle commença mélodieusement ce récit", dit le narrateur, non sans ironie, car on ne tardera pas à s'apercevoir de l'aspect tant soit peu bricolé de la dite chanson³⁰. La mise en scène de ces discours poétiques n'est d'ailleurs pas dépourvue de l'aspect théâtral qui permettra au lecteur de les replacer à la distance voulue. Polyphile, par exemple, est un poète conscient de la pompe et de la solennité qui doivent entourer une récitation poétique. "Ayant toussé pour se nettoyer la voix, il commença par ces Vers..."³¹ Et au moment de la description des enfers : "Polyphile se teut à ces mots ; et après quelques momens de silence, il reprit d'un ton moins familier..."³².

A d'autres moments, le passage à la poésie est thématé sous la forme d'une pulsion irrésistible qui nous donne une version pas toujours respectueuse du phénomène de l'inspiration. Dans une des lettres, ce procédé sauvegardait encore relativement la dignité de la poésie : "Je me sentis forcé par une puissance secrète de commencer quelques vers à la gloire du grand Armand [Colbert]."³³ Dans un passage des *Amours*, la même situation chez Psyché donne lieu à une description nettement plus distancée : "La commodité du lieu obligea Psiché d'y faire des vers, et d'en rendre les Hestres participans. Elle rappella les idées de la Poésie que les Nymphes luy avoient données. Voicy à peu près le sens de ses Vers."³⁴ Psyché devient une poétesse animée des mêmes tourments que La Fontaine, du même désir, mais en qui, ceinte de la lumineuse couronne que compose autour d'elle la nature, et parée de la candeur que lui confère son statut de victime, il peut sans risquer de tomber dans la caricature figurer les ridicules de son métier.

Chez La Fontaine, la poésie naît souvent d'un rapport particulier avec l'objet qu'elle est censée représenter, comme si un message secret émanait de lui. La poésie est bien alors un langage extraordinaire, à mesure que l'objet lui-même sera plus extraordinaire. Il y a une matière à poésie, qui se signale par sa dignité. "Cecy est proprement matière de Poésie : il ne sieroit guère bien à la Prose de décrire une cavalcate de Dieux marins : d'ailleurs je ne pense pas qu'on pust exprimer avec le langage ordinaire ce que la Déesse parut alors.", enchaîne à un moment donné le narrateur³⁵. De même, la description des enfers attire-t-elle l'attention sur les "singularitez de ces lieux". Ces singularités sont "tellement étranges que j'ay besoin d'un stile extraordinaire pour vous les décrire"³⁶, dit le narateur avant de passer aux vers. Le terme de "singularités" revient d'ailleurs souvent

²⁹op. cit., p. 205.

³⁰Ibid, p. 190.

³¹Ibid., p. 67. Dans le *Songe de Vaux*, de même, Lycidas toussait avant de relater les aventures du cygne (*Oeuvres complètes*, II, p. 101). Les Muses, auparavant, avaient abondamment joué de silences, d'adoucissements de la voix, et de postures théâtrales diverses (Hortésie p. 89, Apellanire p. 91, etc.).

³²op. cit., p. 201.

³³*Oeuvres complètes*, II, p. 561.

³⁴op. cit., p. 155.

³⁵Ibid., p.70.

³⁶Ibid., p. 201.

sous la plume de La Fontaine, en dehors des *Amours*, pour représenter cette communication particulière avec un spectacle sortant de l'ordinaire et où la poésie va trouver sa racine³⁷. La "singularité", c'est véritablement le "sujet de poème"³⁸, ce qui va entretenir la dignité du langage par la dignité de l'objet qui en est l'origine. Il est aisé de voir alors quel rapport cette conception entretient avec la réutilisation, massive dans les *Amours de Psyché et de Cupidon*, de la technique antique de l'*ekphrasis*, description d'oeuvre d'art. La poésie est un moment de langage spécifique accordé au caractère ornemental, gratuit, hors de mesure, que peut présenter dans l'ordre du réel l'art enfermé dans les limites tangibles d'un objet. Aussi, visitant le château de Richelieu, dans lequel certaine table s'était attirée à l'époque de la renommée, La Fontaine écrit-il : "Il me semble que j'aurais bien fait d'invoquer les Muses pour parler assez dignement de cette table."³⁹...

Le dernier artifice par lequel le narrateur va amener le lecteur à accepter l'intrusion soudaine de la poésie dans son récit est également une forme d'emphase méta-énonciative, mais par la négative, pourrait-on dire, puisqu'il s'appuie sur la mise en scène de réticences, de difficultés à décrire un objet ou une situation, qui vont momentanément provoquer un blocage avant de servir de tremplin pour justifier l'entrée des vers. De très nombreux passages des *Amours* illustrent ce procédé. Nous n'en citerons ici que quelques-uns, où l'effet de pastiche du modèle oratoire, notamment du motif de la prétérition, s'enrichit d'une auto-ironie spécifique et va jusqu'à effectuer, en certains endroits, une véritable suture textuelle. C'est le cas par exemple de ce premier passage : "De représenter à quel point l'affliction se trouva montée, c'est ce qui surpasse mes forces"⁴⁰, où le narrateur joue du motif pour enchaîner sur ces vers :

"L'éloquence elle-même, impuissante à le dire

Confesse que ceci n'est point de son empire.

C'est au silence seul...", etc.

Amorçant une nouvelle description de beautés artistiques, le narrateur déclare ailleurs : "Si j'entreprendrais de décrire seulement la quatrième partie de ces merveilles, je me rendrais sans doute importun ; car à la fin on s'ennuie de tout, et des belles choses comme du reste. Je me contenterai donc de parler d'une tapisserie..."⁴¹. De cette tapisserie, six pièces seront décrites, deux en vers, quatre en prose. On notera donc que l'auto-commentaire, faisant s'entrecroiser les motifs de l'*ekphrasis*, de l'ennui lié à l'uniformité, et de la difficulté à décrire, est alors utilisé comme une sorte de patine appliquée au changement de matériau représenté par le passage à la poésie.

A plusieurs moments, ainsi, la trame narrative se trouve interrompue par des hésitations, des (fausses) "reculades", dont l'effet plaisant, augmenté par la répétition et la lourdeur des effets rhétoriques, contribue à donner à l'ensemble sa tonalité de badinerie, mais par lesquelles on est aussi mieux à même de saisir comment est véritablement mise en scène, dans cette oeuvre, une rivalité entre deux niveaux d'écriture que La Fontaine ne parvient pas à départager. Tout se passe en effet comme si le narrateur fuyait l'homogénéité d'un déroulement uniforme, celui de la prose, et saisissait le moindre prétexte, -"singularité", ou incapacité à satisfaire la technicité requise par telle ou telle description, comme c'est souvent le cas avec l'architecture-, pour recourir à un langage plus simple, plus facile, en l'occurrence la poésie. Car tel est le paradoxe de cette oeuvre, que la poésie y est présentée comme une solution de facilité par rapport à une prose qui coûte finalement à son auteur plus d'efforts que le lecteur

³⁷Par exemple dans les *Lettres* : Oeuvres complètes, II, p. 553, p. 566...

³⁸Ibid., p. 718.

³⁹Ibid., p. 558.

⁴⁰op. cit., p 76.

⁴¹Ibid., p. 83.

n'aurait pu l'imaginer. La poésie, c'est un langage connu, dont les caractères formels sont bien repérables et affichent d'eux-mêmes, presque sans que l'auteur ait à s'en préoccuper, une intention artistique dont la prose ne connaît pas *a priori* le code. Ainsi se crée entre prose et poésie une manière de rapport de force, le passage de l'une à l'autre s'effectuant rarement sans qu'un effet de relativisation vienne placer l'une ou l'autre dans une position d'infériorité, que la poésie vienne suppléer à une déficience lourdement appuyée de la prose, ou que ce soit cette dernière qui attire l'attention sur l'aspect tant soit peu conventionnel, artificiel, voire ridicule, de la poésie, comme c'est le cas dans la chanson de charme que Psyché produit face au dragon.

Il n'est pas douteux, néanmoins, que dans cette joute, ce ne soit la prose qui l'emporte. Au prix d'une *difficulté* sur laquelle La Fontaine, dans sa préface, met l'accent. Il est clair, en effet, que ce n'est pas tant sur la performance du versificateur que La Fontaine attire ici l'attention, que sur le caractère foncièrement novateur d'une utilisation de la prose susceptible de modifier radicalement l'équilibre de l'imaginaire linguistique régnant au sein des "belles lettres". La performance du versificateur, La Fontaine l'occulte ici entièrement ; l'écriture de la poésie, visiblement, ne lui a jamais paru insurmontable. Dans la préface de son premier volume de fables, ce n'est pas sans fierté qu'il présentait le résultat de son travail à un maître qui avait cru que "la contrainte de la poésie jointe à la sévérité de notre langue [l'] embarrasseraient en beaucoup d'endroits"⁴². Aussi le motif de la difficulté, qui apparaît dans la première phrase de la préface des *Amours* est-il *a priori* inattendu. "J'ay trouvé de plus grandes difficultez dans cet Ouvrage qu'en aucun autre qui soit sorti de ma plume"⁴³. Cette phrase est paradoxale, et n'est pas sans manifester une intention provocatrice vis-à-vis d'un lecteur conscient qu'il ne s'agit là que de l'adaptation d'une matière fournie par un ancien. La Fontaine ne s'explique d'ailleurs pas bien lui-même la difficulté qu'il a trouvée à ce travail puisqu'il note un peu plus loin : "Il ne restoit que la forme, c'est à dire les paroles ; et d'amener de la Prose à quelque point de perfection, il ne semble pas que ce soit une chose fort mal-aisée : c'est la langue naturelle de tous les hommes"⁴⁴.

Ainsi, dans le contexte d'une vision de la prose qui en fait encore l'humble vassale de la langue artistique, semi-divine, que constitue la poésie, La Fontaine inscrit dans la représentation littéraire et linguistique de son époque un nouveau motif : celui de la difficulté de la prose. Ce motif est éminemment ambigu, si l'on tient compte de la phrase sus-citée de la préface, où il est question de "langue naturelle". Mais c'est qu'il y a sans doute deux manières de comprendre cette formule de "langue naturelle". On peut tout d'abord la comprendre, à la manière de la description qui en est faite dans le *Bourgeois Gentilhomme*, comme l'équivalent de "langage ordinaire", de ce que parle tout un chacun dans la vie de tous les jours. A ce titre, elle est *de facto* un langage facile, puisque spontané, et soumis à aucune recherche particulière. Mais on peut également la relier à la problématique nouvelle qui commence à apparaître dans ces années 1660, problématique spécifiquement artistique celle-là, du "naturel". Et c'est ici que la réaction de La Fontaine prend une nouvelle richesse.

L'attitude des "classiques" envers la "difficulté" (ou facilité ?) du travail littéraire est étrange. D'un côté, ils valorisent la laborieuse recherche de l'expression juste, unique, définitive, la patiente révision des phrases, l'enfermement dans les textes "vingt fois remis sur le métier", de l'autre, ils ne placent rien plus haut que le "naturel", que le style "facile"... Le témoignage que La Fontaine nous livre sur sa propre expérience n'est donc pas sans manifester un décalage par rapport au discours officiel qui est en train autour de lui de se mettre en place sur la langue et l'usage de la langue ; il s'inscrit en faux, en

⁴²*Oeuvres complètes*, I, p. 5.

⁴³op. cit., p. 53.

⁴⁴Ibid.

tout cas, contre le jugement de Charles Perrault qui, croyant bien faire, déclarera à son propos : "Les bonnes choses qu'il faisait lui coûtaient peu, parce qu'elles coulaient de source, et qu'il ne faisait autre chose que d'exprimer naturellement ses propres pensées, et se peindre lui-même"⁴⁵. Il faut dire qu'il est plus aisé de louer d'autres écrivains d'être naturels et faciles que de témoigner honnêtement faire soi-même l'expérience de cette facilité. Le compliment et le discours critique ont alors valeur de remède prophylactique. La Fontaine ne louera-t-il pas plus tard le Père Bouhours, chantre par excellence de la clarté et du naturel, d'avoir produit, dans l'éloge funèbre du Père Rapin, une page "simplement et élégamment écrite"⁴⁶ ? On mesurera alors comment l'effet de miroir, augmenté par le développement des genres critiques, discours, préfaces, éloges, réflexions, etc., a pu permettre que se développe, dans la façon de se représenter l'activité littéraire, une forme de "simplisme" rassurant, dépouillant la littérature d'une partie des potentialités de mystère ou d'inquiétante étrangeté qu'elle héritait encore de l'époque baroque, l'assimilant à une expression transparente de soi, susceptible de donner à tous les auteurs, ou apprentis auteurs, l'image d'un "naturel" de la création, et la réduisant véritablement à l'homogénéité d'une *langue*...

Car c'est dans l'équation entre la description de l'expérience littéraire et les caractères d'un idiome que réside toute l'étrange richesse de la théorie du "naturel". Dans l'esprit des commentateurs qui sont alors en train de mettre en place l'idéologie du classicisme, si le créateur, particulièrement le créateur verbal, peut escompter une "facilité" dans son travail, c'est qu'il peut s'appuyer sur les caractères propres d'une langue dont sont défendues les vertus de simplicité, d'élégance, de naturel. Autant de termes qui circulent d'un champ de discours à un autre, tout comme la métaphore de "l'eau coulant de source", utilisée par Charles Perrault, et que nous retrouverons sous la plume du Père Bouhours dans un passage de son entretien sur la langue française : "Le beau langage ressemble à une eau pure et nette qui n'a point de goût ; qui coule de source ; qui va où sa pente naturelle la porte..."⁴⁷. Ici encore, la participation de La Fontaine à l'enthousiasme général qui, à partir de la rationalisation du mécanisme de l'expressivité, allait déboucher sur un inventaire détaillé et toujours plus argumenté de ce qui fait la supériorité de la langue française sur les autres langues, n'était pas acquise d'avance. Toujours dans la préface du premier volume des *Fables*, dans le passage où il tente de circonscrire la position de son travail face à ceux de Phèdre et de Térence, il déclare : "La simplicité est magnifique chez ces grands hommes ; moi qui n'ai pas les perfections du langage comme ils les ont eues, je ne la puis élever à un si haut point."⁴⁸

Ceci explique sans doute pourquoi, face au double objectif d'écrire une prose qui soit d'abord une "prose d'art"⁴⁹, soignée, recherchée, répondant non seulement à la précision d'une intention artistique, mais encore aux exigences affichées par Vaugelas et ses continuateurs en matière de grammaire, style, rythme, exigences d'ailleurs si difficilement mises en pratique par Vaugelas lui-même, comme en témoigne l'intense labeur mis en oeuvre dans sa traduction de Quinte-Curce, et *aussi* une prose naturelle, qui soit comme "coulant de source", La Fontaine ait éprouvé quelques difficultés. Il n'est pas évident, en outre, que l'objectif d'atteindre la simplicité et le naturel ait été l'unique souci de La Fontaine dans une carrière qui l'a emmené des dernières années du baroque et de la préciosité à l'âge de la nouvelle "ingéniosité" et des moralistes. L'intention est visible dans les oeuvres où il nous paraît aujourd'hui avoir le plus apporté

⁴⁵portait cité dans l'édition des *Oeuvres complètes*, Paris, L'Intégrale, Le Seuil, 1965, p. 8.

⁴⁶Lettre de 1687, *Oeuvres complètes*, II, p. 661.

⁴⁷Bouhours, *Entretiens D'Ariste et d'Eugène*, Paris, 1671, p. 55.

⁴⁸*Oeuvres complètes*, I, p. 7.

⁴⁹Sur cette notion, voir l'ouvrage de Lanson, *L'Art de la prose*, Paris, Fayard, 1909, ainsi qu'E. Bury, *Littérature française du XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1992, p. 391.

formellement, les *Fables* et les *Contes*. Dans l'avertissement des *Contes*, il déclare que le choix des vers irréguliers s'inscrit dans une semblable esthétique : "L'auteur a voulu éprouver lequel caractère est le plus propre pour rimer des contes. Il a cru que les vers irréguliers ayant un air qui tient beaucoup de la prose, cette manière pourrait sembler la plus naturelle, et par conséquent meilleure."⁵⁰ L'intention d'amener la poésie à participer à la nouvelle esthétique en rompant la monotonie de sa cadence et en la moulant sur l'irrégularité rythmique des clauses de la prose s'oppose alors directement au travail effectué parallèlement par Boileau (*L'Art Poétique*), pour qui un alignement de l'ensemble de l'écriture poétique sur un alexandrin rendu le plus possible symétrique, peut contribuer à créer une poésie de discours susceptible d'aborder les mêmes sujets que la prose, mais de façon plus relevée.

Toutes les oeuvres poétiques que La Fontaine nous a laissées ne suivent néanmoins pas le modèle du vers régulier. Souvent, comme par une sorte de fidélité à la pureté de son idéal, il se livre, dans *Les Filles de Minée*, dans *Adonis*, dans ses essais de tragédie..., à l'exercice de la longue suite d'alexandrins. Dans *Le Songe de Vaux* et *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, semblable versification, comme la versification irrégulière d'ailleurs, est sertie dans de la prose, ce qui en modifie sensiblement les relations avec l'imaginaire de la clarté et du naturel. L'homogénéité expressive, qui voudrait faire de la langue claire et naturelle une traduction également transparente de tous les mouvements intérieurs qui animent l'homme, est perturbée par la présence simultanée de deux idiomes artistiques qui en viennent à se relativiser l'un l'autre, du moins à se nier réciproquement toute chance de se hisser au niveau de langue ultime qui n'aurait plus, souveraine, qu'à suivre sa pente...

L'épreuve de la comparaison est d'ailleurs un exercice qui, d'un point de vue technique, avait tenté auparavant La Fontaine, comme en témoigne un fragment de la traduction des *Filles de Minée*, "Inscription tirée de Boissard", traduction dont deux versions sont proposées, l'une en vers et l'autre en prose, et en avertissement de laquelle La Fontaine écrit : "J'ai traduit cet ouvrage en prose et en vers, afin de le rendre plus utile par la comparaison des deux genres. J'ai eu, si l'on veut, le dessein de m'éprouver en l'un et en l'autre : j'ai voulu voir, par ma propre expérience, si en ces rencontres les vers s'éloignent beaucoup de la fidélité des traductions, et si la prose s'éloigne beaucoup des grâces."⁵¹ Il n'est pas douteux, à ce titre, que La Fontaine n'ait été décontenancé par le double mouvement de "naturalisation"⁵² de la poésie et d'élévation de la prose qui avait pour but la création d'un niveau intermédiaire médiocre *et* relevé, véritable langue totale où se conjuguent la totalité des contenus possibles et dont toutes les différentes vertus auraient un effet cumulatif. Par le biais d'une confrontation entre les deux genres, l'un servant à tour de rôle à désamorcer toute possible survalorisation de l'autre, La Fontaine a donc choisi de faire l'épreuve de sa relation avec la langue, alimentant son inspiration dans la fécondité de cet espacement plutôt que dans l'univocité d'un imaginaire.

La manière dont il s'est trouvé orienté, ce faisant, sur la piste de la "badinerie" et du galant, n'est d'ailleurs pas sans signification. A plusieurs reprises, dans son oeuvre précédente, il avait mis en avant le rôle de contre-poids que pouvaient jouer, pour faire pièce à la toute-puissance de l'harmonie, le piquant et le trait. Dans l'"Eptre à Huet", il note que ce sont "le tour et la cadence" qui, en France, sont le plus loués dans les vers, de même que le "bon sens"⁵³ ; dans la préface du premier volume de fables, il se souvient, comme d'un fait tant soit peu tristement avéré, qu'il "n'y a point de poésie sans

⁵⁰*Oeuvres complètes*, I, p. 551.

⁵¹*Oeuvres complètes*, II, p. 770.

⁵²*Ibid.*, p. 647-649.

⁵³ *Ibid.*

harmonie"⁵⁴. Mais dans la préface à la seconde partie des *Contes*, il exprime un début de rébellion à l'égard de cet idéal monotone. "Comme on le sait, dit-il, le secret de plaire ne consiste pas toujours en l'ajustement, ni même en la régularité ; il faut du piquant et de l'agréable, si l'on veut toucher."⁵⁵ Ainsi développe-t-il toute une esthétique de la saillie, du "sel", de la bigarrure, nourrie aux sources de Marot et de Saint-Gelais, et destinée à contrebalancer "le beau tour de vers, le beau langage, la justesse, les bonnes rimes"⁵⁶, tout l'arsenal de l'obsédante obsession de la perfection chez les poètes. Ce faisant, il est conscient de contrevenir aux principes inspirés d'Horace, et qui sont alors remis au goût du jour. "Cette bigarrure déplaît à Horace sur toutes choses ; il ne veut pas que nos compositions ressemblent aux crottesques, et que nous fassions un ouvrage moitié femme, moitié poisson."⁵⁷ Mais il se donne le moyen d'avoir accès à une voix individuelle, à un espace d'inventivité où, l'archaïsme côtoyant le néologisme, la prose les vers, et où, les traits se succédant de façon inattendue, se dissout toute ennuyeuse linéarité. Dans son éloge, Charles Perrault attirera l'attention sur cet aspect, d'une manière d'ailleurs subtilement oxymorique, tant son désir était grand de faire de La Fontaine un exemple de classique : "Il s'y rencontre une simplicité ingénieuse, une naïveté spirituelle, et une plaisanterie originale qui, n'ayant jamais rien de froid, cause une surprise toujours nouvelle."⁵⁸

Inquiet de devoir déclarer, dans la préface des *Amours de Psyché et de Cupidon* : "L'uniformité de stile est la règle la plus étroite que nous ayons"⁵⁹, La Fontaine s'est donc trouvé amené, pour satisfaire l'attente d'un public toujours plus avide de régularité, à travailler la prose dans le sens d'une badinerie systématique où entre néanmoins un certain effort de patine propre à faire disparaître les labels par trop voyants des divers types de prose alors en usage. De la sorte, il donnait l'impression d'atteindre un "tempérament", -sans doute y parvenait-il-, susceptible de répondre à la vogue sensible du terme chez les commentateurs linguistiques, -en témoigne son usage chez Bouhours, pour qui le français, exempt des défauts de ces deux langues, est un "tempérament" de l'italien et de l'espagnol⁶⁰-, et mettait un point d'honneur à ne pas en proposer une version qui soit faite uniquement de correction grammaticale. Il ménageait aussi à la nouvelle écriture de prose que, toujours nostalgique de l'âge où la poésie pure plaisait, il inaugurait et se fixait comme objectif d'amener à un point de perfection, une chance d'échapper à la dramatique simplification des données encouragée par ses contemporains, de façon à ce que son oeuvre n'apparaisse pas autrement que comme une grille imparfaite appliquée à une réalité qui, de toutes façons, pour lui, n'existait pas.

⁵⁴ *Oeuvres complètes*, I, p. 6.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 603.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 604.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 605.

⁵⁸ *Oeuvres complètes*, Paris, L'Intégrale, Le Seuil, 1965, p. 8.

⁵⁹ *op. cit.*, p. 53-54.

⁶⁰ Bouhours, *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris, 1671, p. 44.