



**HAL**  
open science

## ”Introduction. Le Poète et le Prince”

Céline Bohnert

► **To cite this version:**

Céline Bohnert. ”Introduction. Le Poète et le Prince”. C. Bohnert; B. Teysandier; S. Macé; préface de Patrick Dandrey. Jean de La Fontaine, le laboratoire des Fables. Fables, Livres I à VI, CNED/Puf, p. 23-36, 2011, 978-2-13-059193-1. hal-03311670

**HAL Id: hal-03311670**

**<https://hal.science/hal-03311670>**

Submitted on 1 Aug 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.

## Introduction

### Le Poète et le Prince

Les *Fables* de La Fontaine sont de tous les programmes. Des plus petites classes au lycée, du lycée au supérieur, le poète est honoré avec une constance dont on ne s'étonne pas : La Fontaine est un poète des classes. Étrange certitude, quand on y pense. Cette omniprésence d'une œuvre qui participe à l'instruction des enfants comme à la formation des enseignants est un phénomène tout à fait singulier. Elle est à l'image d'une réception sans éclipse depuis trois cent cinquante ans – mais non sans infléchissements : à chaque âge son La Fontaine, l'adage vaut pour les États aussi bien que pour tout lecteur. Voilà d'abord La Fontaine en « fabuliste de la famille » ou en « fablier des écoles », comme le désignaient d'anciens manuels : *Les Fables*, sous la Troisième République, c'est la morale enseignée aux humbles et aux petits, c'est un peu la version laïque d'un évangile républicain. On peut bien décapiter les rois, séparer l'Église et l'État, on n'en a pas moins sa mystique et ses saints. L'image est passée, mais elle laisse aux portraits du poète son charme un peu fané, son bon goût de terroir né sur les bancs de la communale. Essayons cet autre portrait : celui d'un La Fontaine en belle compagnie, quoiqu'un peu en retrait peut-être ; la conversation, brillante, animée, spirituelle, roule sur tous les sujets dans le salon de Mme de la Sablière. Bernier conte une plaisante anecdote de son voyage auprès du grand Mogol, l'helléniste Charpentier risque un adage grec et l'on se met d'accord sur l'indélicatesse foncière que représentent pour l'âme bien née les théories modernes d'un certain Descartes. Le salon brille de tous ses feux et la présence du poète n'est pas la moindre nuance de cet arc-en-ciel irisé : poète galant, poète philosophe, poète capable d'approfondir tous sujets et de n'en garder que la fleur, la part la plus belle et la plus fragile, fixant pour la postérité les nuances les plus subtiles de la pensée et du goût classiques.

Deux portraits, ce n'est pas assez pour une synthèse, mais cela suffit pour souligner à quel point la réception des *Fables* est liée à une fiction [24] d'auteur. Sur fond de discrétion et de gaieté, d'humanisme et d'amitié, de légèreté et de mystère, d'engagement aussi, la féerie lafontainienne a des charmes si puissants qu'elle risque toujours d'occulter l'œuvre derrière la légende. On n'adhère plus guère à l'image du Bonhomme ingénu, ce distrait hyperbolique qui fait œuvre en oubliant, pour ainsi dire, qu'il vit sous la monarchie absolue. Cette image a pu satisfaire la quête des intellectuels français et allemands qui, particulièrement avant et après la Seconde Guerre Mondiale, cherchaient dans le passé les figures pacifiques, débonnaires et apolitiques dont ils avaient besoin ; d'autant que la légende immédiate, accréditée par le poète lui-même, donnait à ce portrait une caution historique<sup>1</sup>. Le Bonhomme : un La Fontaine pour temps de guerre<sup>2</sup>. On n'adhère plus non plus à l'image du sympathique garde des eaux et forêts arpentant la campagne pour croquer au naturel bêtes et gens, précurseur de Buffon ou écologiste avant l'heure – la vérité de sa poésie ne se cherche plus dans le décalque du réel, ni dans la leçon de choses – pas plus qu'à l'opposant secret et tenace, ce meilleur ennemi de Louis XIV occupé à fixer fable à fable la chronique noire de son règne. L'image au fond la plus durable

---

<sup>1</sup> Ce portrait est celui que dresse Jean Giraudoux dans *Les Cinq Tentations de La Fontaine*, Grasset, 1938 : il y conte une « épopée de la simplicité et de la distraction » (p. 13). Voir l'agacement de Leo Spitzer face à cette image, *Études de style*, Gallimard, « Tel », 1970, p. 181.

<sup>2</sup> L'image est attachante, aussi voit-on Jean Orieux, dans son *La Fontaine ou la vie est un conte* (1994), raviver cette image d'un La Fontaine « absent de sa propre vie ».

Céline Bohnert, « Introduction. Le poète et le prince », C. Bohnert, B. Teyssandier et S. Macé, *Jean de La Fontaine, le laboratoire des Fables. Fables, Livres I à VI*, préface de Patrick Dandrey, Paris, CNED/PUF, 2011, p. 23-36.

(la plus véridique ?) est peut-être celle de « l'enfant à barbe grise<sup>3</sup> », mais à la comprendre comme la figure paradoxale du *puer senex* virgilien, paradoxe qui contient en germe tous les autres aussi bien qu'il emblématise la réception d'une œuvre en perpétuelle jouvence. Quel La Fontaine construisons-nous aujourd'hui ?

S'il est difficile de lire les *Fables* sans rêver leur auteur, c'est aussi que ce que l'on appelle « La Fontaine » est souvent l'autre nom du génie de l'œuvre, objet asymptotique vers lequel tend la critique par des voies diverses – de même qu'« Ésope » est le nom d'une tradition, d'un fonds, d'une forme, dont il synthétise les enjeux en une geste mythique. Ésope et La Fontaine sont deux hommes-fables. L'un a (est) une histoire, l'autre une personnalité : la légende du fabuliste grec est transcrite dans un très ancien roman, *La Vie d'Ésope le Phrygien*, que La Fontaine place en [25] tête de ses fables ; celle du poète classique se diffracte en une série de portraits concurrents, parfois complémentaires et en partie successifs, où se redéfinissent les notions cardinales de son œuvre : que sont le « naturel » et la grâce de cette écriture animée ? Comment comprendre cette poésie profonde, d'où tire-t-elle son sens – qu'est-ce qu'une poésie qui pense et donne à penser ? Quelle valeur et quelle efficacité accorder, dans le sillage du poète, à un humanisme enté sur une culture que le recul fait apparaître comme miraculeuse ? L'évolution de la poésie, et plus généralement de la littérature et de la critique, réactualise depuis trois siècles ces questions parmi d'autres. Aussi le culte scolaire et républicain rendu au poète n'explique-t-il pas à lui seul la longévité et l'actualité de son œuvre.

S'il se prête particulièrement bien à ces interrogations, c'est aussi que le genre choisi par La Fontaine noue en faisceau toute une série de paradoxes que sa pratique accuse encore en les déplaçant. Premier paradoxe, celui de l'*utile dulci*<sup>4</sup> au fondement de la doctrine classique : l'apologue, quoique genre mineur, emblématise l'approche classique des belles lettres, encore comprises comme les bonnes lettres et qui reposent sur une complémentarité entre la fin (édifiante) et les moyens (distrayants). Mais, conçue pour instruire en amusant, pour faire passer la médication morale sous un enrobage agréable et facile, la fable lafontainienne séduit pourtant pour elle-même, détourne l'esprit d'une morale toute faite à laquelle on ne saurait la réduire. Elle résiste de même à l'esprit de système, même lorsqu'elle puise dans le fonds des doctrines philosophiques. Les poèmes ésopiques doivent instruire sans qu'on y pense, en faisant jouer la mémoire par répétition et innutrition, presque mécaniquement ; chez La Fontaine ils s'approfondissent en philosophie poétique, héritière de Lucrèce, Socrate, Épicure et Gassendi, et invitent à une lecture éveillée. Mais cela ne suffit pas : ils ne se réduisent pas plus à ces systèmes qu'ils n'obéissent à une pédagogie ânonnante<sup>5</sup>. La Fontaine n'est certes pas un philosophe. Mais c'est un penseur – ou sa poésie donne à penser, ce qui n'est pas exactement la même chose. Pour autant, faut-il privilégier l'hypothèse d'un La Fontaine moraliste et chercher dans les *Fables* une description de la nature humaine, voire de l'amour-propre<sup>6</sup> ? Ou lui préférera-t-on le satiriste, [26] pour débusquer un engagement politique plus ou moins construit, plus ou moins évolutif<sup>7</sup> ? Si tant est qu'il faille choisir. Aux approches de la pensée de l'auteur *dans* les fables, on peut répondre par un examen poétologique. Une anthropologie de la faiblesse émerge alors de la fabrique même de l'œuvre : le pouvoir des fables, qui invitent leur lecteur à une rêverie lucide, suppose que l'homme le plus sage est toujours un enfant et que la seule sagesse, dès lors, est celle de la poésie. Sagesse de la fiction définie elle-même comme

<sup>3</sup> « Le Florentin », *Œuvres diverses*, éd. Pierre Clarac, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 613.

<sup>4</sup> Horace, *Épître au Pison*, v. 323.

<sup>5</sup> Jean-Charles Darmon, *Philosophies de la Fable : La Fontaine et la crise du lyrisme*, PUF, 2002.

<sup>6</sup> Louis Van Delft, *Les Spectateurs de la vie. Généalogie du regard moraliste*, Québec, PU Laval, 2005. Sabine Gruffat, *L'Art du moraliste dans les Fables de La Fontaine : une esthétique du détour et de la négligence*, thèse de doctorat, Université Lyon III, 1999.

<sup>7</sup> Jürgen Grimm, *Études lafontainiennes I et II*, Paris-Seattle-Tübingen, PFSCL, « Biblio 17 », 1994 et 1996.

Céline Bohnert, « Introduction. Le poète et le prince », C. Bohnert, B. Teyssandier et S. Macé, *Jean de La Fontaine, le laboratoire des Fables. Fables, Livres I à VI*, préface de Patrick Dandrey, Paris, CNED/PUF, 2011, p. 23-36.

un songe éveillé, critique<sup>8</sup>. Les fables ne sont pas pur ornement : elles enseignent. Mais quoi et comment ? Si badinage et profondeur y font bon ménage, encore faut-il comprendre le fonctionnement et le sens de cette alliance.

Le deuxième paradoxe interroge ensemble le style et l'intention. L'apologue a pour particularité d'être un genre sans auteur. Plus exactement, ce genre est doublement impersonnel – et pourtant très nettement identifié. Impersonnel, il l'est d'abord par son contenu : les moralités valent pour leur généralité, elles dispensent des leçons de bon sens pratique, très acceptables parce qu'au fond très peu caractérisées. Appels à la prudence face aux puissants, à des formes primaires de prévoyance ou de méfiance... « Un *tiens* vaut mieux que deux *tu l'auras* », « Ventre affamé n'a point d'oreille » : c'est l'atemporalité des leçons et leur schématisation de bon aloi qui explique leur longévité (pas loin de trois mille ans) et leur universalité. La fable ne prétend pas au raffinement d'une pensée élaborée, personnelle, elle vise l'humanité dans son enfance, ou disons qu'elle éveille ces instincts de survie communs à tous et qui nécessitent un savoir-être qui se réduit quasiment à un savoir-faire. Tout recueil ésoopique est un manuel de survie, un viatique bienvenu face à la brutalité de l'existence. En cela, l'apologue le plus fruste est déjà un petit chef-d'œuvre. Impersonnelle, la fable l'est également parce qu'elle ne porte pas, ou rarement, de signature. Et Ésope ? Tout comme Homère, il n'est pas sûr qu'il ait même existé. Dès l'Antiquité, on a eu tendance à attribuer tous les apologues à l'esclave de Phrygie, quels que soient leur époque de rédaction et leur lieu de provenance. Phèdre déjà, au premier siècle de notre ère, s'efforce de résister à cette formidable tendance centripète en soulignant [27] que ses fables sont ésoopiques mais pas « d'Ésope<sup>9</sup> ». Peine perdue : il faudra la découverte et l'édition d'un manuscrit par Pierre Pithou, en 1596, pour que l'œuvre de Phèdre noyée dans le fonds ésoopique soit rendue à son auteur. Presque contemporain de La Fontaine, un manuel d'apologues propose pour une section de miscellanées un titre qui peut sembler aujourd'hui bien étrange : « Fables d'Ésope d'autres auteurs ». Notre poète ne se distingue pas : il propose des *Fables d'Ésope choisies, mises en vers par Monsieur de La Fontaine*. La Fontaine ne serait que l'agent de manipulations de la matière ésoopique, présentées modestement comme secondaires : voici des fables ésoopiques *de* ou, plus exactement, *par* La Fontaine – interprétées, méditées, recomposées, commentées, actualisées, disposées, poétisées par lui tout à la fois. L'auctorialité d'un recueil de fables, ce genre intertextuel par excellence, pose des problèmes particulièrement intéressants<sup>10</sup>.

Or la pratique de La Fontaine déplace le paradoxe de ce genre anonyme, impersonnel quoique nettement identifié par le mythe d'Ésope. Ses fables sont reconnaissables entre toutes, elles ont été immédiatement pastichées. Cette sagesse des nations qui est la leçon de la fable, La Fontaine l'exprime en une langue qui n'appartient qu'à lui, il la sublime par un style, un « tour » qui vaut signature, style lié à une humeur et à un ton : le badinage enjoué, teinté de marotisme et d'archaïsme. Les fables charmaient à leur époque parce qu'elles semblaient d'un autre temps (peut-être aussi, pour le premier recueil, d'un autre lieu, l'ancienne Grèce) tout en parlant à la perfection la langue des salons. Cette familière étrangeté répondait aux attentes du

---

<sup>8</sup> Patrick Dandrey, *La Fabrique des fables*, (1991), Klincksieck, 2010. On préférera les rééditions récentes, qui comportent un texte important, « Pour lire et comprendre (enfin ?) *La Cigale et la Fourmi* ».

<sup>9</sup> *Fables*, traduit et présenté par Jean-Louis Vallin, Paris, La Différence, 2005, Livre IV, 65, v. 11.

<sup>10</sup> Antoine Biscéré, « Les fables d'Ésope, une œuvre sans auteur ? », *Le Fablier*, n°20, 2009, p. 9-35. Anne Duprat, « Les fabuleuses *Vies* d'Ésope », *Fiction d'auteurs ? Le discours biographique sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours*, dir. Sandrine Dubet et Sophie Rabau, Champion, 2001, p. 117-126, dans le sillage de Jean-Marie Schaeffer, « *Aesopus auctor inventus* », *Poétique*, sept. 1985, n°63, p. 245-264.

Céline Bohnert, « Introduction. Le poète et le prince », C. Bohnert, B. Teyssandier et S. Macé, *Jean de La Fontaine, le laboratoire des Fables. Fables, Livres I à VI*, préface de Patrick Dandrey, Paris, CNED/PUF, 2011, p. 23-36.

goût galant<sup>11</sup>. Leur charme, de nos jours, vient de ce que ces poèmes sont de La Fontaine, ce poète du Grand Siècle que ses légendes font aussi notre contemporain. C'est la même impression d'étrangeté familière, avec d'autres référents : les fables parlent la langue des salons tout en [28] se faisant parfaitement comprendre aujourd'hui. La Fontaine personnalise si bien le genre qu'il l'incarne et l'identifie. Pour autant, cette personnalité poétique reste insaisissable, sinon dans le tour, immédiatement reconnaissable, du moins dans l'intention. Pour quoi faire et pour quoi dire, cet engagement du poète sur la scène de ses fictions ? La réponse à cette question engage la nature du recueil. Cette présence est-elle un instrument au service de l'édification morale ? La Fontaine endormirait par là le sens critique et le narcissisme de son lecteur. Il satisferait son appétit de fiction et son goût régressif pour le merveilleux animalier – il l'appâterait et le flatterait, comme on caresse, éveillant l'enfant qui sommeille en chacun pour mieux faire accepter à l'adulte l'image brutale de l'amour-propre sans cesse à l'œuvre<sup>12</sup>. Une autre tension découle de ce tour personnel, qui distingue public et privé. S'abritant derrière l'humilité et l'innocuité d'un genre scolaire ainsi que derrière le masque impersonnel d'Ésope, La Fontaine lance son recueil sur la scène publique, voire politique. Ses poèmes ont probablement circulé d'abord dans les salons, parmi des mains amies. Mais c'est au Grand Dauphin que le poète dédie son premier recueil. Le jeu des dédicaces poétiques (à La Rochefoucauld, à Brienne, plus tard à Mme de la Sablière...) et celui des représentations figurées, pas toujours certaines, mais souvent acérées (sous quels masques de Lion Louis XIV se cache-t-il ? Et Colbert ?) confèrent aux *Fables* une évidente portée politique. S'agit-il d'une lecture personnelle de l'actualité, sous le régime de la chronique ou de la satire ? Peut-être en partie : on a pu y lire sur un mode romantique, celui d'une transparente coïncidence entre la langue et l'être qui s'exprime, la chronique d'une détestation motivée. Mais l'*ethos* du poète, aussi affirmé soit-il, est-il pour autant personnel ? On ne saurait lire le recueil sur le régime de la transparence lyrique, pas plus qu'on ne peut réduire l'identité du « je » omniprésent dans le recueil à la généralité du masque rhétorique. Se livre-t-on au XVII<sup>e</sup> siècle – et qui plus est dans une œuvre qui prend place autour du prince, dans cette sphère éditoriale où s'élaborent l'une par l'autre l'image du souverain et celle du poète ? De façon souterraine mais appuyée, par le biais de la conversation joueuse avec le lecteur, le recueil pose la question des limites entre le public et le privé, ces deux sphères que l'absolutisme articule d'une façon complexe, non dénuée de violence, là où le mécénat de Fouquet proposait une fusion harmonieuse sur le [29] modèle des cours renaissantes<sup>13</sup>. La délimitation de la sphère publique et du domaine privé, et la nature de leurs liens n'ont pas fini de nous hanter. « Politique de la poésie » : suffit-il d'être poète, pleinement et singulièrement poète, pour entrer en dissidence, voire en résistance, pour bousculer la chose publique<sup>14</sup> ? L'intention des *Fables*, si finement ciselées et pensées, tend à nous échapper dans la mesure même où l'auteur s'affiche dans son recueil : les données du paradoxe ésope sont rigoureusement inversées. Les certitudes délivrées par l'ancien

---

<sup>11</sup> Alain Viala, *La France galante : essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, PUF, 2008 ; Delphine Denis, *Le Parnasse galant : institution d'une catégorie littéraire au XVII<sup>e</sup> siècle*, Champion, 2001 ; Alain Génétot, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Champion, 1997.

<sup>12</sup> Federico Corradi, *Immagini dell'autore nell'opera di La Fontaine*, Pise Pacini Editore, 2009 ; « L'image de l'auteur dans l'œuvre de La Fontaine », *Le Fablier*, n°20, 2010, p. 95-100.

<sup>13</sup> Patrick Dandrey, *Quand Versailles était conté*, Belles Lettres, 2010 et « La carrière brisée de Jean de La Fontaine », *L'Histoire*, CCVI, 1997, p. 70-73. Louis XIV, *Mémoires et instructions de Louis XIV pour le Dauphin. Année 1666*, éd. G. Marquet, Editions Paleo, 2010, p. 39 : « Car, quoique je vous aie dit ailleurs qu'incontinent un prince doit sacrifier au bien de son empire tous les mouvements particuliers... »

<sup>14</sup> Marc Fumaroli, *Le Poète et le Roi*, de Fallois, 1997 et « De Vaux à Versailles : Politique de la poésie », *Littératures Classiques*, n°29, janvier 1997, p. 31-45.

Céline Bohnert, « Introduction. Le poète et le prince », C. Bohnert, B. Teyssandier et S. Macé, *Jean de La Fontaine, le laboratoire des Fables*. Fables, *Livres I à VI*, préface de Patrick Dandrey, Paris, CNED/PUF, 2011, p. 23-36.

apologue laissent la place au déchiffrement de signes derrière lesquels se lit une intention qui, elle, ne se laisse pas aisément deviner. Qu'est-ce que le projet des *Fables* ?

Le troisième paradoxe articule la forme et le régime de signification des *Fables choisies*. La fable est un genre complexe. C'est une forme double, comportant un récit et une moralité sentencieuse. En cela, elle est hybride : elle articule un texte de fiction et un énoncé aléthique ; une narration fictive, avec sa temporalité, liée au régime du particulier (il était *une fois*), et un discours véridique, atemporel et général. Les deux parties de l'apologue se distinguent point par point sur tous ces plans, et La Fontaine, de même que ses contemporains, résume ce phénomène en le rapportant à une opposition entre mensonge et vérité. Le modèle est somme toute assez simple et suppose que récit et moralité sont liés d'un lien nécessaire. La poétique du genre repose sur un système de cryptage et de clé : la même vérité serait énoncée deux fois, l'une sous forme de récit, l'autre de discours. Mais ce schéma à la rigueur géométrique ne tient pas l'épreuve des textes. Certes, le récit se donne pour un mystère qui n'en est pas un : l'efficacité de l'apologue repose sur l'évidence du conte, immédiatement traduisible en un énoncé général qu'il contient en germe. Mais, d'une part, cela suppose un type de récit particulier, dans lequel se lit déjà la moralité ; la preuve en est que les moralités elles-mêmes prennent souvent la forme d'un dicton imagé. Les deux composantes de l'apologue sont moins distinctes que le discours théorique ne le laisse penser. La réussite de La Fontaine et la nouveauté de son œuvre tiennent au fait qu'il a poussé jusqu'au [30] bout cette surimposition des deux discours de la fable<sup>15</sup>. D'autre part, les deux parties de l'apologue, du fait de leur hétérogénéité, ne sauraient en aucun cas s'articuler parfaitement l'une à l'autre : de même « qu'aucun récit n'est exactement réductible à sa moralité », « qu'aucun exemple ne peut se laisser traduire en une simple maxime »<sup>16</sup>. La soi-disant évidence avec laquelle l'application morale découle du récit relève en réalité du coup de force qui nécessite l'intervention d'une *auctoritas*. Le fabuliste s'interpose entre le texte et son lecteur pour tenir cette articulation. La poétique du genre ne décrit donc qu'un modèle opératoire, transformable à volonté : elle offre une formule, mais non une clé. Nul critique, ancien ou moderne, ne réduit les fables, y compris les fables d'Ésope, au schéma simple rappelé plus haut : une théorie de l'apologue pose bien d'autres questions. La Fontaine aggrave ce phénomène : au nom de l'évidence et de la mémoire, parce que les fables qu'il choisit sont « sues de tout le monde »<sup>17</sup>, il se dispense parfois de la moralité. Ses moralités sont baladeuses, suivant le modèle de Phèdre, tantôt avant, tantôt après le récit, voire s'y intègrent par le biais d'un personnage ; les fables se dédoublent, quand ce ne sont pas les moralités qui s'accumulent pour un même récit.

À l'évidence banale, qui n'était peut-être elle-même qu'une fiction, La Fontaine substitue un véritable labyrinthe des significations sous prétexte de simplicité. La souplesse de son écriture, son art de la transition<sup>18</sup>, voire ce que certains ont désigné comme des « stratégies de désorientation »<sup>19</sup>, interrogent la fabrique du sens et les pouvoirs de la poésie. Qu'est-ce qu'un apologue versifié ? La question est moins simple qu'elle n'en a l'air. Un genre de récit en vers, une narration égayée par la rime, comme le suggère humblement le poète dans sa préface ? Ou un Poème qui s'amuse à prendre un instant, comme en surface, le détour du conte ? Cette seconde réponse est celle des tenants d'une poésie pure, comme Valéry. La poésie des *Fables* tient-elle à la forme, à un régime de représentation ou de discours ? Dans quelle mesure

---

<sup>15</sup> Patrick Dandrey, *La Fabrique des fables*, *op. cit.*

<sup>16</sup> Marc Escola, *Lupus in fabula. Six façons d'affabuler La Fontaine*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, « L'Imaginaire du texte », 2003, p. 6.

<sup>17</sup> Avertissement, *Fables*, éd. Jean-Charles Darmon et Sabine Gruffat, Livre de Poche, p. 39. Nous renverrons toujours à cette édition, sauf mention contraire.

<sup>18</sup> Leo Spitzer, « L'art de la transition chez La Fontaine », *Études de style*, Gallimard, « Tel », 1970, p. 166-207.

<sup>19</sup> Jürgen Grimm, *Études lafontainiennes*, *op. cit.*

Céline Bohnert, « Introduction. Le poète et le prince », C. Bohnert, B. Teyssandier et S. Macé, *Jean de La Fontaine, le laboratoire des Fables. Fables, Livres I à VI*, préface de Patrick Dandrey, Paris, CNED/PUF, 2011, p. 23-36.

et comment La Fontaine renouvelle-t-il l'allégorisme un [31] peu rêche de la fable ésope ? La question intéresse au premier chef la critique contemporaine. La Fontaine proclame que l'apologue tient de la haute poésie. Dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, après l'effondrement de la synthèse humaniste et avant l'avènement d'une rationalité moderne qui s'accomplit dans la spécialisation des savoirs et transforme les bonnes lettres en belles lettres, la portée de cette affirmation est particulièrement délicate à cerner. La haute poésie, c'est encore la poésie inspirée, c'est-à-dire la poésie allégorique et, au premier chef, l'épopée. Pour la Renaissance, la poésie était la forme la plus haute de philosophie. Elle s'exprimait au mieux par le langage des mythes, que l'on appelait alors la Fable : le terme de *Fable* est ici synonyme de *mythologie* aussi bien que de *poésie*, qui se réduisaient l'une à l'autre ou, plutôt, s'accomplissaient l'une par l'autre. Or, au temps de La Fontaine, cette conception a vécu, même si elle continue de nourrir la réflexion sur les genres. Qu'en est-il dans la pratique ? Comment proclamer que la fable est haute poésie, poésie divine, sans puiser dans le fonds de l'ancienne allégorie qui innerve (en théorie) et justifie l'épopée et les genres moraux<sup>20</sup> ? Les *Fables* nouent poésie, fiction et allégorie d'une façon inédite mais qui enregistre et reflète les pratiques, les apories et les débats contemporains – et qui fait jouer différents modèles, en profondeur, dans le dessein, comme en surface, dans le discours explicite. La fécondité des solutions élaborées par le poète trouve sans doute sa meilleure illustration dans la tendance moderne à traduire le personnel des fables en termes d'animalité fantasmagorique, que celle-ci soit d'ordre personnel ou, plus volontiers, politique – les animaux de La Fontaine, par leur densité poétique, se prêtent aux formes modernes d'allégorie critique, à des herméneutiques qui s'élaborent par la métaphore<sup>21</sup>.

Le quatrième et dernier paradoxe, historique, celui-là, tient à la réception des *Fables*. Jean de La Fontaine est un poète classique. Il a été immédiatement célébré comme tel, en d'autres termes, puis unanimement salué comme tel, dans tous les sens du terme. Or il écrit hors de la grille canonique des genres, de même qu'il n'appartient jamais tout à fait aux [32] cercles de la cour. La Fontaine ne se situe pas seulement en-dehors de ces milieux et de ces nomenclatures : il brouille la grille des genres et des styles depuis le terrain d'exercice de l'apologue. Il est l'un des poètes les plus lus du Grand Siècle, il le définirait presque à lui tout seul, alors que sa pratique est une pratique marginale. L'actualité mystérieuse, toujours un peu inactuelle, ou jamais seulement actuelle de son œuvre tient peut-être à la façon dont elle noue humanisme et culture autour d'une invention conçue comme une imitation. La Fontaine est le dernier poète renaissant. Il est aussi un passeur. Hors des controverses, même si le poète ne négligea pas de prendre part à la Querelle des Anciens et des Modernes, d'une façon qui peut donc passer les époques, les *Fables* interrogent la signification, la place, l'efficace et la valeur accordées à la tradition et à ce que l'on n'appelait pas encore la culture<sup>22</sup>.

Voilà posée une série de questions soulevées par la critique lafontainienne et que l'on ne saurait éluder en abordant le recueil. Les livres I à VI dessinent dans ce massif un ensemble singulier qui invite à les visiter d'une manière spécifique. Étudier les six premiers livres des *Fables*, c'est observer moins un *extrait* qu'un *état* de l'œuvre<sup>23</sup>. Le contexte d'écriture et de

---

<sup>20</sup> Boris Donné, *La Fontaine et la poétique du songe : Récit, rêverie et allégorie*, Les Amours de Psyché, Champion, 1995. Christine Noille-Clauzade, *L'Éloquence du Sage. Platonisme et rhétorique dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, Champion, 2004.

<sup>21</sup> 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*, Méridiens-Klincksieck, 1986. Olivier Leplatre, *Le Pouvoir et la parole dans les Fables de La Fontaine*, Lyon, PU Lyon, 2002.

<sup>22</sup> Marc Fumaroli, *Le Poète et le Roi*, op. cit. Emmanuel Bury, *L'Esthétique de La Fontaine*, op. cit.

<sup>23</sup> Le seul changement survenu après la première impression est le déplacement de « L'Œil du Maître » et de « L'Alouette et ses petits avec le Maître d'un champ » de la fin du livre III à la fin du livre IV.

Céline Bohnert, « Introduction. Le poète et le prince », C. Bohnert, B. Teyssandier et S. Macé, *Jean de La Fontaine, le laboratoire des Fables. Fables, Livres I à VI*, préface de Patrick Dandrey, Paris, CNED/PUF, 2011, p. 23-36.

publication, le geste éditorial du poète et le contenu des six premiers livres se distinguent nettement des suivants. La promotion de la figure d'Ésope, présent dans tous les espaces du recueil, parfois comme modèle et comme source, parfois comme autorité, comme masque de l'auteur ou comme personnage, ainsi qu'un personnel rural et rabelaisien, qui joue de façon volontairement anachronique avec de nombreuses références à l'Antiquité, contribuent à donner à ces livres leur couleur propre : le poète semble avoir voulu créer une forme ludique, galante, spirituelle, de manuel antique. La Fontaine n'a pas encore rejoint la cour spirituelle et d'esprit encore féodal dont fait partie Mme de Montespan. Il n'a pas encore rencontré Mme de La Sablière, qui sera sa protectrice et son amie jusqu'à sa mort. Les livres VII à XI sont ceux du gassendisme, du débat avec Descartes, des réflexions sur l'âme des bêtes et des fables-discours – à Mme de La Sablière, à La Rochefoucauld. Dans le recueil de 1668, l'hommage à l'auteur des *Maximes* prend le détour d'une fable complexe mais ramassée, [33] qui travaille de l'intérieur le modèle traditionnel de l'apologue. Si le premier recueil est déjà habité par la mort, l'universelle catastrophe prend un tour plus mécanique, moins effroyable et moins cruel peut-être que dans le suivant, celui des « Animaux malades de la peste », de « L'Homme et la Couleuvre », du « Paysan du Danube ». La Fontaine semble moins douter du pouvoir de la poésie et de l'efficacité de l'éducation. En 1668, les poèmes sont ramassés – parfois quelques vers seulement – et jouent de formules frappantes, de « traits » qui se fichent dans la mémoire du lecteur : le bon mot semble le principe rhétorique matriciel des six premiers livres. En 1678, le poète, en pleine possession de son art, l'affabule en des poèmes amples et de haute volée : et c'est « Le Pouvoir des fables » ou « Les Deux Pigeons », qui apporte à un arc-en-ciel de tons, de styles et de sujets une nuance tendre et intime. Le second recueil, ouvert à un imaginaire oriental et jouant avec toutes sortes de référents géographiques, fictifs ou réels, du Louvre au Monomotapa, du Gange à la Bretagne, est aussi le plus dur avec le pouvoir, représenté plus directement. Le lyrisme y fait bon ménage avec l'allégorisme des clés. Le livre XII, quant à lui, est souvent lu comme un testament poétique. La Fontaine brûle ses derniers contes, mais il publie ses dernières *Fables* – en réalité des contes, des idylles mythologiques et des apologues. Le règne de Louis XIV est entré dans son crépuscule, la vieille cour se raidit, s'assombrit et perd le goût de la fiction.

Lire les six premiers livres est donc une invite à se libérer de l'ombre portée des images forgées par la postérité pour saisir le projet des *Fables* dans sa dynamique première. L'entreprise est particulièrement intéressante. Elle recouvre deux optiques différentes et complémentaires, car les livres I à VI sont à la fois une partie et un tout. La première optique consisterait à chercher dans ces livres la formule d'un art proprement lafontainien qui s'infléchira, certes, par la suite, qui s'approfondira et se complexifiera, mais qui est déjà pleinement présent. Le succès retentissant de ces livres dès leur première publication en est la plus belle preuve. On supposerait alors un fond de permanence sur lequel on chercherait à établir les variations propres à un premier état de l'écriture et du projet. Laboratoire de l'œuvre, les six premiers livres auraient trouvé la formule d'une réussite étirée sur vingt-cinq ans, de 1668 à 1693. La seconde approche mettrait plus nettement l'accent sur la spécificité des six premiers livres, qui forment en 1668 un tout autonome et achevé. Que cet ensemble ait été continué par le poète en deux étapes, qu'il ait ensuite été intégré par ses éditeurs dans un tout formé non de deux fois six livres (ou six plus cinq [34] plus un), mais de douze ne change rien à l'affaire. On ne saurait douter que ces douze livres forment un ensemble harmonieux dans sa diversité, ni qu'il ait été envisagé comme tel par le poète. Les allusions aux premières fables que La Fontaine s'autorise dans les volumes ultérieurs enrichissent de leurs harmoniques les allusions qui lient entre elles les fables de chaque recueil : l'intratextualité, pour le dire en terme genettiens, prouve la coalescence des douze livres des *Fables*. Mais cette unité n'interdit pas de considérer chaque volume suivant sa dynamique propre, d'être attentif, en un mot, à une



Céline Bohnert, « Introduction. Le poète et le prince », C. Bohnert, B. Teyssandier et S. Macé, *Jean de La Fontaine, le laboratoire des Fables. Fables, Livres I à VI*, préface de Patrick Dandrey, Paris, CNED/PUF, 2011, p. 23-36.

cartographie intime de l'œuvre et à ses lignes de fracture. On épouse alors une logique qui n'est pas celle de la rétrospection, mais celle de l'inspiration, inscrite dans un contexte, dans une dynamique de composition et d'édition qui singularise chaque volume des *Fables*. On ne peut alors se contenter de souligner la tonalité propre des recueils : il faut tenter de rendre compte d'une intention et d'un fonctionnement spécifiques. On cherchera ici à éclairer le volume de 1668 dans son premier contexte de publication, de façon à mettre l'accent sur sa spécificité, qu'on ne comprendra pas comme un galop d'essai en vue de réussites plus tardives, mais comme le plein accomplissement d'un projet dans son premier état.

Un premier La Fontaine, qu'est-ce à dire ? La Fontaine n'est plus le poète de Vaux, le chantre du dernier prince de la Renaissance, quoiqu'il n'ait pas encore publié ses œuvres galantes, et pas encore le poète de l'Académie française puis du panthéon national. Or ce La Fontaine est déjà un maître dans tous les sens du terme, y compris par son lien avec l'éducation. On voudrait lire ici le recueil de 1668 comme l'œuvre d'un pédagogue malicieux pour brosser le portrait d'un poète qui se veut éducateur des princes. Le succès scolaire de La Fontaine s'explique sans aucun doute par son art achevé de poète. Mais si La Fontaine s'était imposé à l'école, des collèges de l'Ancien Régime à ceux de la République, *aussi* parce qu'il a sinon programmé, du moins envisagé cet usage de son œuvre ? Une hypothèse toute différente a jadis été proposée par René Jasinski, qui mettait l'accent sur la dimension polémique de l'œuvre<sup>24</sup>. Sa thèse liait la composition des *Fables* et le sens de chacun des poèmes à l'affaire Fouquet, dont Jasinski faisait le déclencheur du projet de La Fontaine, son moteur et sa justification. La critique lafontainienne est revenue depuis sur cette analyse trop systématique pour être suivie.

[35] La Fontaine politique ? Oui, mais en quel sens ? On voudrait rappeler ici quelques faits bien connus. Le premier et le dernier recueil des *Fables* sont dédiés à des enfants. Dans le dernier, on peut penser que La Fontaine joue avec l'idée du manuel, comme il joue avec le prince autour de l'image du prince : il s'agit là de second degré. Mais dans le premier ? Certes, les salons ont immédiatement fêté et célébré l'auteur des *Fables* comme habile poète et poète profond. Mais les *Fables* ont aussi été louées pour ce qu'elles enseignaient à la jeunesse. Le privilège d'une réédition du premier recueil, en 1678, retient l'attention par son caractère très rédigé qui contraste avec le tour assez sec, administratif, de ce type de document. Le roi y loue les premières fables pour le fruit que la jeunesse en a tiré<sup>25</sup>. Autre indice : les *Fables* ont été traduites en latin à l'usage des classes dès le vivant du poète ou presque<sup>26</sup>. Certes, ces versions dédiées spécifiquement aux enfants supposent des manipulations de l'œuvre : traduction, anthologie, annotation... Mais elles n'en indiquent pas moins que cette lecture était immédiatement possible. Racine ni Corneille, à ce que l'on sache, n'ont connu un tel sort. Les hommes de l'Ancien Régime ont donc pris au sérieux la portée pédagogique des *Fables*. Faut-il penser qu'ils se trompaient ? Sans réduire au statut de manuel une œuvre qui est bien autre chose, on peut mettre l'accent sur la prégnance du modèle pédagogique dans le premier recueil, comme point de départ de la lecture.

---

<sup>24</sup> René Jasinski, *La Fontaine et le premier recueil des Fables*, Nizet, 1966.

<sup>25</sup> *Fables choisies, mises en vers par M. de La Fontaine et par lui-même revues, corrigées et augmentées*, Paris, D. Thierry et C. Barbin, 1678 : « Nostre amé le sieur de La Fontaine Nous a fait remontrer que dès l'année mil six cens soixante sept Nous luy aurions accordé Nos lettres de permission d'imprimer un Livre intitulé, *Fables choisies*, qu'il a mises en Vers François, dont la Jeunesse a reçu beaucoup de fruit en son instruction. (...) A ces causes, voulant faire connoistre au dit sieur de la Fontaine l'estime que Nous faisons de sa personne et de son merite... »

<sup>26</sup> P. Tissart et M. Vinot, *Fabulae selectae D. de La Fontaine latinis redditae carminibus variaque carmina ad usum studiosae juventutis*, Troyes, apud J. Febvre, 1696.

Céline Bohnert, « Introduction. Le poète et le prince », C. Bohnert, B. Teyssandier et S. Macé, *Jean de La Fontaine, le laboratoire des Fables. Fables, Livres I à VI*, préface de Patrick Dandrey, Paris, CNED/PUF, 2011, p. 23-36.

Manuel scolaire que ces *Fables* ? Pourquoi pas... Mais manuel princier. Et c'est comme tel qu'il prendrait sa signification publique. Reste alors à comprendre ce que La Fontaine veut enseigner au Dauphin – et avec lui, à tout lecteur – et comment. Les trois chapitres qui suivront aborderont successivement les *Fables* sous le jour de la politique, de la pédagogie et de la poésie, non pour distinguer trois aspects de l'œuvre, mais pour éclairer de trois façons l'unité profonde du recueil et pour tenter de comprendre la formule, tout à fait singulière dans notre littérature, par laquelle La Fontaine les noue ici. Le Poète et le Prince, voilà pour nous le duo fondateur du recueil de 1668, [36] non seulement en tant qu'auteur et dédicataire du volume, mais comme les deux pôles entre lesquels les *Fables* tissent des liens singuliers dans un va-et-vient qui définit leur dynamique, et comme deux figures dont elles portent la marque pour offrir aujourd'hui encore une réflexion en acte sur leurs pouvoirs, leurs images et leurs places respectives.