



HAL
open science

“ Les Fables poétiques : art d’écrire et art de penser ”

Céline Bohnert

► To cite this version:

Céline Bohnert. “ Les Fables poétiques : art d’écrire et art de penser ”. 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. 102-133, 2011, 978-2-13-059193-1. hal-03311671

HAL Id: hal-03311671

<https://hal.science/hal-03311671>

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.

III. Les *Fables* poétiques : art d'écrire et art de penser

Le déplacement des valeurs opéré par La Fontaine correspond à un déplacement esthétique et à un renouvellement poétique : sans éloigner tout à fait le modèle d'une pérégrination morale, qu'il ordonne à sa fantaisie, le poète place au cœur de son recueil le principe matriciel du « trait ». L'unité du volume ne consiste plus, dès lors, dans une progression continue de fable en fable, ni dans la complétude d'une collection encyclopédique de la matière ésopique – La Fontaine revendique au contraire la liberté du « choix » des « meilleurs fables¹ » –, mais en une allure capricante qui met conjointement en jeu en chaque poème l'ingéniosité du poète et celle du lecteur. L'écriture prend ici le tour d'un exercice en perpétuelle variation, où prime la manière, comme le signale d'emblée la dédicace au Dauphin : « S'il y a quelque chose d'ingénieux dans la république des Lettres, on peut dire que c'est la manière dont Ésope a débité sa morale². » Voilà le recueil tout entier placé sous le signe d'une ingéniosité étrangement incarnée par Ésope. On loue habituellement la solidité morale du fonds ésopique, mais certes pas la manière de ses frustes apologues. Il peut s'agir là d'un hommage à la fiction : cette « manière » proprement ésopique, c'est le refus du traité, c'est cet art qui conjugue raillerie, ruse et énigme et que l'on voit s'élaborer au fil de la biographie dans « La Vie d'Ésope le Phrygien ». C'est bien là que s'effectue le déplacement : l'ingéniosité n'est pas la qualité accordée à la matière antique, ce n'est pas une caractéristique générique, c'est un trait du personnage mythique mis en scène par La Fontaine. Or cet Ésope-là suit de bien près la poétique phédrienne : La Fontaine semble livrer ici un nom pour un autre. Le coup de force est discret mais décisif. L'échange, on l'a vu au premier chapitre, s'explique par l'évolution du projet : exhiber le nom de Phèdre risquait d'enfermer le recueil dans une intention satirique désormais obsolète et mal venue. Mais il n'est pas seulement stratégique.

La Fontaine livre le principe de son écriture tout en reportant sur Ésope l'invention d'une manière qui fera tout l'intérêt de son propre ouvrage :

J'ai pourtant considéré que, ces fables étant sues de tout le monde, je ne ferais rien si je ne les rendais nouvelles par quelques traits qui en relevassent le goût. C'est ce qu'on demande aujourd'hui : on veut de la nouveauté et de la gaieté³.

Ces traits, qui transforment littéralement l'apologue, lui donnent « forme » nouvelle⁴, satisfont un goût pour l'enjouement, « la gaieté », en les parant d'« un certain charme, un air agréable qu'on peut donner à toutes sortes de sujets, même les plus sérieux⁵ ». Le renouvellement provient ainsi de deux principes : la métamorphose poétique – La Fontaine habille l'apologue de « la livrée des Muses », des « ornements de la poésie⁶ », refusant de livrer « la morale toute nue⁷ » – et des traits judicieusement semés. Ésope promu valet des Muses – mais Ésope comme le comprend La Fontaine, c'est Momus devenu poète. Or la poésie piquante, celle où domine l'art du trait et l'esprit de joie, c'est celle de l'épigramme, modèle générique sous-jacent dans les six premiers livres.

¹ « Préface », p. 38.

² « À Monseigneur le Dauphin », p. 35.

³ « Préface », p. 39.

⁴ *Ibid.*, p. 41

⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁶ « À Monseigneur le Dauphin », p. 35.

⁷ « Le Pâtre et le Lion », VI, 1.

La Fontaine rejettera le principe matriciel du trait dans le volume de 1678 :

Les traits familiers que j'ai semés avec assez d'abondance dans les deux autres parties convenaient bien mieux aux inventions d'Ésope qu'à ces dernières, où j'en use plus sobrement pour ne pas tomber en des répétitions : car le nombre de ces traits n'est pas infini⁸.

La matière ésopeque, toute simple, permet au poète de déployer sa virtuosité ; mais le nouveau fonds dans lequel il puisera dans les cinq livres du deuxième recueil demandera un traitement plus sobre, plus mesuré, ainsi que des ornements d'un autre ordre, non stylistiques, mais narratifs : le poète cherchera « d'autres enrichissements », en étendant les « circonstances » des récits⁹. Il introduira alors la variété au sein même des poèmes et lui donnera une portée indéfinie, alors que l'art du trait la situait en 1668 à l'échelle du recueil : dans les six premiers livres, chaque poème s'ordonne en une petite machine complexe et ramassée autour de son effet final. Si le recueil de 1668 chatoie de multiples nuances, c'est sur le mode du télescopage kaléidoscopique, chaque poème offrant un agréable contraste ou une subtile complémentarité avec ses voisines. La Fontaine n'applique pas ce principe sans la souplesse qui le caractérise : si le premier livre des *Fables* y répond avec la plus grande exactitude, les suivants élargissent souvent la formule sans la dénaturer et l'écriture s'assouplit au fil des six livres, non sans retours irréguliers au module le plus simple élaboré dans le sillage de « La Cigale et la Fourmi » (I, 1).

Les six premiers livres se présentent ainsi comme une collection de traits ingénieux : autant dire qu'il sont à la fois un cahier et un manuel. Un cahier tels qu'en composaient les élèves en recueillant en bouquets les formules frappantes, les beaux vers et les morceaux de bravoure qu'ils apprenaient ensuite par cœur de façon à se forger par imitation un style ajusté à leur génie propre¹⁰. Un manuel au sens où La Fontaine anime ces traits spirituels, leur prête vie dans des poèmes qui en renouvellent l'intérêt et la portée. Le poète offre au prince et aux salons une collecte et l'exemple des usages auxquels elle se prête en une forme élégante, mondaine et joyeuse de *Progymnasmata*.

Quels usages ? Une première lecture insisterait sur la fonction exemplificatrice et paradigmatique de la « Vie d'Ésope le Phrygien » : on y voit le fabuliste mythique inventer fables, saillies et bons mots en fonction des circonstances, y gagnant sa liberté, celle de Samos puis la gloire de Necténabo et un renom éternel. Quatre de ses inventions se retrouvent dans le recueil de La Fontaine. Sur le modèle de ces quatre poèmes, tout apologue pourrait être inséré dans de nouveaux textes ou utilisé dans de nouveaux contextes, éventuellement sous une forme allusive qui ne retiendra que le trait. On retrouverait là l'usage rhétorique des apologues théorisé par Aristote¹¹. Mais le Stagirite classait l'apologue parmi les exemples que l'orateur peut alléguer pour appuyer ses arguments. Le déplacement d'intérêt vers la manière ajoute un second usage, qui retient moins la valeur argumentative de la fable que son effet. L'apologue ingénieux et piquant prouve moins qu'il ne séduit et n'impose une image ou une formule, non plus comme un élément d'une démonstration qu'il exemplifie, mais comme enchantement du discours, égayé et animé, et comme ponctuation : le trait laisse après lui un silence chargé d'affects. Cet

⁸ « Avertissement » de 1678, p. 203.

⁹ *Idem*.

¹⁰ Ann Moss, *Les recueils des lieux communs : méthode pour apprendre à penser à la Renaissance*, (1986), trad. de l'anglais par Patricia Eichel-Lojkine, Monique Lojkine-Morelec, Marie-Christine Munoz-Teulié et Georges-Louis Tin, dir. Patricia Eichel-Lojkine, Genève, Droz, 2002.

¹¹ *Poétique*, chapitre VI, 1450a.

usage était programmé de façon un peu mécanique dans certains apologues anciens. Ainsi dans la fable 91 du recueil de Pierre Millot, « Mercure et Tirésias », dont la conclusion est : « LE SENS MORAL. On pourra tenir ce discours en parlant à un larron¹². » Le récit est le fonds mémoriel commun auquel l'élève renverra habilement en citant le bon mot de Tirésias pour signifier à son interlocuteur que, comme le devin aveugle pour Mercure, il a su identifier sa rouerie.

Mais, plus probablement, cette moisson de saillies spirituelles qui égayent la matière ésoopique vise *in fine* la constitution d'un *ethos* princier : le recueil est un laboratoire de la parole royale. La Fontaine n'inculque aucune doctrine, il enseigne à penser en inventant un art d'écrire et de lire. C'est d'ailleurs à un usage de ce type que Le Maître de Sacy destinait sa traduction de Phèdre : selon lui, les moralités ne pouvaient convenir qu'aux adultes. Les plus jeunes trouveraient chez l'affranchi d'Auguste une écriture vive dont ils pourraient imiter les beautés¹³. Chez La Fontaine, cette imitation – ou dans une version moins scolaire, la lecture suivie du recueil – permet l'assimilation d'une méthode de pensée et d'une optique intellectuelle et morale : le style suppose une éthique au plein sens du terme. Les étincelles poétiques tour à tour cyniques, sarcastiques, cruelles, plaisantes, spirituelles, malicieuses, caustiques, espiègles, facétieuses, incisives, narquoises, frondeuses, goguenardes ou bon-enfant crépitent en un feu d'artifice sans cesse renouvelé, qui, loin de viser l'admiration, éveillent à lui-même l'*in-fans* qu'est le prince ou qui sommeille en tout lecteur : la leçon de parole vaut leçon morale. L'enfant, en apprenant à parler, apprend à lire en soi et dans la comédie du monde, il devient alors apte à se gouverner : si dire c'est faire, c'est aussi *se* faire.

1. Le trait : l'art de la parole dans les Fables

La Fontaine signale à de nombreuses reprises l'importance qu'il accorde aux traits. Après les textes liminaires, la « Vie d'Ésope » transforme le Phrygien en héros de la parole qui « tous les jours se sauvait du châtement par quelque trait de subtilité » (p. 50). Au sein du recueil, la notion apparaît d'abord dans le commentaire que La Fontaine glisse entre « La Mort et le Malheureux » et « La Mort et le Bûcheron » (I, 15 et 16) :

Mais quelqu'un me fit connaître que j'eusse beaucoup mieux fait de suivre mon original, et que je laissais passer un des plus beaux traits qui fût dans Ésope. Cela m'obligea d'y avoir recours. Nous ne saurions aller plus avant que les Anciens : ils ne nous ont laissé pour notre part que la gloire de les bien suivre¹⁴.

Le choix des meilleurs poèmes d'Ésope serait resté imparfait sans cette fleur tardivement cueillie : cette raison contraint le poète à traduire le poème qu'il avait d'abord adapté. L'amitié avisée contribue ainsi à la récolte des beautés offertes par l'Antiquité, dont La Fontaine regrette l'oubli par ses contemporains¹⁵. Mais il justifie ensuite l'insertion de sa première version dans le recueil aux côtés de la seconde :

¹² Pierre Millot, professeur de Lettres humaines à Bourg-en-Bresse, *Les Fables d'Ésope traduites fidelement du Grec*, Bourg-en-Bresse, Vve Joseph Tainturier, 1646.

¹³ *Les Fables de Phèdre Affranchy d'Auguste. Traduites en françois avec le latin à costé. Pour servir à bien entendre la Lange Latine et à bien traduire en François*, (1647), Paris, Vve M. Durand, 1661, « Au lecteur ».

¹⁴ p. 79.

¹⁵ « À Monseigneur l'évêque de Soissons » (1671), *Œuvres diverses*, éd. P. Clarac, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 648 : « Je vois avec douleur ces routes méprisées :/Art et guides, tout est dans les Champs-Élysées./J'ai beau les évoquer, j'ai beau vanter leurs traits,/On me laisse tout seul admirer leurs attraits. »

Céline Bohnert, « Les *Fables* poétiques : art d'écrire et art de penser », 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, chap. III, p. 102-133.

Je joins toutefois ma fable à celle d'Ésope, non que la mienne le mérite, mais à cause du mot de Mécénas que j'y fais entrer, et qui est si beau et si à propos que je n'ai pas cru le devoir omettre¹⁶.

Là encore, c'est le « mot » mémorable, admirable et profond qui justifie le poème. Le récit lui-même apparaît à la limite comme l'écrin de ce trait. Les premiers apologues de chaque livre, enfin, investis par un discours métapoétique, vont dans le même sens :

Je t'en veux dire un trait assez bien inventé
Autrefois à Racan Malherbe l'a conté. (III, 1)

Vous voulez qu'on évite un soin trop curieux.
Je le veux comme vous : cet effort ne peut plaire.
Un auteur gâte tout quand il veut trop bien faire.
Non qu'il faille bannir certains traits délicats :
Vous les aimez ces traits, et je ne les hais pas. (IV, 1)

J'ai suivi leur projet quant à l'événement,
Y cousant en chemin quelque trait seulement. » (VI, 1).

« La Cigale et la Fourmi » (I, 1) et « Le Lion amoureux » (IV, 1), qui ne font pas apparaître explicitement la notion de trait, offrent des variations sur ce motif : la première en offrant un art poétique en acte, terminé par un sarcasme, le second en s'attachant à l'aiguillon d'Amour et à ses pouvoirs.

Qu'est-ce que ces « traits » auxquels La Fontaine revient si souvent ? La métaphore de la flèche (et plus particulièrement de la flèche amoureuse) ou du trait de plume (celui dont la ligne dessine un contour et projette l'image d'un édifice ou celui qui biffe et anéantit, comme Malherbe raya vers à vers les poésies de Desportes) tresse ensemble tout un faisceau de significations. Toute manifestation de l'esprit entre dans l'orbe de cette notion, qu'on ne peut réduire au bon mot ou à la saillie spirituelle. On parle de « trait d'ami » ou de « trait de malice¹⁷ », pour évoquer le « bon ou mauvais office qu'on rend à quelqu'un¹⁸ », le bon ou le méchant tour. Le trait peut être un acte, en tant qu'il exprime une idée, une intention précise, ou qu'il est la marque d'un caractère. De même pour les textes : le trait est une formule qui exprime avec art une pensée profonde, subtile, vive. C'est ici l'idée de singularité qui prime : le trait vaut pour signature – comme tel trait d'un visage identifie la personne à tout coup -, il identifie une manière, une personnalité, un tour d'esprit¹⁹. C'est pourquoi le terme désigne de façon générale et par figure « des choses spirituelles et morales²⁰ ». En ce sens il est aussi la manifestation fulgurante, aiguë, évidente d'une vision large, d'un projet d'ensemble dont il synthétise l'esprit en la formule la plus ramassée qui soit, aussi bien en littérature qu'en peinture ou en architecture et qui, par cela même, produit nécessairement un effet. Le trait est « sanglant, piquant, plaisant²¹ », ou encore hardi, cinglant, vif : il se caractérise par une efficacité

¹⁶ P. 79.

¹⁷ « Trait », *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière (1690). « Trait de pétulance » désigne chez Regnard une action folle et désordonnée (*Le Distrain*, I, 1).

¹⁸ « Trait », *Dictionnaire* de l'Académie (1694).

¹⁹ *idem* : « Il se dit aussi en général, des actions qui ont quelque chose de singulier. »

²⁰ Furetière.

²¹ Furetière.

instantanée. D'où son lien avec la mémoire et à la tradition – le trait se grave dans l'esprit – ainsi qu'avec l'image : dans le *Télémaque*, par exemple, les traits hardis que trace le peintre en ses œuvres est l'expression la plus haute de sa pensée²². De même en littérature l'efficacité du trait, son *énergie* passe par l'hypotypose et toutes les figures de la vive représentation. Fulgurance et durée forment les deux qualités essentielles et paradoxales du trait.

L'art de la pointe, en quoi Voltaire verra l'incarnation même de l'esprit français, s'est épanoui et théorisé de façon remarquable au XVII^e siècle dans les traités de rhétorique comme dans les ouvrages à destination de l'homme de cour. On n'en oublie pas les excès et les dangers : ériger le bon mot en finalité *in se* et la raillerie en art de vivre, au lieu d'agrémenter la conversation, relève d'un solipsisme détesté²³. C'est le fait d'un caractère « satyrique », sans mesure ni savoir-vivre. La Fontaine fait du railleur une race à fuir²⁴. Mais l'esprit de raillerie, s'il n'est pas la manifestation outrée d'un caractère mélancolique et la marque de l'acédie, s'il évite le fiel de la moquerie vile, grotesque ou méchante, est un piment fort apprécié. Élégant, gai et à propos, il relève d'une éthique du sourire. Castiglione et Faret livrent les formules d'un art indispensable à l'homme public, que les salons ont porté jusqu'au raffinement²⁵. Cette marque d'une vertu philosophique de type socratique convient à l'honnête homme qui « ne se pique de rien²⁶ » et dont le détachement se manifeste élégamment en saillies spirituelles, amusantes ou profondes. Cet art d'une parole ciselée et ajustée nourrit une poésie enjouée qui s'épanouit après 1640, dans le sillage de Malleville, Lingendes, Tristan l'Hermitte et Georges de Scudéry, après avoir trouvé dans les œuvres de Voiture et Sarasin leurs modèles les plus vivement et les plus longtemps appréciés. La Fontaine pratiqua sans doute dès la Table ronde cette forme d'écriture déliée qui s'épanouit à la cour de Vaux et dont se ressentent ses *Contes* et ses œuvres galantes. Les genres lyriques mondains, sonnets, ballades, épigrammes, rondeaux obéissent à une rhétorique du trait : fondés sur la formulation ingénieuse d'un lieu commun, ils plaisent par l'élégance et la nouveauté de la manière²⁷. Tout poème repose ainsi sur une figure habile, gracieuse et plaisante – métaphore filée, toutes formes de jeux de mots ou de sons, dérivations, polyptote, attelage... – et peut se lire comme « un *conchetto* étendu²⁸ », suivant une « poésie de la syllepse généralisée²⁹ ». La pointe devient ainsi la clé d'une communication réelle ou fictive qui structure les poèmes, tournés sous forme d'étreinte et de compliment ou présentés comme la réponse à une commande : l'esthétique galante est habitée par l'esprit de conversation. Ce penchant vers la badinerie mondaine et lettrée, placée sous l'égide de Marot, et ce goût du sel attique constituent une reviviscence de l'alexandrinisme nourrie de références à la seconde sophistique. On puise volontiers chez Lucien, Athénée, Aulu-Gelle, Macrobie et Méléagre, mais aussi Moschos et Théocrite, La Fontaine comme un autre³⁰.

²² *Les Aventures de Télémaque*, 1699, Hachette, 1920, livre 17, p. 476.

²³ Furetière.

²⁴ « La Femme noyée » (III, 16).

²⁵ B. Castiglione, *Il Cortigiano* (1528), titre à comprendre comme « l'homme de cour », *Le Courtisan*, éd. Alain Pons, (1987), Flammarion, 1999, Livre II, xlv-xcv, contient un petit traité du rire et des bons mots. Le livre de Nicolas Faret, *L'Honnête Homme ou l'art de plaire à la cour* (1630) comporte également un chapitre « de la raillerie », éd. Maurice Magendie (1925), Genève, Slatkine reprints, 2011, p. 81 sq.

²⁶ La Rochefoucauld, *Maximes*, 203.

²⁷ A. Génétiot, *Poétique du loisir mondain*, *op. cit.*, p. 304 : « L'esprit, l'*ingenium*, consiste alors non pas à créer une image entièrement nouvelle et originale, mais au contraire à réactualiser un *topos* éculé par des voies détournées et surprenantes, et à le régénérer par le dévoilement de la métaphore lexicalisée, soudainement révélée dans la fraîcheur de son intention initiale. »

²⁸ *Ibid.*, p. 308.

²⁹ *Ibid.*, p. 302.

³⁰ Voir dans les *Contes et nouvelles en vers* les contes-épigrammes imités d'Athénée.

Une forme creuset : l'épigramme

On ne s'étonne pas, dès lors, de la faveur que connut l'épigramme ni de l'évolution que connut cette forme. Les épigrammatistes antiques dont se réclament les auteurs modernes, Catulle et Martial, offraient deux modèles opposés : à la facilité, à la souplesse et à la grâce du premier répondent l'énergie agressive et la concision acérée du second. Dès le XVII^e siècle, on observe le déplacement du premier modèle vers le second, de la *venustas* à l'*argutia* : Scaliger, dans sa *Poétique*, admet que l'épigramme participe du style attique et repose sur une pensée ingénieuse et aiguë. La préférence pour l'atticisme brillant fonde toutes les formes européennes de maniérisme au tournant des XVI^e et XVII^e siècles, du concettisme italien au conceptisme espagnol, respectivement théorisés par Emmanuele Tesauro et par Baltasar Gracián³¹. Le marinisme, qui doit son nom au poète italien Giambattista Marino présent à la cour de France dans les années 1620, en offrit un modèle achevé. Théophile de Viau, Tristan L'Hermite et Saint-Amant connaissaient bien ses œuvres, dont on traduisit plus tard des extraits. L'esprit galant infléchit ensuite vers la grâce et la douceur les excès du maniérisme, dans une forme de synthèse inavouée entre Catulle et Martial et fit de l'épigramme un modèle sous-jacent de sa poésie, suivant le modèle marotique³². Mais l'épigramme elle-même conserva sa structure martialienne, tout entière tournée vers la pointe. C'est pourquoi la mode s'en atténua après 1670, alors que le goût mondain demande plus de sobriété et de retenue et qu'il rejette les « faux brillants³³ » italiens : l'épigramme, définie par son tour mordant – à tel point qu'on désigne par le terme « épigramme » tout mot bref, piquant et railleur, même s'il ne fait pas la pointe d'un poème –, tendra à se spécialiser dans la satire³⁴.

Le régime épigrammatique de l'écriture galante sous-tend l'œuvre de La Fontaine et les *Fables* de 1668 ne font pas exception. Mais si l'esprit d'enjouement s'y cristallise en poésie du trait, c'est que d'autres modèles s'ajoutent à la galanterie et que l'épigramme est précisément le creuset où ils se fondent. Cette forme se situe au carrefour des influences dont la critique a relevé la marque sur le recueil. La Fontaine a pu chercher à aiguïser ses apologues lorsqu'il entendait en faire des armes pour la défense de Fouquet : sa première intention, polémique et militante, l'aurait aiguïlé vers Phèdre et vers la tradition satirique. L'épigramme est également un genre scolaire, étudié en parallèle de l'apologue. Montausier, qui avait offert à Julie les épigrammes floraux de sa *Couronne*, en rédigea une série à l'intention du Dauphin. Enfin cette forme prend place dans les arts de l'image : l'emblème repose sur la complémentarité d'un titre, d'une gravure et d'un texte court, souvent rimé en forme d'épigramme. Le terme retrouve alors sa signification première : l'épigramme est à l'origine une très courte inscription votive, gravée sur un monument à la gloire des héros ou des dieux. S'il ne s'agit pas de louange dans l'emblème, mais de figuration morale ou religieuse, parfois politique, le genre n'en retrouve pas moins son lien premier avec l'image, lien qui reste souvent sous-jacent dans ses autres usages *via* un style « enargique ». L'épigramme interroge par nature la formule de l'*ut pictura*

³¹ Emmanuele Tesauro, *Il Cannochiale aristotelico*, (1654), Savigliano, Ed. Artistica piemontese, 2000. Baltasar Gracián y Morales, *Agudezza y arte del ingenio*, 1642, augmenté en 1648. De Gracián, voir aussi *L'Homme de cour*, précédé d'un essai de Marc Fumaroli, éd. Sylvia Roubaud, Gallimard, « Folio classique », 2011.

³² Sur Marot créateur de la langue de l'épigramme voir W. de Lerber, *L'Influence de Clément Marot aux 17^e et 18^e siècles*, Champion, 1920, p. 25. L'esprit épigrammatique caractérise Marot, qui n'intitule pourtant aucun de ses poèmes « épigramme ».

³³ Nicolas Boileau, *Art poétique*, 1673, chant 1. Voir aussi le P. Bouhours, *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, 1671 : le bel esprit, c'est « le bon sens qui brille ». On se reportera à A. Génétiot, « La Fontaine à l'école du style marotique et du badinage voiturien », *Le Fablier*, n°5, 1993, p. 17-22.

³⁴ Dominique Buisset, *D'Estoc et d'Intaille, l'épigramme. Essai de lecture et d'anthologie*, Les Belles Lettres, 2003. N. Boileau, *Art poétique*, 1673 : « L'épigramme, plus libre en son tour plus borné/N'est souvent qu'un bon mot, de deux rimes orné. »

Céline Bohnert, « Les *Fables* poétiques : art d'écrire et art de penser », 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, chap. III, p. 102-133.

*poesis*³⁵. Ces différentes traditions se croisent aisément. Ainsi les spirituels *Ci-gît* de Benserade, entre bon mot et satire, offriront-il au public galant une petite galerie de personnages, de professions et de caractères drolatiques.

Au carrefour de l'ancien et du moderne, des mots et de l'image, des traditions scolaire, mondaine, satirique et emblématique, l'épigramme constitue pour La Fontaine la forme idéale où fondre l'apologue, et ce d'autant mieux que ce genre lyrique qui innerve toute la poésie galante sert traditionnellement la méditation morale³⁶. Le paradoxe des « grâces lacédémoniennes » (p. 37), ces beautés piquantes nées d'une simplicité dépouillée, s'y incarne pleinement.

L'apologue et l'épigramme

Guillaume Colletet affirme hautement la virtualité morale de l'épigramme³⁷. Le genre ressortit initialement à la rhétorique épideictique, celle qui distribue louange et blâme. Les exemples mentionnés par Colletet proposent de façon souvent implicite une évaluation sévère du caractère ou du personnage campé dans une attitude d'autant plus significative qu'elle est ramenée à un trait unique. Les formules spirituelles qui font l'âme de ces poèmes donnent d'autant mieux à penser qu'elles se restreignent à une brièveté lapidaire : si l'épigramme amuse, étonne et frappe, elle nourrit également la réflexion. Le « je ne sais quoi » qui fait sa grâce « découvre bien plus de choses dans le fonds, & dans l'intérieur de la pensée, qu'on n'en voit d'abord éclater sous la belle apparence des paroles³⁸ ». Et l'effet de *staccato* que produit la lecture d'un recueil enseigne plus sûrement que les longueurs languissantes des épopées³⁹ ou que les développements rébarbatifs des barbaques : « les exemples faciles & frequens que l'on y rencontre de toutes ces choses diverses, peuvent bien mieux instruire que tous les préceptes des plus grands Maîtres⁴⁰. » La variété et le nombre font l'efficacité de leçons d'autant mieux mémorisées qu'elles passent par l'exemple et se disent en un style relevé et piquant. Plus encore : ces poèmes courts, comme gravés dans le marbre, immortalisent des images, des formules et des savoirs qu'ils transmettent à la postérité.

Voilà déjà bien des convergences avec l'apologue lafontainien. Mais le parallèle peut être filé sur d'autres points. La préférence pour le style moyen d'abord, loin des somptuosités héroïques de l'épopée⁴¹. La brièveté, ensuite, que Colletet comprend de façon arithmétique, alors que La Fontaine donne à la notion une acception géométrique. Un bon épigramme, pour le premier, ne passe pas une douzaine de vers, même si les Anciens sont souvent allés outre cette limite et si la pratique des poètes français fixe à vingt ou trente vers la longueur moyenne de l'épigramme – c'est l'occasion de signaler que cette mesure est celle de la plupart des apologues de 1668, qui comptent également des salves de fables brèves, réduites parfois à un

³⁵ Guillaume Colletet propose sur ce point une réflexion frappante, *Traité de l'épigramme*, (1653), Paris, Sommaville, 1658, p. 12 : « L'Epigramme passant donc par un nouvel usage, de la statue et du portique, du bouclier et du trophée, aux Ecritures et aux Livres, il est arrivé que l'Epigramme est devenue l'inscription de l'inscription mesme ; ou plutost que la statue a esté comme l'inscription de l'Epigramme. »

³⁶ Sur le rapprochement entre apologue et épigramme chez La Fontaine, voir A. Génétiot, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion, 1997, p. 312 sq.

³⁷ *Traité de l'épigramme* (1653), éd. P. A. Jannini, Genève-Paris, Droz-Minard, 1965. Nous renverrons aux pages de l'édition Sommaville, 1658, disponible en ligne sur gallica (www.gallica.bnf.fr). Pour l'influence possible de Colletet sur La Fontaine, voir Marc Fumaroli, *Le Poète et le Roi*, 1997, p. 345-349.

³⁸ *Ibid.*, p. 48.

³⁹ *Ibid.*, p. 51-52.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 35-36.

⁴¹ *Ibid.*, p. 43 : « elle reçoit aussi (...) tous les genres d'écrire, quoy que, comme j'ay desja dit, le mediocre, ou plutost le bas & le moindre, luy soit plus ordinaire, & mesme plus convenable (...). »

Céline Bohnert, « Les *Fables* poétiques : art d'écrire et art de penser », 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, chap. III, p. 102-133.

quatrain redoublé⁴². La Fontaine, lui, comprend la concision comme l'adéquation du style à la matière en une juste proportion. La brièveté consiste pour lui à dire beaucoup en peu de mots, quelle que soit la longueur du poème⁴³. Colletet justifie cette qualité de l'épigramme en ce qu'elle favorise la « récitation » - il faut entendre la mémorisation et la profération orale, peut-être sous la forme mondaine de la citation impromptue, mais l'usage scolaire affleure également.

La variété de sujets, des tons et des style fait un quatrième rapprochement⁴⁴. Or Colletet prouve la ductilité du genre par la variété des personnages auxquels l'épigrammatiste peut prêter la parole :

Et pour justifier d'autant plus que l'Epigramme est capable de tout, c'est qu'elle reçoit non seulement le faux & le vray, mais encore ce qui passe le vray-semblable. Et de là vient, comme j'ay dit, que certains Poètes ne font point de difficulté dans le genre Epigrammatique, d'introduire des Prosopopées, des ruisseaux, des fontaines, des arbres, & des Villes ; qui parlent tantost l'un à l'autre, & tantost à l'Auteur mesme⁴⁵.

Il prend pourtant soin de blâmer une épigramme de Martial (qu'il semble inventer pour l'occasion) de ressembler de trop prêt à un apologue : « Je diray seulement que l'Epigramme où Martial introduit un Lion qui s'entretient avec un Lievre tient un peu trop de l'Apologue Esopique, du fabuleux, & du ridicule [...]»⁴⁶. La ligne de partage entre la vraisemblance de l'épigramme et le caractère fabuleux de l'apologue semble bien mince. La différence réside peut-être dans un autre sens de « fabuleux » mobilisé ici comme une arrière-pensée : l'apologue est un genre narratif (reposant sur une *fabula*), contrairement à l'épigramme. On verra ce qu'il advient du récit lorsque l'écriture des apologues obéit à un régime épigrammatique dans la synthèse lafontainienne.

Le cinquième point de convergence, enfin, réside dans l'appropriation du style à un effet, produit par un finale ingénieux. La pointe « tire avec art & avecque grace une conclusion surprenante de certaines propositions avancées. Ce qui arrive le plus souvent, lors que l'on infere, ou le grand du moindre, ou le petit du grand, ou le pareil du pareil, ou le contraire du contraire⁴⁷. » L'apologue ésopique repose au contraire sur l'évidence : la moralité trouve sa pleine efficacité lorsqu'elle s'impose comme la loi générale que tout lecteur aurait lui-même tirée du récit en accord avec la sagesse commune. Malgré leur hétérogénéité discursive, la morale semble prolonger harmonieusement le récit. L'évidence résulte de la convention et de la tradition : tel récit signifie telle leçon parce qu'il l'a toujours fait. Pensons par exemple au texte intitulé « Les escargots » :

L'enfant d'un paysan faisant frir des escargots. En les entendant grésiller, il s'écria :
« Vilaines bestioles ! Vos maisons brûlent, et vous chantez ! »
La fable montre que toute action importune doit être blâmée⁴⁸.

⁴² « La Montagne qui accouche » (V, 10) et « Le Coq et la perle » (I, 20).

⁴³ « Préface », p. 39.

⁴⁴ G. Colletet, *Traité de l'épigramme*, p. 16.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 37

⁴⁸ Ésope, *Fables*, trad. D. Loayza, Gallimard, 1993, n°54.

Nul besoin d'insister : ces pauvres escargots ne chantent pas et on ne voit pas en quoi leur grésillement est blâmable – pas plus que les Poissons pris au filet ne dansent devant un Joueur de flûte qui les réprimande de n'avoir pas chanté lorsqu'il leur adressait sa musique⁴⁹. C'est que l'image est essentiellement symbolique. Face à ce modèle, les récits de La Fontaine offriront des cas, au sens juridique, dont le lecteur – ou le fabuliste pour lui – pourra inférer des lois morales.

Avant La Fontaine, Phèdre avait cherché à articuler récit et moralité de façon vraisemblable, sans s'en tenir à la seule évidence symbolique⁵⁰. C'est là un changement de taille, car il reporte sur la personne du fabuliste-conteur la responsabilité de l'interprétation, qui dépend dans la logique symbolique d'une *doxa* impersonnelle : la moralité résulte d'une véritable interprétation du récit, d'une forme d'induction, alors que la logique symbolique impose une traduction reçue, sans qu'il soit question de réflexion. Emerge ainsi une figure d'auteur. Mais La Fontaine va plus loin que Phèdre. Son art consiste dans une homogénéisation des deux parties de l'apologue, qui va chez lui jusqu'à la syllepse, ainsi que dans un art de conter qui ménage habilement attentes et surprises. La vraisemblance phédrienne est ainsi subtilement égayée⁵¹.

C'est en quoi la fable rejoint encore l'épigramme. Comme elle, l'apologue lafontainien est tout entier polarisé vers sa conclusion, qu'il s'agisse de la morale ou de la fin du récit si la moralité est omise. Et comme lui, il diffuse en tout son « corps » la pensée qui fait son « âme ». C'est précisément ce vocabulaire qu'utilise Colletet pour signaler que la pensée ingénieuse qui fonde l'épigramme travaille l'ensemble du poème :

Quant à la subtilité, ou si j'ose ainsi dire, à l'argutie de l'Epigramme, elle ne consiste pas seulement à la pointe, qui en fait la fin, comme quelques uns ont pensé, mais en toute l'estenduë du corps de ce petit Poëme, dont elle est comme l'esprit et la vie, les nerfs, & le sang qui l'anime. Car sans elle, ce n'est plus qu'un corps immobile, languissant, froid, & plus qu'à demy-mort. Comme elle est premierement dans la pensée de l'Authheur, elle passe & se mesle insensiblement dans toute son expression. Elle regne du commencement à la fin, & démesle clairement & intelligiblement, ce qui d'abord pourroit sembler obscur & confus. Et ainsi elle embrasse, & conduit l'ordre & l'oeconomie de ce petit, mais artificieux & noble Poëme⁵².

Si l'âme de la fable est sa morale, traditionnellement exprimée dans la moralité – finale ou initiale – La Fontaine insiste sur la « brèveté » qui fait l'« âme » du conte⁵³ et qui exclut l'usage des ornements, mais permet d'égayer la fable par des traits ingénieux⁵⁴. En réalité, ces deux « âmes » se fondent chez lui : ce qui anime le conte lui donne aussi tout son sens, diffusé en toutes ses images et polarisé vers l'acmé finale où se concentrent les effets du poème. Cet art adapté à un idéal de concision concentre le poème sur lui-même en un tout harmonieux qui court vers sa fin. Dans la composition d'une épigramme comme d'un apologue, le poète, occupé « d'une certaine affaire/Qui ne [lui] permet pas d'arrêter en chemin » vise à tout instant la pointe : « En toute chose il faut considérer la fin » (III, 5). L'invention, elle, est régressive, elle

⁴⁹ *Ibid.*, fable 11, « Le Pêcheur jouant de la flûte ».

⁵⁰ L'alliance contre-nature de « La Genisse, la Chevre et la Brebis, en société avec le Lion » (I, 6) porte une condamnation sous-jacente de l'imprudence des animaux qui ne sont pas des carnassiers de s'allier avec le Lion.

⁵¹ On se reportera à *La Fabrique des Fables* de P. Dandrey pour une analyse de la transposition allégorique et de la transition narrative, qui intéressent conjointement la morale et le récit (chap. I).

⁵² G. Colletet, *Traité de l'épigramme*, *op. cit.*, p. 49-50.

⁵³ « Préface », p. 37.

⁵⁴ *Idem* ; V, 1, v. 3-4 ; VI, 1, v. 9-10.

s'effectue à rebours, depuis la pointe. Le poème se développe donc en deux temps intimement liés : la partie introductive excite la curiosité du lecteur et la conclusion soulève son admiration en une acmé brillante.

La Fontaine semble déroger à cette loi lorsqu'il affirme « semer » ses traits librement (« J'ai suivi leur projet quant à l'événement,/Y cousant *en chemin* quelque trait seulement », V, 1). Mais ces traits se situent toujours en fin de poème ou créent une impression conclusive. La seule exception est constituée par « L'Oracle et l'Impie » (IV, 9) : [...] « Et qui croyait en Dieu, *pour user de ce mot*,/Par bénéfice d'inventaire. » Plus exactement, La Fontaine orne ses narrations d'expression piquantes, amusantes, poétiques ou sarcastiques qui prennent parfois le tour d'un bon mot, comme celui du Cheval que l'Homme est sur le point de domestiquer et qui prend congé poliment par un « Je suis à vous » (IV, 13) – l'ironie serait tragique s'il ne s'agissait d'un « trait de fable » (VIII, 4). Mais l'allure leste et vive des vers mêlés et le jeu des enjambements et de la rythmique, auxquels La Fontaine excelle, hiérarchisent ces saillies : loin de briller pour elles-mêmes, elles sont au service de la conclusion qu'elles préparent en lui conférant un supplément d'âme. L'art de la transition, cette *suavitas* qui identifie si bien la manière du poète⁵⁵ s'observe tout particulièrement à l'articulation du récit et de la moralité finale, l'*epimythium*⁵⁶ : il n'est pas rare que l'énoncé général commence en cours de vers et/ou qu'une rime en suspens le lie intimement au récit alors que la métrique isole sans rupture cette formule finale, qui passe rarement la mesure de quatre vers. Les fables de La Fontaine obéissent à une nécessité souriante qui n'est pas le moindre de leurs charmes ni leur moindre profondeur – s'exprime dans cette forme même une vision lucide et résignée du monde, régi par l'âpre nécessité.

Cette architecture des poèmes érigés à partir de leur pointe en une pyramide inversée garantit l'efficacité du trait. Colletet développe peu la question de l'effet et de la nature de la pointe, sur laquelle se sont penchés les théoriciens du *conchetto* et sur lesquelles on reviendra plus loin. Il évoque la surprise et l'efficacité mnémonique, mais en passant. Il s'arrête en revanche à la puissance des épigrammes, surtout si l'auteur, dépassant la juste mesure, se livre à des attaques *ad hominem* : le raillé peut en mourir, de même que le fils d'Ésope, touché, lui, des bons conseils de son père comme d'un trait qui l'atteint au cœur⁵⁷. La leçon morale du fabuliste mythique de la « Vie » produit l'effet de la satire la plus aigüe. Aussi peut-on parler de régime épigrammatique de l'écriture lafontainienne, que l'on distinguera du régime symbolique et narratif des récits ésopiques.

Le modèle de Phèdre.

Phèdre, dont Martial avant La Fontaine loue le laconisme, rédigea des poèmes satiriques à la manière spirituelle et acérée, qu'il s'agisse d'attaquer Séjan ou de se défendre des propos de ses détracteurs. La Fontaine désapprouve sa superbe : il refuse d'assumer l'*ethos* de son modèle⁵⁸. Mais il trouve chez lui l'une des clés de sa propre originalité.

Cependant jusqu'ici d'un langage nouveau,
J'ai fait parler le Loup et répondre l'Agneau.
J'ai passé plus avant : les arbres et les plantes

⁵⁵ Leo Spitzer, *Études de style*, *op. cit.*

⁵⁶ Le lien entre les moralités initiales, ou *promythium*, et le récit est souvent explicitement exprimé : la narration est présentée comme l'image ou l'exemple de la loi morale énoncée.

⁵⁷ « Vie d'Ésope le Phrygien », p. 57 ; voir aussi p. 52 : « Ce dernier trait désarçonna le philosophe ».

⁵⁸ IV, 18. On peut comparer le poème-prologue du recueil de Phèdre à la dédicace en vers de La Fontaine.

Sont devenus chez moi créatures parlantes⁵⁹. (II, 1)

La parole des bêtes et des végétaux est l'un des éléments marquants de la poésie de La Fontaine, à tel point que le mutisme ou le silence d'un personnage devient remarquable, significatif ou comique par effet de contraste. Ainsi du pot de terre réduit en miette « Sans qu'il eût lieu de se plaindre » (V, 2)... il en est évidemment bien empêché et la substitution faussement naïve de l'état de droit à un état de fait a quelque chose de particulièrement savoureux.

Mais Phèdre avant lui avait donné voix aux héros d'Ésope : dans la majorité de ses poèmes, l'un des personnages prend la parole à la fin du récit pour commenter l'action voire pour délivrer au discours direct une morale qui se cristallise en un bon mot. Le meilleur exemple en est « Le Renard et le masque tragique » (I, 8. « Le Renard et le Buste, IV, 14 chez La Fontaine), qui se réduit à la saillie du Renard :

Le Renard, un jour, vit un masque tragique :
« Comme il a grand air, dit-il, mais il n'a pas de cervelle ! »
Cela s'adresse à tous ceux qui ont eu de la Fortune
L'honneur et la gloire, mais sont dépourvus d'esprit⁶⁰.

Ici, le trait est suivi de l'application. Mais très souvent la moralité est placée en tête de poème et Phèdre confie l'acmé finale aux personnages⁶¹. Parfois, comme dans « Le Loup et l'Agneau », cette parole finale est précédée d'un court dialogue. La Fontaine développe le dialogue dont il fait un art. Mais il n'oublie pas la manière laconique, pointue de Phèdre, même lorsqu'il puise dans d'autres fonds. C'est sans doute cette économie épigrammatique des poèmes qui dicte l'omission de la morale « quand elle n[e peut] entrer avec grâce » ou que son « succès » n'est pas assuré⁶². C'est aussi que La Fontaine accorde une importance toute nouvelle à la manière et au tour, de sorte que les fables s'apparentent moins à un traité de morale qu'à un exposé en acte sur l'art et les pouvoirs de la parole.

Reste que le poète assouplit la manière phédrienne, nerveuse, agressive et un peu rêche. La Fontaine prolonge souvent l'effet du trait et l'adoucit en le faisant suivre de quelques vers narratifs qui prolongent en point d'orgue les harmoniques du poème : ils estompent l'effet d'une chute trop brutale, pour inviter le lecteur à une méditation rêveuse. Ces vers à l'effet de sourdine sont souvent parmi les plus connus :

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

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

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

⁵⁹ Phèdre, puis Avianus dans sa dédicace à Théodose, avaient revendiqué la même invention.

⁶⁰ Phèdre, *Fables*, trad. Jean-Louis Vallin, La Différence, 2005, toutes les citations de Phèdre seront prises dans cette traduction.

⁶¹ Voir entre autres « Le Loup et la Grue » (I, 9) devenu chez La Fontaine « Le Loup et la Cigogne » (III, 9), dont voici les conclusions respectives : « Ingrate ! dit le Loup. Tu as pu sortir la tête/saine et sauve de ma gueule : et tu veux être payée ? » ; « Allez, vous êtes une ingrante ;/Ne tombez jamais sous ma patte. »

⁶² « Préface », p. 41 et 42.

Ailleurs, La Fontaine multiplie les traits conclusifs en une formule résolutive tenant lieu de cadence finale⁶³. C'est le cas pour « La Mort et le Malheureux » (I, 15) auquel l'auteur se dit attaché parce qu'il y a fait entrer un mot de Mécène. Mais cette saillie n'est que la deuxième de ce poème en trois temps, véritable petite marqueterie. Le premier, qui répond directement au titre, oppose la rhétorique ampoulée du Malheureux à la sobriété du récit et à l'efficacité de la Mort, pour qui dire, c'est faire ; il s'achève sur le mot véhément du Malheureux : « N'approche pas, ô Mort ; ô Mort, retire-toi ! ». La Fontaine, en un deuxième temps, introduit le « galant Mécénas » et lui laisse la parole. On retrouve la composition de la première partie : quelques mots introductifs suivis de la formule marquante, au discours direct. Le tout est terminé par un troisième trait, qui conclut le poème : « Ne viens jamais, ô mort : on t'en dit tout autant. » Cette variation sur les deux premiers traits ramasse en un vers leurs significations et leurs suggestions accumulées. La même idée aura été exprimée par trois locuteurs successifs en une accélération continue. Ce type de conclusion n'est pas rare et boucle très souvent le poème sur lui-même – ici par un chiasme inversant en miroir la place respective du récit et du discours, ailleurs par un dernier vers imagé renvoyant au récit qui précède⁶⁴ ou à une fiction possible après l'expression d'un énoncé général⁶⁵. La formule la plus simple des apologues de 1668 fonctionne ainsi en deux temps : une introduction narrative et un trait, le tout suivi éventuellement d'un rapide prolongement – récit, commentaire ou aphorisme. « Le Renard et le Buste » (IV, 14), « Le Renard et les raisins » (III, 11), « L'Oiseau blessé d'une flèche » (II, 6) en offrent la réalisation paradigmatique, après que la « Cigale et la Fourmi » (I, 1) en a donné à lire la forme minimale et tranchante, terminée par le trait. Les fables plus longues ou plus sinueuses obéissent aux mêmes principes : les chemins de traverse pris par le fabuliste, loin de distraire, aiguissent l'attente du lecteur.

L'art de la variation

A de nombreuses reprises, le poète exhibe le nom d'Ésope, plus rarement celui de Phèdre. Rendant compte de ses admirations il ouvre sa bibliothèque au lecteur. Mais il faut remarquer qu'Ésope est allégué pour les récits : La Fontaine puise dans le fonds ésopeque de quoi illustrer des préceptes qui ne semblent de l'invention de personne.

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

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

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

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

⁶³ Sur la nature musicale de l'écriture lafontainienne, voir Louis Van Delft, *Les Spectateurs de la vie. Généalogie du regard moraliste*, Québec, PU Laval, 2005, p. 63 et 87.

⁶⁴ « Le Cerf se voyant dans l'eau », VI, 9. « Le Berger et la Mer », IV, 2. La moralité propose trois réflexions suivies d'un énoncé général sur les dangers de la mer, terminés par un énoncé qui reformule le mot du Berger.

⁶⁵ Voir par exemple « Les Voleurs et l'Âne » (I, 13) pour le premier cas, « Les Frelons et les Mouches à Miel » (I, 21) pour le second, terminé par ces vers : « On fait tant, à la fin, que l'huître est pour le juge/Et les écailles pour les plaideurs » que La Fontaine développera en un apologue en 1678 (IX, 9).

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

Ésope offre ainsi l'exemple d'une mise en fiction de la morale et La Fontaine semble se borner à transmettre la mémoire d'anciens textes, au point même que sa voix en vient à se fondre dans celle du fabuliste mythique⁶⁶. La Fontaine se donne pour le truchement entre le fonds ancien et les lecteurs de son temps : s'il change quelque chose aux textes d'Ésope, c'est dans un souci d'actualisation, « ...pour peindre nos mœurs, et non point par envie » (IV, 18) – « par envie » : comprendre par pure émulation littéraire, pour se faire un nom dans la République des lettres. Sa désinvolture affichée suggère cependant les infinies possibilités qu'offrent la fiction à un poète qui accroche des images à une collection de préceptes moraux suivant son humeur et son goût.

Ainsi lire et réécrire sont-ils un peu la même chose. C'est au fabuliste mythique de la « Vie » que La Fontaine emprunte une formule fondatrice du genre (« Du temps que les bêtes parlaient », IV, 1). Mais imitation n'est pas esclavage, aussi « La Grenouille et le Rat » (IV, 11), contée elle aussi dans « La Vie d'Ésope le Phrygien », est-elle tournée de toute autre manière dans le recueil, en alléguant Merlin. Et La Fontaine réinterprète sous forme de codicille actualisant la fable de « L'Œil du Maître » (IV, 21), après avoir livré la moralité de Phèdre. « J'ai lu chez un conteur de fables » affirme le poète en tête du « Chat et un vieux Rat » (III, 18) : faut-il comprendre qu'il s'agit d'un fabuliste ou de quelqu'un qui affabule ? L'entre-deux ouvre un espace au lecteur, invité à se faire fabuliste : à s'appropriier le récit pour en écrire la morale. Ailleurs, La Fontaine se montre plus provoquant encore en refusant d'accomplir sa tâche de fabuliste :

Une fable avait cours pendant l'Antiquité
Et la raison ne m'en est pas connue.
Que le lecteur en tire une moralité.
Voici la fable toute nue⁶⁷.

« Il était une fable »... La Fontaine ne se donne pas pour un herméneute ou interprète, mais pour simple conteur de fable.

Pour sa part, La Fontaine rêve devant la Montagne qui accouche à un poète épique dont les hautes ambitions se résolvent en un rien :

Quand je songe à cette fable
Dont le récit est menteur
Et le sens est véritable,
Je me figure un auteur...

En une sorte de germination, une fable naît d'une autre, une figure d'un songe nourri d'une fiction invraisemblable. Le premier apologue forme un tout complet – récit bref, mot final. Point de moralité, mais elle ne manque guère puisque l'image, claire et percutante, en tient lieu. De ce poème épigrammatique, ramassé à l'extrême, en naît un second : accouchement poétique qui inverse la situation dépeinte dans le premier conte et offre un contre-modèle à la

⁶⁶ « Le sage Ésope dans ses fables/Nous en donne un exemple ou deux./Celui qu'en ces vers je propose,/Et les siens ce sont même chose. » (V, 17) Et dans « Le Soleil et les Grenouilles » (VI, 12), qui du fabuliste ancien ou moderne affirme : « Grenouilles, à *mon sens*, ne raisonnaient pas mal » (nous soulignons) ?

⁶⁷ « Tribut envoyé par les Animaux à Alexandre » (IV, 12).

stérilité du poète épique évoquée dans le second. Car la seconde strophe ne saurait être prise pour une forme de moralité, ni même de méditation adjointe à l'apologue suivant le genre de la fable moralisée⁶⁸. Il s'agit bien d'une « figure » née de la première. Le récit invraisemblable à l'extrême de la montagne accouchant pousse au maximum l'écart constitutif du genre entre un récit « menteur » et son « sens véritable ». N'est-ce pas précisément cet écart qui sollicite l'imagination du poète devenu lecteur modèle, « songe[ant] à la fable » ? Ce songe donne immédiatement naissance à un second mensonge : et ce sera cette fois la pétition de principe d'un poète épique incapable d'écrire. Lire un apologue, lui trouver une application, c'est aussi en produire un.

La Fontaine ne cesse de se mettre en scène un livre ouvert ou la plume à la main⁶⁹, invitant le lecteur à une lecture active d'où émergerait son propre génie : le lecteur des *Fables* peut naître à lui-même, éveillé par les traits de poésie, élaborant une herméneutique dans le sillage du poète livré à la course de l'écriture. Lorsqu'il fait allusions à « La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Bœuf » (I, 3) au seuil du livre V, La Fontaine en livre une seconde interprétation : il n'est plus seulement applicable aux bourgeois, petits princes et marquis ; le batracien figure « La sottise vanité jointe avec l'envie ». Aucune application particulière ne saurait enfermer les fables, derrières lesquelles se laissent lire des lois générales – et souvent bien plus d'une ; inversement, toute fable, même dotée d'une moralité sentencieuse, est passible de multiples applications particulières. Les images fabuleuses semblent se constituer sous les yeux du lecteur : fréquemment, les poèmes se donnent subitement pour ce qu'ils sont, des images poétiques et symboliques – parfois aux yeux des personnages⁷⁰, parfois à seule destination du lecteur. « Le Renard, le Singe et les Animaux » (VI, 6) est particulièrement intéressante sur ce point. Les animaux élisent le Singe ; puis la sagacité d'un Renard, qui prend la parole au nom de l'« assistance », remet finement et brusquement le Singe à sa place. La conséquence est immédiate : « Il fut démis ». Il ne reste plus alors qu'à tirer de ce cas une loi générale, à ériger l'image du Singe couronné en image d'apologue : « ... et l'on se mit d'accord/Qu'à peu de gens convient le diadème. » Le fabuliste nous convie à la cour des Animaux pour nous faire voir la fabrique d'un apologue. L'interprétation devient un jeu et la lecture une création continuée : c'est bien une méthode de pensée, par variation et ajustement, que le lecteur attentif assimilera.

Le poète se mettra de nouveau en scène à sa table de travail dans le recueil de 1693. Mais il n'y adoptera plus la position du lecteur prenant la plume et invitant son destinataire à en faire autant – geste qui figure l'appropriation intellectuelle. Il se donnera pour un élève appliqué aux ordres du jeune duc de Bourgogne devenu son maître, tandis que le désir de plaire au prince tiendra lieu d'une imagination affaiblie et de fonds dans lequel puisera le poète vieilli : le prince sera son nouvel Ésope, en une ultime transmutation de la matière antique⁷¹.

⁶⁸ Sur le modèle des fables de Jean Baudoin, *Les Fables d'Ésope Phrygien traduites, et moralisées par J. Baudoin*, Paris, pour Toussaint du Bray, Mathieu Guillemot, Pierre Roccollet, Antoine de Sommerville, 1631, voir Georges Couton, *La Poétique de La Fontaine*, PUF, 1957 et *Écritures codées. Essais sur l'allégorie au 17^e siècle*, Klincksieck, 1990.

⁶⁹ En particulier dans les fables doubles, voir notamment « La Mort et le Malheureux » et « La Mort et le Bûcheron » (I, 15 et 16) ; « Le Coq et la perle » (I, 20) ; « Le Chameau et les bâtons flottants » (IV, 10) ; « Le Loup, la Chèvre et le Chevreau » et « Le Loup, la Mère et l'Enfant » (IV, 15-16) ; « Le Pâtre et le Lion » et « Le Lion et el Chasseur » (VI, 1 et 2).

⁷⁰ « L'Âne portant des reliques » (V, 14).

⁷¹ « À Monseigneur le duc de Bourgogne », p. 346. Voir B. Teyssandier : « Ésope, quel modèle pour le prince ? », *Le Fablier*, 20, 2009, p. 37-52.

« On ne considère en France que ce qui plaît... »

La Fontaine n'enseigne pas au Dauphin ce qu'il doit penser, mais comment il doit parler, écrire, maîtriser le verbe, exprimer sa pensée. Il lui apprend à tourner une fable. La prudence ici n'est pas une vertu chrétienne, mais un appel à la lucidité passant par un art du tour ; elle devient un principe poétique. L'œuvre obéit à la seule règle qui ait alors cours, celle du plaisir⁷². Elle l'emporte sur la « coutume » d'exprimer la moralité des apologues. Fi de la moralité : l'utilité de l'apologue, sur laquelle La Fontaine s'arrête longuement, ne réside pas dans la seule expression de la morale : le plaisir du conte moral tourné en épigramme fait sens à lui seul. Cette règle, qui repose sur un art de l'adéquation, préside de fait à l'élaboration du recueil. D'abord pour guider le choix des modèles : les meilleures fables sont celles qui apparaîtront comme telles au fabuliste (p. 38). Non parce que son jugement serait infaillible ou que son autorité conférerait à ses geste le caractère de la nécessité. Mais parce que la règle du plaisir fait entrer dans une logique du relatif. Le meilleur, c'est ce qui convient le mieux. Le « beau secret d'appropriation » qui fonde toute véritable réussite artistique selon G. Colletet fonctionne en tous sens dans les *Fables*. Le poète choisit les apologues les plus convenables à son tour d'esprit, il les formule suivant un art qui est le sien, pliant tout impératif générique aux particularités de son génie (p. 42) et cherche à plaire à un public choisi dont le bon goût lui tient lieu de guide : Mlle de Sévigné et Brienne explicitement nommés, mais bien d'autres sans doute qui se sont montrés indulgents pour les inventions du poète (p. 37). Cette série de rencontres et d'ajustements décide de la forme de l'œuvre. La notion de goût est au cœur des fables-prologues des livres II à VI. « Contre ceux qui ont le goût difficile » (II, 1) offre le contre-modèle d'un jugement de goût objectivisé en loi qui se veut universellement contraignante, en doctrine. Les délicats régents du Parnasse refusent précisément l'idée de règle, qui suppose une mesure, pour plier à leur bon plaisir les productions d'autrui, imposant la contrainte d'une loi. Erreur de jugement et d'appréciation s'il en est, comparable à celle des animaux illusionnés, vaniteux ou ignorants. « Votre goût a servi de règle à mon ouvrage » (V, 1) : l'art des *Fables* est celui du tempérament, de l'adéquation, de l'ajustement, objet d'une quête éthique et esthétique et le poète refuse d'être un « expert » (VI, 1).

Le poète : un ajusteur de paroles

Il faut prendre garde que ces poèmes en marqueterie obéissent essentiellement à la structure du discours rapporté. La partie narrative vaut comme préparation : la plupart des fables de 1668 consistent dans la mise en situation d'une parole. La structure profonde des poèmes serait celle du discours direct, sur le modèle du « Renard et le masque tragique » de Phèdre, cité plus haut : une phrase introductive, suivie de la parole saillante. Ce qui précède le trait final n'est pas à proprement parler un récit, mais une mise en bouche comportant toutes les indications – mais seulement celles-là – nécessaires au plein effet de la parole finalement décochée. Le poète se souvient de ses *Contes* et met à profit les formules qu'il y a élaborées. Mais, pour plus ou moins longue qu'elle soit, la partie narrative n'en est pas moins hiérarchiquement secondaire et laisse au premier plan les derniers vers du poème. Que ceux-ci soient le bon mot d'un personnage ou une sentence générale ne change rien à cette structure sous-jacente, d'autant que La Fontaine les désigne fréquemment comme des paroles, dict-ons ou pro-verbs. Souvent, il introduit un personnage fantomatique et anonyme, dont la seule fonction est précisément de proférer la moralité. Ce passant ou ce « quelqu'un » n'a pas de voix singulière : il n'est qu'une fonction, il sert de support à l'oralisation de la moralité⁷³. Les fables,

⁷² « Préface », p. 41-42.

⁷³ Par exemple V, 14 et 18.

ces contes en trompe l'œil, s'ordonnent suivant une perspective qui amène le regard sur la pointe, horizon et point de fuite de l'ensemble. Aussi la bipartition entre préparation et résolution tend-elle à se substituer à la distinction entre récit et moralité : l'économie des effets gomme la structure de l'apologue.

L'importance structurelle donnée à la prise de parole finale, mais, plus encore, la présence capricieuse d'un *je* conteur et de ses relais⁷⁴, fait hésiter les poèmes entre régime historique et régime discursif. Non seulement les sentences apparaissent elles-mêmes comme des dire, dic-tons, pro-verbos structurellement ramenés aux traits dont celui de la Fourmi offre le plus célèbre exemple – les « bons mots » des fables sont des paroles venues de loin. Mais la présence du poète unifie le recueil pour lui donner le tour d'une récitation impromptue. Qu'il prenne ou non la parole en début de poème, sa présence transforme les récits en discours indirect implicite. Le poète est celui qui rapporte et ajuste des paroles, qui, se tenant en lisière, fait parler ses créatures en une sorte de ventriloquie : cet illusionniste donne à voir et surtout à entendre.

L'écriture s'intériorisera par la suite, s'épanouira et s'unifiera lorsque le poète passera du statut de bateleur-metteur en scène à celui de récitant et que les fables tout entières s'apparenteront à un discours lyrique discontinu : le poète ne sera plus le maître d'orchestre ordonnant depuis la coulisse le concert des voix qu'il fait entendre, il laissera s'élever sa propre voix, capable de toutes les inflexions parce qu'elle épousera les accents secrets de la nature⁷⁵. Le lecteur, invité à s'abandonner aux délices de la fiction, entrera en pays de fable comme en pays de songe, sur un mode participatif. Tous les effets du pathétiques pourront alors s'épanouir. Dans les six premiers livres, les personnages n'existent qu'en tant qu'ils profèrent une parole et ne sont encore que des marionnettes animées. Le Chêne (I, 22) se détache d'autant mieux de cette comédie qu'il n'est pas assigné à une catégorie, mais qu'il est présenté uniquement par son *ethos* – sublime en l'occurrence. La périphrase finale du « Chêne et le Roseau » prend à revers la tendance typologique du recueil et annonce l'écriture des livres VII à XII, reposant sur un « regard avec » les personnages. Leo Spitzer affirmait que d'un recueil à l'autre, « La Fontaine est passé de la description de l'action à la description de la pensée⁷⁶ ».

II. Exercice de poète, exercice de prince

Depuis l'Antiquité, le bon mot fait partie d'un art de vivre. Il est reconnu comme un élément de l'*urbanitas* et de la *festivitas* tout en participant de l'« escrime du discours⁷⁷ » à laquelle se livrent l'orateur, le parlementaire et l'homme public (or tout mondain ne l'est-il pas ?), et plus encore l'homme public par excellence qu'est le roi, celui dont Louis XIV transforme gestes et dire en un rituel politique continué. Le trait spirituel est ainsi la manifestation d'un pouvoir – sur soi-même, sur les circonstances, sur autrui. L. Marin et O. Leplatre ont insisté sur cette dimension des *Fables* où parler, c'est manger⁷⁸. La fable épigrammatique, « le plus petit et premier œuvre de Poésie⁷⁹ » exerceraient cette faculté. En

⁷⁴ Ce « je » initial prend fréquemment le tour général du « on dit », « on conte » : « On conte qu'un Serpent voisin d'un Horloger... » (V, 13 ; voir aussi VI, 6) ou, pour la délégation du récit, beaucoup plus rare, à un personnage, « Le Cochet, le Chat et le Souriceau » (VI, 5).

⁷⁵ XI, épilogue, p. 343.

⁷⁶ *Étude de style, op. cit.*, p. 187

⁷⁷ Pierre Laurens, « *Ars ingenii* : la théorie de la pointe au XVII^e siècle », *La Licorne*, n°3, 1979, p. 185-213, citation p. 192.

⁷⁸ L. Marin, *La Parole mangée et autres essais théologico-politiques*, Klincksieck, 1986 ; O. Leplatre, *Le Pouvoir et la parole dans les Fables de La Fontaine*, Lyon, PU Lyon, 2002.

⁷⁹ Sébillet, *Art poétique françoys*, II, ch. 1, « De l'Épigramme ».

1668, La Fontaine prend la fable pour ce qu'elle est : un exercice. Mais il en fait un brillant exercice de poète. L'imitation poétique devient le lieu d'une réflexion en acte, pour le poète et à sa suite, comme une virtualité, pour le lecteur. Il faudrait alors souligner la valeur éthique du geste, sur le modèle de l'exercice spirituel : le grand lecteur qu'est La Fontaine met furtivement en scène sa méthode d'écriture et l'émergence de son propre génie. S'ouvre à l'horizon de la démarche une chaîne d'imitation : par imprégnation des leçons et de la manière, le lecteur à son tour est invité non seulement à élaborer sa propre politique, mais à trouver sa voix, à l'intersection exacte de l'écriture et de la morale. Trouver son style, c'est forger un rapport au verbe et un être au monde. L'esthétique du discontinu serait ainsi contrebalancée dans les six premiers livres par la répétition de l'exercice, fondement d'un plaisir renouvelé. Mais ce plaisir n'est pas inépuisable et La Fontaine repensera son entreprise depuis une optique renouvelée. Face aux *Fables*-exercices de 1668, celles de 1678 se présenteront, elles, comme un essai au sens montaignien, par intériorisation de la quête. Celles de 1668 exercent la sagacité du lecteur, elles l'invitent à lire, déchiffrer et mémoriser. Elles éveillent cette intelligence « grâce à laquelle certains, sans art ni étude, disent des choses subtiles et surprenantes, mais vraies, qui ne furent jamais écrites ou entendues ni même pensées⁸⁰ ». Paradoxalement, elles invitent par là le lecteur à tenir sa place dans la comédie du monde : paradoxe d'un éveil à soi réalisé au contact d'un autre ; paradoxe également d'une rencontre de soi qui rend apte à s'ajuster dans un tout.

Le bon mot et ses leçons : l'appropriation, la propriété, l'ajustement

Les philosophes et les orateurs, depuis l'Antiquité, développaient une réflexion sur l'art de l'*ornatus*, de *elocutio* et de la belle pensée en reconnaissant l'efficacité propre de l'ornement. C'est le cas d'Aristote, dans son examen des *asteia*, les élégances ou brillants du discours, qui articulent selon lui apprentissage et admiration⁸¹. Mais La Fontaine n'en reste pas là : on a vu qu'il refusait les ornements pour faire le choix d'un style simple servant au mieux l'efficacité des traits. Il cherche moins à provoquer l'admiration – à laquelle il préfère les effets de connivence amusée –, qu'à éveiller la réflexion. En cela le trait de fable se distingue du « trait de science » proféré hors de propos par le pédant (IX, 4). Dans les *Fables*, le trait est une école de pensée, parce qu'il est dit à propos. Héritier du *conchetto*, il s'en distingue parce qu'il fait prévaloir l'*aptum*, la justesse et la propriété sur le brillant. Son adaptation à un contexte donné fait tout son sel : il n'a pas en lui-même sa propre fin et perd toute sa saveur hors des circonstances qui président à son invention, loin de se refermer sur lui-même comme le signe maniériste⁸². A moins que, par un petit miracle, il ne soit de nouveau serti dans un contexte qui ravive ses significations et qu'il éclaire en retour de ses feux. C'est précisément ce petit miracle que La Fontaine accomplit fable après fable.

Jeu de l'esprit et arme de la pensée, le trait chez La Fontaine relève d'un art de l'éphémère. Il est toujours lié à des circonstances dont il tire toute sa force et sa pertinence suivant un « beau secret d'appropriation⁸³ ». Appropriation au sujet de la fable, au contexte (un recueil de fables dédié Dauphin, jouant avec la tradition pédagogique et visant le public des salons), au genre, à l'*ethos* du locuteur. Bien des personnages de mauvais parleurs offrent à cela un contre-modèle, à commencer par la Cigale qui se lance distraitemment dans une négociation d'affaire (I, 1). L'ajustement du trait fait sens en opérant une synthèse unique entre la loi et le

⁸⁰ P. Laurens, « *Ars ingenii* : la théorie de la pointe au XVII^e siècle », art. cit., n. 51, p. 196, traduisant Huarte, *Examen de los ingenios*, 1585. L'*ingenio* se décompose selon Huarte en intelligence docile (la mémoire), intelligence raisonnée (l'entendement) et en intelligence inventive décrite dans la citation.

⁸¹ P. Laurens, « *Ars ingenii* : la théorie de la pointe au XVII^e siècle », art. cit., p. 206 et p. 190.

⁸² Barthes et les mots en étoile de la langue classique.

⁸³ G. Colletet, *Traité de l'épigramme*, op. cit., p. 35.

singulier, l'éternel et l'éphémère, l'universel et le particulier, qui se contaminent mutuellement. Au contraire des lois morales, les meilleurs mots sont ceux qui répondent le mieux à des circonstances contingentes. Or chez La Fontaine, les moralités, aussi générales, banales ou sentencieuses soient-elles, sont métamorphosées en traits spirituels et frappants par le régime épigrammatique de l'écriture. Tout le poème fait attendre la moralité comme une résolution surprenante et pourtant parfaitement pertinente qui satisfait un goût pour le plaisant. L'économie de l'attente et de l'effet investit la moralité, devenue la chute ingénieuse du poème : la méditation morale est ainsi enrichie des délices de la poésie.

Les moralités sentencieuses des *Fables* conjoignent les deux définitions latines de la *sententia*. La première, où le terme est un synonyme de *gnomè* en grec, renvoie à un énoncé de caractère général, à une « *vox universalis* ». La seconde, élaborée par la littérature augustéenne selon des critères purement formels, assimile *sententia* et *lumina*, ces traits ou figures qui ornent le discours. La Fontaine utilise à usage pédagogique les vertus des *lumina* qui égayent l'apologue. La pointe vaut sentence ; parfois elle prépare la sentence et la fait attendre, parfois elle la reformule. Toutes deux peuvent se compléter, lorsque le poème commence par une moralité et se termine par le trait⁸⁴. Il n'y a pas complémentarité, mais subsidiarité lorsque le trait tient lieu de moralité, comme dans la fable inaugurale du recueil. Le mot et la morale échangent ainsi leurs qualités en des configurations sans cesse renouvelées. Aussi La Fontaine semble-t-il retrouver l'une des caractéristiques de la littérature augustéenne :

[...] alors que la *sententia-gnomè*, sans exclure de ses variétés le paradoxe, tirait sa force principale du consentement de l'auditeur à une vérité banale ou du moins commune, la *sententia* nouvelle arrache l'admiration par la nouveauté et par la surprise ; la première exprime toujours une vérité générale, ce n'est que par l'adjonction d'une figure (*conuersio a communi ad proprium*) qu'elle peut être le point de rencontre de l'universel et du singulier : l'autre peut à l'occasion donner à une vérité générale une formulation brillante et paradoxale [...], elle n'est le plus souvent [...] qu'une formulation brillante du particulier⁸⁵.

L'importance toute nouvelle du pittoresque dans le récit et du contingent dans la formulation des moralités inscrit la voix du fabuliste dans le domaine du particulier, en fait une voix du singulier autant qu'une voix singulière : La Fontaine excelle à faire parler les contingences, à extraire leur part d'universalité. Inversement, il sait à tout moment infléchir une pensée générale, la colorer des nuances d'un récit vif et marquant qui donnent corps et souffle à une pensée abstraite ou impersonnelle. Il resterait à faire une stylistique de ces traits⁸⁶.

On pourrait filer ici un parallèle entre La Fontaine et Baltasar Gracián – sans chercher une filiation ou une influence. Dans son traité *de Agudezza y arte de ingenio* (1642, augmenté en 1648), Gracián, propose une réflexion sur la capacité des figures à produire du sens ; considérées comme un acte de pensée et de langage, la pointe est une réponse de l'intelligence à la force, produite à l'occasion et tirant son énergie de son parfait ajustement à des circonstances données. La poétique de La Fontaine semble une réponse en acte à cette pensée du langage, transfigurée par la poésie. La parole animale est en soi une forme de figure – *a minima*, la figure allégorique d'une réalité humaine. C'est de cette figure, de cette fiction,

⁸⁴ Comme dans « Le Lièvre et la Tortue », dont la mémoire collective a retenu l'*epimythium* et non la raillerie de la Tortue (VI, 10).

⁸⁵ P. Laurens, « *Ars ingenii* : la théorie de la pointe au dix-septième siècle », art. cit., p. 187.

⁸⁶ On pourrait s'aider pour cela du traité de Gracián et de différentes études récentes, comme Efim Etkind, « L'épigramme : la structure de la pointe », *Poétique*, avril 1991, n°86, p. 143-154.

enrichie des milles grâces, tours et bons mots semés par le poète, qu'émerge un sens affûté de se dire à l'issue de récits dont La Fontaine se plaît à aiguïser le pittoresque. C'est à mesure que ses personnages se précisent et prennent vie individuelle que les vérités qu'ils profèrent nous touchent plus universellement. La rhétorique du trait d'esprit est toujours une rhétorique en situation et en acte : la comédie des fables s'anime d'une vie qui semble s'improviser sous nos yeux tout en obéissant à des lois universelles.

Cette alliance paradoxale se réalise peu à peu dans le récit : chaque péripétie – et la parole en est une – est une étape dans la convergence entre ces deux plans de l'être et de la pensée que sont la loi et l'événement. D'emblée, les déterminants définis des titres supposent la coexistence de ces deux plans, car ils réfèrent à une entité simultanément spécifique et générique⁸⁷. Une rupture s'opère aux premiers vers des poèmes : l'un ou l'autre de ces deux plans conjoints dans le titre prend le dessus. L'événement lorsque La Fontaine nous plonge d'emblée dans le récit⁸⁸ : « Un jour un Coq détourna... » ; « Le Chêne un jour dit au Roseau... » ; « Autrefois Progné l'Hirondelle... » ; « De la peau du Lion l'Âne s'étant vêtu... », ou lorsqu'il insiste sur la singularité d'un personnage – ce à quoi servent les indéfinis : « Un certain Loup... » (V, 8). La loi lorsque le poème commence par une considération générale : « L'avarice perd tout en voulant tout gagner... » (V, 13), « Rien ne sert de courir, il faut partir à point » (VI, 10). Le génie de La Fontaine consiste dans leurs interactions tout au long du récit : ici, un proverbe interrompt un instant le cours de la narration⁸⁹ ; ailleurs, le poète ménage savamment les mille jeux de l'allégorie animalière, qu'il anime d'une vie propre sans jamais laisser oublier qu'il s'agit là d'une convention poétique. Ce génie qui conjoint l'éternel et le transitoire s'épanouit particulièrement en fin de poème, lorsque les deux plans se rejoignent soudainement pour s'ajuster en une alliance poétique et nécessaire qui transfigure l'un et l'autre. La Fontaine a su forger des mots dont l'à-propos fait l'universalité et investir de vieux dictons de l'énergie du trait d'esprit.

Un modèle concurrent d'universalisation du particulier existait à l'époque. La Fontaine aurait pu en nourrir ses fables. Ainsi « Le Loup et le Chien » était-il investi par Phèdre d'une allusion à un fait réel : l'entrevue du chef germain Arminius, héros de l'indépendance, et de son frère Flavius passé au camp romain, en 16 ap. J.C. La Fontaine efface toute trace d'allusion historique, alors que l'événement, conté à travers le prisme de la fable, pouvait prendre une valeur exemplaire, conformément à l'usage rhétorique et moral de l'Histoire, au premier chef dans l'éducation princière. Bossuet donnera de telles leçons au Grand Dauphin⁹⁰. L'usage moral et pédagogique de l'Histoire élevait l'événement, au statut de modèle et de paradigme. La Fontaine réfutera cette méthode dans sa dédicace au duc de Bourgogne, préférant l'apologue à l'Histoire comme matière de l'instruction princière :

⁸⁷ M. Riegel, J.-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, PUF, « Quadrige », 1994, p. 154-155. La Fontaine propose de nombreuses variations : par exemple la référence spécifique prime lorsque le groupe nominal comporte une extension (« La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Bœuf », « L'Astrologue qui se laisse tomber dans un puits », « La Chatte métamorphosée en femme... »).

⁸⁸ La poésie du temps, du jour et des saisons qu'il déploie souvent en début de poème va certainement dans ce sens : faisant signe vers la poésie pastorale, bucolique et amoureuse, ces vers initiaux se rapportent au lyrisme tendre des salons. Voir par exemple « Le Cheval et le Loup » (V, 8) : « Un certain Loup dans la saison/Que les tièdes zéphirs ont l'herbe rajeunie... ». Dans ce poème, le motif de la reverdie est croisée avec poésie des noms médicaux, discours savoureux car déplacé dans la bouche du Loup.

⁸⁹ I, 8, v. 2-3 par exemple.

⁹⁰ Gérard Ferreyrolles, Béatrice Guion et Jean-Louis Quantin, avec la collaboration de Emmanuel Bury, *Bossuet*, PUPS, 2008.

Céline Bohnert, « Les *Fables* poétiques : art d'écrire et art de penser », 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, chap. III, p. 102-133.

Les fables d'Ésope sont une ample matière pour ces talents [la « science de bien juger des ouvrages de l'esprit » et « celle de connaître toutes les règles qui y conviennent »] ; elles embrassent toutes sortes d'événements et de caractères. Ces mensonges sont proprement une manière d'histoire où on ne flatte personne⁹¹.

La généralité, chez lui, naît des particularités du récit de fiction, de la vivacité singulière de l'écriture et ne sont pas soupçonnables de flatterie : la poésie offre ses plaisants mensonges pour ce qu'ils sont, loin de transformer les événements et les acteurs historiques en miroirs troubles. La rhétorique encomiastique dénature l'Histoire et fausse un enseignement que la poésie délivre à la perfection.

La leçon donnée au prince ou à tout lecteur est bien celle d'une adéquation à soi, comme le suggère le parcours des six livres, par éloignement progressif de la matière et de la manière pédagogique : le poète semble oublier l'intention première, s'en détacher et prendre ailleurs ses lois, données par Amour, si fort en accord avec son propre génie. Cette désinvolture badine, plaisante, est aussi porteuse de sens. Elle se réalisera chez le lecteur au contact du recueil, qui visite à sa manière les différentes traditions fabuliques et expose le meilleur de ses trouvailles. Une confrontation des manières répond à la poétique de la « double image » : c'est l'une des fonctions des fables doubles : à partir d'un texte de départ, que le lecteur contemporain avait toute chance de connaître par cœur, La Fontaine livre conjointement une adaptation et une traduction (I, 15 et 16), ou il exhibe la traduction de deux versions du même « sujet », suivis à la lettre dans leurs « événements » (VI, 1 et 2). Au lecteur de continuer

La flèche du sagittaire

La parole des fables – celle des bêtes et du fabuliste – est une parole ciselée et sertie dans un contexte où elle trouve toute sa puissance. N'est-ce pas là parole de roi ? Le trait est habité par une forme de sublime qui ne laisse après lui que le silence. La Fontaine est sensible à l'énergie des traits d'esprit :

Tel, comme dit Merlin, cuide engeigner autrui,
Qui souvent s'engeigne soi-même.
J'ai regret que ce mot soit trop vieux aujourd'hui :
Il m'a toujours semblé d'une énergie extrême⁹².

Le poète insiste sur la vertu, la *virtus*, de cette pointe, malheureusement émoussée par le temps mais que l'imitation doit raviver. Le trait est un acte de parole, au sens le plus fort du terme. Comme la flèche du sagittaire, il se fiche dans l'esprit et laisse une marque indélébile⁹³. Gracián a théorisé cette dimension héroïque du trait, à la fois forme de pensée et d'action :

La force, la promptitude et la subtilité de l'esprit sont les soleils raccourcis de ce monde : ce sont des étincelles, pour ne point dire des rayons de la divinité ; tous les héros ont participé aux excès de l'esprit⁹⁴.

Aussi peut-on observer que

⁹¹ P. 345. Le poète vante également la supériorité pédagogique de la fable dans la préface de 1668, mais en louant le pouvoir de séduction et de là l'utilité de la fiction pour les esprits enfantins, p. 40.

⁹² « La Grenouille et le Rat », IV, 11.

⁹³ Marc Fumaroli, « Étude sur l'héroïsme, éthique et rhétorique du héros humaniste », *PFSCS*, 1976, p. 188 *sq.*

⁹⁴ Gracián, *El Heroe*, cité par P. Laurens, « *Ars ingenii* : la théorie de la pointe au XVII^e siècle », art. cit., p. 196 dans une traduction de 1645.

La notion de *contingencia* contribue grandement à faire apparaître l'esprit de pointe comme la réponse géniale de la force, la promptitude et la subtilité de l'esprit à la provocation d'une circonstance rare et spéciale⁹⁵.

La parole est un acte souverain et le trait la sublime en l'élevant à la prouesse. C'est peut-être pourquoi La Fontaine peut pasticher l'*Énéide* : « Je chante les héros dont Ésope est le père ». Il transforme le fonds ésopique en une véritable geste verbale. L'*ethos* du fabuliste est humble, retenu, amusé et critique, conformément à l'éthique de l'honnête homme ; et La Fontaine se défend d'imiter la simplicité magnifique de Térence et de Phèdre, ces deux « grands hommes » : il n'est pas question pour lui de s'« élever en si haut point » (p. 39). Mais la poésie n'est en pas moins héroïque *per se*. Les grandes œuvres ont d'ailleurs la résistance du marbre : « Ils sont pour vous d'acier, d'airain, de diamant » (V, 16). Cet optimisme sous-jacent, dit par euphémisme (« Le doux parler ne nuit de rien », III, 12) n'aura plus cours dix ans plus tard : si le Cygne est épargné, le Rossignol sera dévoré par le Milan (IX, 18). Aussi la retraite deviendra-t-elle le lieu par excellence et comme par nature de la poésie, comprise comme une méditation sur le monde, dont La Fontaine, en qualité de « truchement », exprimera les accents secrets⁹⁶.

La leçon ancestrale des fables résidait dans une adaptation prudente aux lois brutales de l'existence. Cette leçon commune, chez La Fontaine, fonde une poétique et une pensée du langage, dans lesquelles se lisent une vision de l'homme en société. Le pouvoir que la parole signale et celui qu'elle confère sont figurés par le Lion (I, 6) dans sa forme la plus péremptoire et par le Renard (I, 2) dans sa forme cauteleuse et, d'une manière ou d'une autre, par l'ensemble des personnages. Ce pouvoir est souvent exprimé dans la forme adoucie de la séduction au fondement les fables dédicaces⁹⁷. Peut-être la réflexion de La Fontaine sur le trait est-elle liée à une promotion de l'individu qui travaille en sourdine⁹⁸. Elle prolonge surtout une réflexion de longue haleine sur les figures et l'effet poétique. La Fontaine aurait débuté en poésie sous l'influence d'un maître qui faillit le gêner et en qui la critique identifie parfois Giambattista Marino⁹⁹. Prolongée dans l'avertissement et les premiers vers d'*Adonis*, cette réflexion continue d'innover les *Fables* de 1668 et mène La Fontaine à la formule singulière par laquelle il ressuscite et métamorphose le vieil apologue. Loin de servir de simple ornement, la figure, affûtée en traits de diamant, est le principe même de la poésie des *Fables*, qui trouve dans ce resserrement toute son ampleur et dans l'économie de ses effets une forme de sublimité humble, joyeuse et profonde.

⁹⁵ P. Laurence analysant Gracián, *ibid.*, p. 197.

⁹⁶ XI, épilogue, p. 343.

⁹⁷ Sur la séduction comme modèle de rapport entre le fabuliste et ses lecteurs, voir F. Corradi, *Immagini dell'autore nell'opera di L.F.*, Ospedaletto, Pacini, 2009 présenté dans « L'image de l'auteur dans l'œuvre de La Fontaine », *Le Fablier*, n°20, 2009, p. 95 sq.

⁹⁸ Selon P. Laurens, « *Ars ingenii* : la théorie de la pointe au XVII^e siècle », art. cit., p. 198, Gracián « s'efforce de substituer à une éthique, à une pédagogie proposant à l'élite les normes ou le code d'une sagesse commune (les Adages) une autre éthique, une autre pédagogie privilégiant l'épanouissement de la personnalité d'exception (la Devise) ». Voir P. Dandrey, « La carrière brisée de Jean de La Fontaine », *L'Histoire*, CCVI, 1997, p. 70-73.

⁹⁹ « À Monseigneur l'évêque de Soissons », *Œuvres diverses*, éd. P. Clarac, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 648 : « Je pris certain auteur autrefois pour mon maître. Il pensa me gêner », « Mais ses traits ont perdu quiconque l'ont suivi. »