



**HAL**  
open science

## “ Les Fables politiques : de l’autre côté du miroir ”

Céline Bohnert

### ► To cite this version:

Céline Bohnert. “ Les Fables politiques : de l’autre côté du miroir ”. 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. 37-69, 2011, 978-2-13-059193-1. hal-03311672

**HAL Id: hal-03311672**

**<https://hal.science/hal-03311672>**

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.

Céline Bohnert, « Les *Fables* politiques : de l'autre côté du miroir », 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. I, p. 37-69.

## I. Les *Fables* politiques : de l'autre côté du miroir

Les six premiers livres des *Fables* parurent en mars 1668 chez Claude Barbin et Denys Thierry, en deux volumes de cent vingt-quatre fables au total, dans lesquels les livres étaient numérotés trois par trois et précédés d'abondantes pièces liminaires : une dédicace en prose au Dauphin, un avertissement dans lequel le poète justifiait son entreprise et en indiquait les principes, la « Vie d'Ésope le Phrygien », que l'on trouvait traditionnellement quoique non systématiquement en tête des recueils d'apologues, et une seconde dédicace au jeune prince, en vers<sup>1</sup>. Le tout terminé lestement par un épilogue rimé, dernière fable ou *post-scriptum*. La Fontaine avait obtenu le privilège le 6 juin 1667, mais il fallut presque un an pour que celui-ci fût enregistré. Le volume, extrêmement soigné, contraste avec les recueils de fables habituels, de petit format et de qualité médiocre, faits pour être manipulés. Arborant les armes du Dauphin, ces *Fables* au format in-quarto<sup>2</sup> présentent une facture tout à fait comparable à celle des livres produits par l'Imprimerie Royale – on peut penser, quelques années plus tard, aux *Métamorphoses en rondeaux* d'Isaac Benserade (1676) : papier de qualité, grandes marges, typographie soignée, nombreuses ornements, dont une série de vignettes par François Chauveau. La Fontaine réitère-t-il à destination de la famille royale le don qu'il avait fait à son premier protecteur, Nicolas Fouquet ? Dix ans plus tôt, le poète avait été agréé à la cour du surintendant, probablement introduit par son ami Paul Pellisson et son oncle Jannart, substitut de Fouquet au parlement de Paris. Cette entrée dans le milieu de Vaux avait été solennisée par l'offrande au surintendant d'*Adonis*, un élégant poème mythologique présenté de façon somptueuse : les plus grands artistes avaient mis la main (Jarry pour la calligraphie, Le Gascon pour la reliure, François Chauveau pour la gravure) au manuscrit.

L'offrande au Dauphin a été commentée de façons très diverses. S'agit-il pour La Fontaine de séduire le roi avec doigté et discrétion, en s'adressant à son fils ? Car la dédicace suppose que le volume a été au préalable présenté et accepté<sup>3</sup>. S'agit-il au contraire de contourner le roi : est-ce là le refus de s'en remettre directement au souverain, tout en se soumettant à la nécessité du mécénat ? Nécessité à laquelle La Fontaine, par ailleurs, semble attaché : toutes ses œuvres, sont dédiées à des grands<sup>4</sup>, en un dosage subtil de louange obligée et de compliment sincère. Cette conception du mécénat comme un échange amical, fondé sur une complémentarité acceptée et harmonieuse et sur une estime réciproque, apte à fonder une sociabilité pacifique et lettrée n'est pas le moindre héritage que Fouquet ait légué au poète. La critique lafontainienne tend souvent à minimiser la signification de cette dédicace. La protection demandée au Dauphin devient alors simple formalité ou garantie prise par un poète en rébellion couverte offrant à la royauté un cadeau empoisonné : les *Fables*, sous des apparences puériles et inoffensives, seraient l'œuvre d'un libertin lucide, d'un satiriste acéré et d'un moraliste sans complaisance. A moins que le poète ne cherche à faire amende honorable après la publication de ses contes licencieux, qui l'ont paré d'une aura peu conforme à la morale et à la bienséance. La question est loin d'être secondaire. Le choix d'une publication placée sous l'égide du jeune prince signifie, même avec discrétion, une prise de position dans la République des Lettres qui engage elle-même une conception de la place des Lettres dans la République. Solliciter une protection princière, dans le contexte d'une connivence accrue et orchestrée du politique et des

---

<sup>1</sup> L'ouvrage est consultable sur gallica (<http://gallica.bnf.fr>).

<sup>2</sup> La même année parurent des éditions in-12°, illustrées elles aussi, chez les mêmes éditeurs.

<sup>3</sup> On ne sait par qui. Il pourrait s'agir du duc de Bouillon, le grand chambellan de France, que La Fontaine connaît depuis les années 1640 : tous deux faisaient partie du groupe amical des Paladins de la Table ronde que rejoignit La Fontaine.

<sup>4</sup> Sauf les œuvres galantes, dédiés à une mystérieuse Aminte. Voir Jean-Pierre Collinet, « L'art de louer selon L.F. », *Visages de La Fontaine*, Classiques Garnier, 2010, p. 17-41.

Céline Bohnert, « Les *Fables* politiques : de l'autre côté du miroir », 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. I, p. 37-69.

belles lettres, ne saurait être un acte tout à fait neutre, même s'il n'est pas univoque<sup>5</sup>. Pour autant, le contenu même de l'œuvre peut-il être qualifié de politique, et dans quel sens ?

Antoine Furetière, dans son *Dictionnaire universel*, donne de ce terme trois définitions. Leur rapprochement témoigne de fractures profondes dans la pensée des contemporains et d'un travail encore souterrain, mais qui annonce un renversement de paradigme. *Politique* désigne d'abord selon Furetière « la première partie de la Morale », celle « qui consiste en l'art de gouverner et de policer les Etats pour y entretenir la seureté, la tranquillité et l'honesteté des mœurs. » « La bonne *politique*, ajoute le lexicologue, ne consiste pas seulement à faire des conquestes, mais à gagner l'amour de son peuple. » On est ici dans une conception thomiste de la monarchie : « *omnis potestas a Deo* » [Tout pouvoir vient de Dieu]<sup>6</sup>. Furetière évoque le cercle vertueux qui lie théoriquement le souverain à ses sujets : la politique royale est alors l'autre nom de l'action civilisatrice voire salvatrice du souverain, qui veille à la moralité de ses sujets en pasteur attentif. Elle n'a pas pour but le bien-être de la communauté, mais son bien moral : la loi est le cadre général qui dirige les hommes vers les bonnes mœurs et, au besoin, les y contraint. Déduite de la morale, la politique consiste en la réalisation de valeurs transcendantes qui orientent la lecture du présent et déterminent la conduite du royaume.

La seconde définition situe la politique à une échelle individuelle : « *politique* se dit aussi en un sens plus étroit de la conduite particulière de chacun dans sa famille, dans ses affaires. En ce monde chacun a sa *politique*. Ce n'est pas là ma *politique*. » On entre dans le domaine du relatif : la politique, c'est l'ensemble des règles de conduite que chacun élabore pour sa propre vie, par le choix judicieux des principes appropriés à une idiosyncrasie. Elle consiste, en ce sens, dans la juste application de maximes morales en fonction des aléas de l'existence, comme résultat d'une pondération entre principes et hasards, entre l'*a priori* et l'expérience. Elle revient à la définition d'une orientation générale, globalement harmonieuse, en perpétuel ajustement, des actes d'une vie qui, parce qu'elle tient compte du réel et de ses aspérités, ne saurait en aucun cas être parfaitement uniforme.

La troisième définition, quoique tout à fait négative, annonce l'appréhension moderne du fait politique. Masculin ou féminin (mais, on le suppose, plus couramment masculin) le politique est « celui qui sçait l'art de gouverner, ou qui en juge suivant les lumieres qu'il a acquises. Les plus grands *politiques* ont été trompez par les evenemens, ont eu une fin malheureuse. » Machiavel est l'exemple par excellence du « grand et dangereux politique » : celui qui prétend déduire des choix personnels auxquels tout homme est contraint pour lui-même une ligne de conduite valable pour tous, ou qui prétend faire entrer le règlement des choses publiques dans la logique du singulier, affranchissant la politique de son assujettissement à la morale pour la constituer en science et en art. C'est oublier que l'Histoire est guidée par la Providence, ce que les événements se chargent de rappeler à cet orgueilleux bâtisseur de système, en balayant ses élucubrations et en lui imposant à titre personnel « une fin malheureuse », explique Furetière. Crime d'*hybris* qui est celui de l'athée, du libertin et du libre-penseur.

La définition de l'adverbe aiguise les hésitations sous-jacentes : « politiquement » se dit « d'une manière politique, sage et prudente. » Sage, mais d'une sagesse avisée, frottée aux circonstances et tenant compte de l'intérêt immédiat : la politique ne vise plus la morale, mais la survie, elle devient un ensemble de techniques. On s'y attend, la cour est le lieu par excellence où cet art trouve à s'exercer : le seul exemple fourni par Furetière souligne qu'« Il faut vivre à la Cour *politiquement*, ne pas dire tous ses sentimens, s'accommoder aux humeurs des Grands. » Au temps de La Fontaine, ce qu'on appelle « politique » oscille entre deux pôles

---

<sup>5</sup> Voir ci-dessous le chap. II.

<sup>6</sup> Ou suivant saint Paul, « *nulla potestas nisi a Deo* », Rom. XIII, 1 [Nul pouvoir qui ne vienne de Dieu].

Céline Bohnert, « Les *Fables* politiques : de l'autre côté du miroir », 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. I, p. 37-69.

opposés. Déduite de la morale, elle est une doctrine qui, dans sa généralité, risque de manquer le réel, fait d'une accumulation de particularités, et de perdre par là toute signification, toute actualité et toute efficace. Induite de l'expérience, elle se constitue en un corps mouvant de maximes personnelles, faisant place à un pragmatisme vital qui constitue une forme de sagesse. Mais au risque de perdre toute universalité. L'anathème jeté sur le politique, qui fait l'objet de la troisième entrée, signale une ligne de fracture sous-jacente dans la deuxième : à l'horizon de la science politique, mais aussi de la morale empirique, pointent aux yeux des contemporains les spectres honnis du cynisme, de l'opportunisme et du machiavélisme, le règne de l'intérêt particulier et de la raison d'État.

Cette ligne de tension traverse les *Fables*. Genre moral, impersonnel, prescriptif, l'apologue devient sous la plume de La Fontaine le lieu d'exercice d'un génie singulier. Cet exercice poétique, personnel et exemplaire, offert à un prince ne prend-il par là-même une signification pour la cité ? Le fabuliste est celui qui éclaire et guide la vie de ses contemporains à la lumière de vérités atemporelles – il rétablit le système qui sous-tend les particularités. Mais symétriquement et simultanément, le poète est celui qui, actualisant le fonds ancien, assouplit les universaux en les ajustant et en les adaptant à son époque. Il favorise ainsi pour son lecteur l'élaboration d'une politique personnelle. Or proposer cette approche au prince n'est-ce pas semer dans son esprit la tentation d'être un politique au troisième sens ? Jusqu'où et jusqu'à qui l'appel au pragmatisme résonne-t-il dans les *Fables* ? La conception christique de la monarchie supposait au contraire le sacrifice de la personne privée du roi et de ses intérêts propres. Oscillation féconde entre universalité et réduction au particulier, entre l'art et la doctrine, double ajustement auquel se prête merveilleusement le génie singulier de La Fontaine et auquel il invite son lecteur à sa suite. C'est ce tempérament des *Fables* entre retrait derrière des vérités atemporelles et engagement d'une vision singulière que nous voudrions examiner ici. La politique des *Fables*, cela peut être une pensée construite de la conduite du royaume, exposée dans une forme de conversation plaisante par touches, griffes et remarques appliquées à propos. Mais c'est surtout une invite au lecteur : le fonds de sagesse pratique des fables actualisée offre un trésor de préceptes dans lequel chacun peut puiser. Double orientation qui distingue les fables du traité moral et les livre à l'interprétation du lecteur, libre de trouver dans le pragmatisme des moralités, qui ignorent étrangement la morale instituée, une forme de machiavélisme<sup>7</sup>. Enfin la *manière* de La Fontaine, souple, subtile, profonde, est à elle seule un enseignement : la façon dont La Fontaine élabore une morale, tout autant que le système formé par les moralités, peut être qualifiée de politique, on verra pourquoi.

## ***1. 1666-1668 : Après l'affaire Fouquet***

### **Situation du poète en 1668**

Lorsqu'il publie ses *Fables*, La Fontaine est gentilhomme de la duchesse douairière d'Orléans, Marguerite de Lorraine : depuis juillet 1664, il a pour charge de passer les plats aux jours dits et touche pour cela une pension modeste, qui ne compense pas le peu d'intérêt de sa charge et la désagréable surveillance qu'exerce sur toute la maison le confesseur de Madame, le P. Bataillier. La duchesse occupe avec ses filles une aile du palais du Luxembourg héritée de son mari, Gaston d'Orléans, l'oncle de Louis XIV. L'autre partie du palais est habitée par la Grande Mademoiselle, fille du premier mariage de Gaston. L'atmosphère n'est pas gaie au Luxembourg : la froideur de la duchesse et sa rancœur envers sa belle-fille plongent les lieux dans un ennui profond. Résidant à Paris chez son oncle Jannart et séparé de sa jeune femme,

---

<sup>7</sup> Georges Couton, *La Politique de La Fontaine*, Les Belles Lettres, 1959, p. 67.

Céline Bohnert, « Les *Fables* politiques : de l'autre côté du miroir », 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. I, p. 37-69.

rentrée à Château-Thierry en 1666 ou 1667, le poète occupe également une charge de maître des eaux et forêts dans sa ville d'origine, en partie héritée de son père, en partie achetée (car les charges peuvent se posséder par fractions), et qui lui cause bien des soucis. Il fréquente alors le salon de Mme de Bouillon, où s'allient un esprit aristocratique et une joie de vivre qui portent à leur quintessence les plaisirs et l'atmosphère de la jeune cour, mais sans la solennité qu'impose la présence du monarque. En avril 1668, il est invité à Château-Thierry au mariage de la sœur du duc de Bouillon avec le prince Maximilien de Bavière ; l'année suivante, il rapportera les nouvelles de Paris à la princesse en faisant montre d'une connaissance précise de la politique royale : la légèreté chez lui s'allie sans peine à des dons d'observation et d'analyse des affaires du royaume. Peut-être aussi a-t-il été reçu à l'hôtel de Nevers, animé par la comtesse de Guénégaud : ce milieu, discrètement marqué par le jansénisme et fidèle à Nicolas Fouquet, portait le souvenir des premières années du règne. Il a enfin ses entrées dans le milieu protestant de la haute finance et des parlementaires par les Hervart, qu'il connaît depuis le temps de Vaux.

C'est en quelque sorte un temps de latence. Le poète, arrivé à Paris dans les années 1640, alors qu'il a une vingtaine d'années, y a d'abord fréquenté un cercle d'amis lettrés, rieurs et bons compagnons, parmi lesquels le fidèle Maucroix, Tallemant des Réaux, Antoine Furetière, Antoine de la Sablière et Paul Pellisson. La Fronde passée, il fut pensionné par le brillant surintendant des finances qu'est alors Nicolas Fouquet, formé par Mazarin et en qui la France se plaît à imaginer son successeur. Mais à la mort de Mazarin, le 9 mars 1661, c'est une formule politique qui se brise. Depuis les années 1620, la France connaît un pouvoir à deux visages : les duos successifs formés par le souverain (roi ou régente) et son ministre assuraient à la monarchie une stabilité suffisante pour mettre fin aux derniers conflits religieux et pour résister aux troubles de la Fronde. À la continuité mystique de la royauté, semblait désormais répondre la pérennité de la fonction ministérielle : le roi apportant une signification juridico-religieuse et une plénitude symbolique à l'ordre monarchique, le ministre insufflant au corps ainsi formé par le pays uni à son souverain une vie politique cohérente. C'est cet ordre que Louis XIV bouleverse en faisant arrêter Fouquet, le 5 septembre 1661, puis en se montrant d'une extrême dureté à son égard. Le surintendant est accusé de péculat, de concussion (il aurait détourné l'argent public) et de complot. Alors que le tribunal chargé d'examiner l'affaire prononce, au bout de trois ans d'une procédure pénible et biaisée, une sentence modérée – Fouquet, pour qui l'on craignait la mort, est condamné à l'exil et ses biens sont saisis – le roi, usant de son droit de grâce, aggrave la sentence en prison à perpétuité. Les amis du surintendant espèrent en vain un adoucissement de sa peine, voire un retour en grâce. Et Colbert, qui cumulera les fonctions, n'occupera jamais la place rêvée par son rival déchu : désormais, le roi gouverne seul.

Brisant l'ancienne formule politique, le roi balaye aussi, pour un temps, la cour de sa victime. La Fontaine en avait fait partie. Intrônisé en 1658 par le don d'*Adonis*, il versait à son protecteur une pension faite de poèmes de toutes formes inspirés par la coterie de Vaux ou par l'actualité. Chargé par Fouquet de décrire son palais de Vaux-le-Vicomte, le poète était un peu l'historiographe de ce ministrable dont la culture, l'esprit et les manières rappelaient ceux des princes renaissants. La Fontaine tint également la chronique de cette petite cour dans des lettres envoyées à son ami Maucroix : il lui décrivit notamment les merveilles de la fête du 17 août 1661 qui offensa si fort Louis XIV. Après l'arrestation de son protecteur, La Fontaine mit sa plume au service de sa défense : il fit partie de ceux qui cherchèrent à apaiser le souverain, tout en s'échinant à perdre Colbert dans son esprit, espérant ainsi, par un jeu de bascule, réhabiliter son ennemi. Mais *L'Élégie aux nymphes de Vaux* n'eut pas plus de succès que les autres textes et que les diverses démarches qui composèrent cette défense. Et la carrière de La Fontaine,

Céline Bohnert, « Les *Fables* politiques : de l'autre côté du miroir », 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. I, p. 37-69.

comme celle des anciens protégés de Fouquet, connut un tournant définitif. En 1663, exilé<sup>8</sup> quelques temps de Paris, le poète suivit en Limousin son oncle Jannart, à qui Mme Fouquet confiait la gestion de ses affaires.

Il est de retour à Paris l'année suivante. Il va commencer d'être un poète en vue. Mais après l'insuccès de *L'Eunuque*, qu'il a traduit de Térence et publié en 1654 et alors que les poèmes de Vaux n'ont circulé que dans des cercles amis, son nom s'attache à une série de contes spirituels et licencieux publiés en décembre 1664, en une plaquette qui ne compte que deux textes, puis en volumes fournis, les deux années suivantes. Immédiatement appréciés, ces contes lui valent les félicitations de Chapelain, qui tient alors la liste des pensionnés, et l'estime du monde, friande de sa manière déliée, facile et gaie

### **Le dédicataire des *Fables***

Voilà en quelques mots le parcours de l'auteur des *Fables* à la veille de publier ce qui sera son « livre favori »<sup>9</sup> et celui de ses lecteurs. Qui est maintenant Louis de France à qui La Fontaine choisit de dédier ses *Fables* ? Saint-Simon ne sera pas tendre avec ce prince (mais avec qui le fut-il ?). Le portrait de l'adulte à l'heure de sa mort, survenue en 1711, donne de quoi rêver celui de l'enfant : un peu gauche mais appliqué ; non dénué de prestance mais trop retenu peut-être ; sans beauté quoiqu'il ne fût pas sans grâce. Mais ce qui peut retenir surtout notre attention, ce sont les lignes acides que le duc consacre à la culture et à l'intelligence du Dauphin :

Monseigneur (...) n'avait pu profiter de l'excellente culture qu'il reçut du duc de Montausier, et de Bossuet et de Fléchier, évêques de Meaux et de Nîmes. Son peu de lumières, s'il en eut jamais, s'éteignit au contraire sous la rigueur d'une éducation dure et austère, qui donna le premier poids à sa timidité naturelle, et le dernier degré d'aversion pour toute espèce, non pas de travail et d'étude, mais d'amusement d'esprit, en sorte que, de son aveu, depuis qu'il avait été affranchi des maîtres, il n'avait de sa vie lu que l'article de Paris de la *Gazette de France*, pour y voir les morts et les mariages<sup>10</sup>.

Cette crainte de ses maîtres, qui lui fit fuir toute occupation de l'esprit, fût-elle plaisante, s'alliait en lui à l'admiration la plus sincère et à l'amitié la plus durable :

Quelque dure qu'ait été son éducation, il avait conservé de l'amitié et de la considération pour le célèbre évêque de Meaux, et un vrai respect pour la mémoire du duc de Montausier, tant il est vrai que la vertu se fait honorer des hommes malgré leur goût et leur amour de l'indépendance et de la liberté. Monseigneur n'était pas même insensible au plaisir de la marquer à tout ce qui était de sa famille, et jusqu'aux anciens domestiques qu'il lui avait connus<sup>11</sup>.

Reste que Louis Dauphin montra toute sa vie une très grande finesse de goût : ses collections de peintures et d'objets rares furent l'un des chefs d'œuvre de Versailles et des plus

---

<sup>8</sup> On ne sait comment comprendre ce terme, employé par le poète dans ses *Lettres d'un voyage de Paris en Limousin* : La Fontaine a-t-il été visé personnellement par un ordre venu du roi ou accompagne-t-il simplement son oncle ?

<sup>9</sup> Livre VII, Dédicace à Mme de Montespan.

<sup>10</sup> *Mémoires*, éd. Yves Coirault, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1985, t. IV, p. 81.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 87.

Céline Bohnert, « Les *Fables* politiques : de l'autre côté du miroir », 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. I, p. 37-69.

visités ; Louis aime passionnément la musique, il fut un prince de Paris plus que de la Cour<sup>12</sup>. Qui pouvait prédire, en 1668, le tour que prendrait son esprit ? S'il a peu tenu, du point de vue de Saint-Simon, on pouvait alors beaucoup espérer. Louis commence à apparaître en public. Surtout, 1668 est l'année où le Dauphin, âgé de sept ans, « passe aux hommes ». Depuis sa naissance, le 1<sup>er</sup> novembre 1661, il été confié à des femmes, dirigées par Mme de Montausier, sa gouvernante. Il le sera désormais par le duc de Montausier<sup>13</sup>.

### **Le parti pris de l'intelligence**

N'y a-t-il pas là un signe fort ? Louis XIV fait en Montausier le choix de l'intelligence et de la vertu. Il signifie aussi une forme d'alliance entre la cour et les salons. Mme de Montausier n'est autre que Julie d'Angennes, la fille de Mme de Rambouillet, qui, des années 1620 aux années 1640, réunit en sa chambre bleue une société raffinée et cultivée où la politesse et l'urbanité furent érigées en normes sociales, linguistiques et littéraires. La chambre bleue donna le *la* de la civilisation galante et en élabora pour ainsi dire la formule : un juste dosage de brio et de négligence, de discrétion et d'à-propos, le refus de toute affectation et de toute afféterie, une simplicité étudiée et le naturel comme résultante paradoxale d'une maîtrise qui se laisse oublier. S'y jouait la recherche en acte d'un vivre ensemble qui harmonisât les divergences d'opinion, de caractère et de goût. Le mariage de Julie avec le duc de Montausier, son prétendant de toujours, en 1645, la mort de son frère, puis celle de Voiture en 1648, la Fronde enfin, scellèrent la fin de ce premier âge de la galanterie.

Montausier appartient pleinement à ce cercle : alliant des talents de plume aux vertus guerrières, il sut composer et arranger une couronne de madrigaux floraux, *La Guirlande de Julie*, auxquels mirent la main les habitués du salon. Il traduisit plus tard les satires de Perse et composa un recueil d'épigrammes latines qu'il renonça à publier quoiqu'il y fût encouragé par ses doctes amis : rien moins que Ménage, Chapelain et Conrart<sup>14</sup>. La grâce galante s'alliait en lui à une véritable érudition. Mais Montausier n'est pas seulement un esprit fin. Ce fils de moyenne noblesse fut également gouverneur de haute Alsace, puis d'Angoumois et de Saintonge et enfin de Normandie, toujours fidèle à la couronne, prisonnier et blessé pour sa défense : la charge de gouverneur du Dauphin récompensa une vie de service loyaux et éclairés, tout en réalisant une alliance, bienvenue après la Fronde et les révoltes des Grands, entre la plume, l'épée et le pouvoir<sup>15</sup>.

Au-delà de la rupture qu'impose la chute de Fouquet, le roi signifie donc une forme de permanence. L'esprit de la chambre bleue avait évolué : la fiction d'une égalité fondée sur l'estime, la politesse et l'esprit s'était politisée autour de Nicolas Fouquet et la juste appréciation des arts s'y était épanouie en mécénat éclairé. Le deuxième âge des salons, celui des samedis de Mlle de Scudéry, avait trouvé dans la cour de Vaux un épanouissement qui aurait dû devenir celui du royaume, si Fouquet avait continué son ascension : centrée autour d'un mécène aussi séduisant qu'intelligent, capable de favoriser l'invention, la culture des salons avait connu un tournant décisif. Cette civilisation des arts et par les arts laissa la place sous Louis XIV à une organisation soigneusement pensée et mise au service du pouvoir. Si Fouquet eut le génie de la pluralité harmonieuse, Louis XIV eut celui de la centralisation

---

<sup>12</sup> Sur Louis de France, voir deux thèses récentes : Matthieu Lahaye, *Le Fils de Louis XIV. Réflexion sur l'autorité dans la France du Grand Siècle*, dir. Joël Cornette, Université Paris VIII, 2011 ; Jean-Pierre Maget, *Monseigneur, Louis de France, dit le Grand Dauphin*, dir. Dominique Dinet, Université de Strasbourg, 2010.

<sup>13</sup> Voir ci-dessous, chap. II.

<sup>14</sup> Le dernier fut pour ainsi dire le fondateur de l'Académie française voulue par Richelieu ; le deuxième dispensa les pensions aux gens de lettre qu'il estimait digne de la protection royale dès 1663. Ménage, quant à lui, fut un grammairien et lexicographe de renom.

<sup>15</sup> Denis Lopez, *La Plume et l'épée (1610-1690)*, Paris-Seattle-Tübingen, Gunter Narr Verlag, « Biblio 17 », 1987.

Céline Bohnert, « Les *Fables* politiques : de l'autre côté du miroir », 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. I, p. 37-69.

dominatrice : chacun fut prié de mettre son génie au service de la gloire du plus puissant de tous. Mais on peut dire que Versailles prolongea la formule de Vaux en la rationalisant, en la réglant et en l'institutionnalisant – ce qui est une forme d'embrigadement, certes, mais qui lui donnait aussi son plein éclat et une forme nouvelle de grandeur. L'idée d'un plaisir partagé entre pairs avait vécu ; mais les salons avaient transmis à la génération de Pellisson et de La Fontaine la foi dans les vertus civilisatrices de la culture. Cette génération se réunit dans les années 1660 autour du souverain : les différents âges de la galanterie, auxquels correspondent des conceptions diverses de l'harmonie cultivée et du loisir mondain, n'allèrent pas sans tuilages ni sans continuité<sup>16</sup>.

### **Que sont les amis devenus ?...**

La Fontaine, à son arrivée à Paris, fréquenta des habitués de la chambre bleue, avant d'être formé à l'école de Fouquet, où il côtoya ceux qui assurèrent une transition vers l'étape versaillaise en mettant leur talent au service de Louis XIV : Pellisson, Mlle de Scudéry, Chapelain, Félibien, pour ne mentionner que les gens de lettres. Or ces compagnons d'infortune, en 1668, ont déjà trouvé leur place à la cour. Certes, le coup de tonnerre dans un ciel clair que fut l'arrestation du surintendant le 5 septembre 1661 fit entendre longtemps ses lugubres résonnances. Mais Pellisson, embastillé en 1661, est libéré en 1666 et nommé historiographe du roi deux ans plus tard. Louis XIV lui offrira pour moitié un office de maître des requêtes et Pellisson prononcera un vibrant *Panegyrique de Louis XIV* en 1671. De même son amie de cœur, Madeleine de Scudéry : en 1671, elle emporte le prix d'éloquence de l'Académie pour son *Discours sur la Gloire* où elle loue le souverain, aussi grand guerrier que juste législateur. La romancière a publié *La Promenade de Versailles* en 1669, qui décrit les merveilles du domaine embelli pour le roi. Autre événement qui fait penser que la mémoire du surintendant ne fait plus d'ombre au souverain : en 1669, on tente de faire évader Fouquet. Louis XIV agit contre les responsables avec une modération relative, mais remarquée. L'heure n'est plus à l'intransigeance. L'affaire a vécu et le roi a su séduire les plus proches défenseurs du grand mécène. Il faut dire que Louis XIV n'est pas encore le roi de guerre.

### **Un sommet du règne**

Les onze premières années de son règne sont marquées par la paix extérieure. Le mariage de Louis XIV avec l'infante d'Espagne, Marie-Thérèse, est une puissante garantie pour la France, engagée durant tout le siècle dans une rivalité avec le grand royaume qui la prend en tenaille. Louis XIV est à la tête de la première puissance militaire européenne et il entend imposer cet état de fait dès le début de son règne personnel. Les querelles de préséance qui opposent les ambassadeurs français à leurs homologues européens en 1661 et 1662 se résolvent toutes à l'avantage de la France, grâce à l'altière fermeté du roi. Dans ce premier moment du règne, Louis XIV ne mène à l'extérieur des frontières qu'une guerre, rapide et systématiquement victorieuse : la guerre de dévolution, entamée en 1667 dans les Flandres, se termine en 1668 par la conquête spectaculaire de la Franche-Comté. Par ces campagnes, auxquels il assiste souvent en personne, Louis XIV entend affirmer ses droits sur la succession d'Espagne : il réclame différents territoires au Nord et à l'Est du pays, dans un souci de rectification des frontières. En un réflexe de défense, les puissances voisines commencent alors à se rapprocher : les Provinces-Unies s'allient avec l'Angleterre et la Suède en une Triple-Alliance. Louis XIV, quoique victorieux, donne des gages à ses ennemis par la paix d'Aix-la-Chapelle, signée le 2 mai 1668 : il rend la Franche-Comté et conserve une partie de ses

---

<sup>16</sup> Sur l'alliance de l'Olympe et du Parnasse, « Simonide préservé par les dieux » (I, 14) et, plus discrètement, « Le Cygne et le cuisinier » (III, 12).



Céline Bohnert, « Les *Fables* politiques : de l'autre côté du miroir », 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. I, p. 37-69.

conquêtes dans les Pays-Bas. Aussi 1668 est-elle sur le plan international une année de transition. La paix arrogante voulue par Louis XIV, fondée sur l'exhibition agressive de sa puissance militaire et sur une volonté d'expansion affichée, comporte les germes de conflits armés qui éclateront dès 1672. On danse alors sur un volcan et ce n'est sans doute pas sans inquiétude que La Fontaine loue le jeune souverain en nouvel Alexandre dans la première dédicace au Dauphin. Reste qu'il peut alors célébrer à juste titre l'« invincible monarque » et ses « grands desseins »<sup>17</sup>.

Et cet Alexandre est aussi un nouvel Auguste. Il est vrai que le roi s'est jusque là montré dur dans l'affaire janséniste, à laquelle La Fontaine n'est pas insensible<sup>18</sup>. Mais sur ce plan, s'impose une véritable détente. Après qu'on a échoué à imposer aux religieuses de Port-Royal la signature des formulaires, la paix de l'Église amène une ère de tolérance relative entre les confessions présentes dans le royaume. Aussi la conversion du souverain en un monarque émancipé a-t-elle ouvert une ère brillante à tous points de vue. Sur le plan économique Louis XIV entend imposer un nouvel ordre. Les financiers, chargés de collecter l'impôt, dont ils avançaient la somme escomptée à l'État, s'étaient jusque là grassement payés ; ils sont contraints de rendre gorge et comparaissent devant une cour de justice ouverte à cet effet de 1661 à 1668. Les impôts sont baissés continuellement jusqu'à ce que la logique de guerre, dans les années 1680, emporte avec elle toute l'économie du pays. Pour l'heure, Louis XIV soutient les initiatives de Colbert : l'élévation des droits de douane à l'importation doit protéger l'artisanat français et les grandes manufactures de la concurrence hollandaise, tandis que la France développe des investissements à l'étranger par les compagnies coloniales. Là encore, la décision, arrogante et pleine de défi, est lourde de menace ; mais elle signifie aussi un encouragement au faste.

Cette pompe est l'emblème de la frivolité joyeuse quoique réglée qui règne alors à la Cour. Le roi danse, chasse, écoute la comédie et les concerts, encourage les arts, où il se mire, mène les plaisirs et les fêtes, qui touchent à leur apogée dans les jardins de Versailles en 1668. La grande fête du 19 juillet éblouit durablement les contemporains et André Félibien en fixe pour la postérité les merveilleuses prestidigitations. Une fête en efface une autre : le souvenir des célébrations données par Fouquet en l'honneur du roi le 17 août 1661, et qui avaient si fort offensé le jeune souverain, est définitivement éclipsé. Les artisans des magnificences de Vaux – le Nôtre, le Vaux, Molière... – servent désormais la machinerie du théâtre royal. Le monarque éclairé éblouit sa nouvelle maîtresse, Mme de Montespan, et nourrit l'adulation de la cour, dont il maîtrise les élans par le jeu de l'étiquette et des faveurs. Une frivolité savamment orientée, accompagnée d'une institutionnalisation des arts par le biais des pensions et des académies, assoit la gloire du souverain<sup>19</sup>. Une ère est définitivement fermée, une autre s'est ouverte et semble devoir s'imposer pour longtemps.

### **Le poète de Fouquet, prétendant fabuliste du roi ?**

Il n'exista aucune unanimité béate autour du roi, pas même en ces années glorieuses. Mais imagine-t-on La Fontaine résistant au puissant mouvement de fond qui dirige vers le roi les plus grands talents du jour et ses amis d'hier ? La Fontaine aurait-il boudé ce séduisant monarque, qui semblait au fond si capable de faire revivre à sa manière l'idéal de Vaux ? Est-il possible qu'il employât toutes ses forces à une guerre larvée qui n'aurait plus lieu d'être que

---

<sup>17</sup> Dédicace, p. 36.

<sup>18</sup> La Fontaine, ami d'Arnaud d'Andilly, fréquenta des milieux jansénistes et publia en 1671 un recueil de *Poésies chrétiennes et diverses* avec Port-Royal.

<sup>19</sup> Les séances de l'Académie des Sciences sont ouvertes depuis 1666. L'Académie de musique et de danse est fondée en 1669.

Céline Bohnert, « Les *Fables* politiques : de l'autre côté du miroir », 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. I, p. 37-69.

pour lui ? C'est le peindre en visionnaire au sens où l'entendait Desmarets de Saint-Sorlin, tout entêté d'images vaines. Tout au contraire La Fontaine espérait-il rejoindre le cercle des lettrés favorisés par le roi, comme Molière ou Pellisson ? Il pouvait en tout cas se construire une nouvelle fortune et trouver une position qui le mettrait à l'abri, à l'image de ses anciens amis. Ses œuvres galantes, *Adonis*, *Les Amours de Psyché et Cupidon* et *Le Songe de Vaux*, qui portent le souvenir de son premier mécène, offriront au jeune roi le fruit de ses imaginations. Ces œuvres sont publiées entre 1669 et 1671 : il semble que les comptes soient soldés. La tendresse du poète pour le prisonnier de Pignerol ne fait aucun doute. Mais il ne semble pas alors que l'adhésion au règne, sinon à la personne du roi, qui ne fut jamais sans distance critique, puisse apparaître comme une trahison de son premier maître.

## 2. La genèse du recueil

Comment La Fontaine en est-il venu aux *Fables* ? On dispose de très peu de documents sur la genèse du recueil : ni confidence du poète, ni témoignage de contemporains. La critique ne peut aborder cette question qu'à partir de deux données. D'une part, l'existence de deux manuscrits de la main du poète antérieurs au recueil de 1668 : l'un, d'une dizaine de fables, se trouve dans le recueil Conrart ; l'autre, conservé à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, comporte une quinzaine de fables, dont certaines sont présentes dans le manuscrit précédent. La plupart de ces textes se retrouveront dans le volume de 1668<sup>20</sup>. L'autre donnée sur laquelle s'appuie la critique, délicate s'il en est, consiste dans l'identification des sources des *Fables* comme des deux noyaux originels, de façon à identifier l'orientation conférée à la matière ésoopique. C'est sur cette base, en signalant de possibles sources satiriques, que René Jasinski proposait de voir dans les six premiers livres des *Fables* une chronique cryptée<sup>21</sup>, hypothèse récemment et brillamment réévaluée par Boris Donné<sup>22</sup>.

### Le premier projet : une « colbertade » au service de Fouquet

Le contexte de publication des *Fables* invalide pour partie l'hypothèse satirique, mais pour partie seulement. La lecture systématique proposée par René Jasinski reposait sur l'idée que les six livres des *Fables* de 1668 s'ordonnaient de façon chronologique : leur composition, leurs thèmes et leurs inflexions auraient répondu aux méandres et aux rebondissements de l'affaire Fouquet, à sa tragique résolution et aux espoirs longtemps nourris d'un retour en grâce. Cette construction est aussi fragile que séduisante : elle s'appuie sur la datation de quelques poèmes et ordonne entre ces bornes ceux que rien ne permet de situer dans la chronologie en les reliant à différents climats dont R. Jasinski analyse finement les composantes. Ce travail fable à fable prouve que les applications choisies sont possibles. Mais non qu'elles sont nécessaires, ni qu'elles sont les *seules* possibles. De fait, la satire est envisageable partout, mais le recueil l'excède de toutes parts<sup>23</sup>.

Sur cette même base, Boris Donné a proposé une tout autre « fiction vraisemblable ». La « cohérence de l'écriture allégorique de La Fontaine au début des années 1660 » et l'homogénéité d'inspiration des fables manuscrites, traduites de Phèdre, confirment l'idée que

<sup>20</sup> Voir dans l'édition au programme la section des « fables non recueillies », p. 419-422.

<sup>21</sup> R. Jasinski, *Fontaine et le premier recueil des Fables*, Nizet, 1966.

<sup>22</sup> Nous reproduisons ici ses conclusions. On se reportera à cet important article pour le détail de la démonstration : « La Fontaine et l'invention des *Fables* », *Le Fablier*, n°19, 2008, p. 71-85.

<sup>23</sup> Ainsi pour « L'Astrologue tombé dans un puits » (II, 13) : La Fontaine s'en prend aux charlatans avant de proposer une moralité de tour général et typologique sur les esprits rêveurs. De même, les trois applications proposées pour « La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Bœuf » (I, 3) sont ramenées à l'image de la sottise vanité lorsque La Fontaine évoque cette fable dans « Le Bûcheron et Mercure » (V, 1).

Céline Bohnert, « Les *Fables* politiques : de l'autre côté du miroir », 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. I, p. 37-69.

le malheur de Fouquet est à l'origine du projet. L'une de ces fables manuscrites, « Le Renard et l'Écureuil », jamais publiée<sup>24</sup>, donne la clé de son intention première. Car il ne fait aucun doute que cet Écureuil, qui n'est pas un animal d'apologue, représente le Surintendant : le petit rongeur composait son blason, assorti de la devise *quo non ascendunt ?* [Jusqu'où ne montera-t-il pas ?]. La Fontaine se sert de l'un et de l'autre, de la figure et de la devise, qui avaient nourri bien des jeux mondains et littéraires au temps de Vaux, pour inventer un récit en deux temps. Face à l'Écureuil monté trop haut et terrassé par l'orage, mais finalement sauvé, le Renard n'est autre que Colbert, victime à son tour : le diptyque représente successivement un présent révoltant et un futur espéré. Les deux manuscrits peuvent être lus dans l'optique de cet apologue comme une colbertade. De même que la Fronde avait donné naissance aux mazarinades, l'injustice du nouveau favori a suscité de violentes attaques dans lesquelles les premiers apologues auraient pris rang.

Mais pas en ordonnant une chronique transparente, à clé, des méfaits de Colbert. Venu à l'apologue par la satire, La Fontaine exploite d'emblée la richesse emblématique du genre. Son Écureuil, qui contemple la déroute du Renard Colbert, fait preuve d'une sagesse droit venue des recueils d'emblèmes en ne raillant pas son ennemi : instruit par le sort, il sait que le malheur est le lot commun de l'humanité<sup>25</sup>. Surtout, ces premiers poèmes se nourrissent d'un art de l'image inspiré de la tradition emblématique : l'écriture vive fait naître sous le regard du lecteur des tableaux qui favorisent la méditation morale. Les applications particulières formant chroniques s'approfondissent d'emblée de tout le riche fonds que constituent conjointement les arts de mémoire et les genres moraux, l'apologue se situant traditionnellement à l'intersection des uns et des autres<sup>26</sup>. Les premières fables de La Fontaine croisent ainsi l'allégorie mondaine, née de l'héraldique, à la satire et à la méditation par l'image.

Cette première formule trouve sa source dans l'œuvre de Phèdre. L'affranchi d'Auguste rima des apologues ésopiques et les aiguisa de pointes satiriques envers Séjan : il est en cela deux fois le précurseur de La Fontaine. Il est aussi sa source : c'est dans son œuvre que le poète puise de préférence l'inspiration de ces premiers textes, et plus particulièrement dans les premiers des cinq livres de Phèdre<sup>27</sup>. Le premier projet aurait ainsi consisté dans une traduction plus ou moins suivie du fabuliste latin, ajusté à l'actualité. Les fables auraient alors fait partie des « défenses » du surintendant.

Leur efficacité aurait été accrue par le souvenir des mazarinades : les libelles, pamphlets et autres satires faisaient fréquemment allusions à des apologues bien connus, comme celui que La Fontaine s'approprie sous le titre des « Membres et l'Estomac ». Hubert Carrier évoque le modèle de la *Fable du Lion, du Loup et de l'Âne, sur le sujet de la paille du temps présent*, un texte en prose publié en 1652 et qui offre sinon un modèle, du moins un précédent aux « Animaux malades de la peste » : le récit est le même et la leçon, plus explicite, annonce celle du poète<sup>28</sup>. Il est frappant cependant que la seule mazarinade qui puisse être invoquée comme source – sans certitude pour autant – ait inspiré un poème non du premier, mais du second recueil. Il reste également, outre-manche, l'exemple d'Ogilby, ce poète anglais qui rima les fables ésopiques suivant une intention ouvertement satirique. Mais là non plus, la filiation n'a

---

<sup>24</sup> P. 422.

<sup>25</sup> Sur les emblèmes, voir le chap. II.

<sup>26</sup> R. Jasinski lui-même ne se bornait pas à lire dans les *Fables* la chronique d'une détestation motivée.

L'intention militante de La Fontaine se serait épanouie en une « morale d'opposant » : La Fontaine aurait déduit des faits qu'il combattait une pensée universelle quoiqu'orientée par le traumatisme initial.

<sup>27</sup> « Le Renard et l'Écureuil » reprend d'ailleurs « Le Lièvre et le Moineau » (I, 10) de Phèdre, que La Fontaine réécrit en l'attribuant à Ésope dans « Le Lièvre et la Perdrix » (V, 17).

<sup>28</sup> Hubert Carrier, *Les Muses guerrières. Les Mazarinades et la vie littéraire au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle*, Klincksieck, 1996 p. 306.

Céline Bohnert, « Les *Fables* politiques : de l'autre côté du miroir », 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. I, p. 37-69.

rien d'évident<sup>29</sup>. Un recueil de 1690, *l'Ésope en belle humeur*<sup>30</sup>, présentera alternativement des fables en prose et en vers à la manière de La Fontaine ; les premières sont systématiquement appliquées aux relations entre États européens, dans une visée anti-française. Si La Fontaine pouvait être embrigadé sous cette bannière satirique, à laquelle l'auteur fait contribuer fictivement toutes sortes de fabulistes, et qui plus est comme ennemi de Louis XIV, pourquoi le satiriste s'est-il interdit de le faire ?

### De la composition à la publication

Que reste-t-il du premier projet dans le recueil imprimé ? L'influence de Phèdre est profonde. Au finale, plus de la moitié des fables du premier livre de Phèdre sont reprises par La Fontaine dans les *Fables* de 1668. L'affranchi d'Auguste ne fournit pas seulement des sujets dont lui-même n'est que rarement l'inventeur : on décèle dans les six premiers livres des *Fables* l'influence décisive de la poétique phédrienne. Comme son modèle, La Fontaine organise son œuvre en livres scandés par des fables liminaires où il expose à un interlocuteur choisi les principes de son art. Ces textes-prologues construisent une véritable architecture : les « fables choisies » de La Fontaine, comme celles de Phèdre, ne forment pas seulement une anthologie de poèmes ésoptiques, ces deux poètes revendiquent une autorité sur leur matière. Tous deux, multipliant les interventions à la première personne dans tous les espaces du recueil – paratextes, récits, moralités – élaborent une *persona* qui vaut signature. L'ironie et le ton mordant, l'attention portée aux circonstances des récits et à la parole des animaux, un jeu d'allusions masquées et « une prédilection pour les effets d'allusion et de connivence qui laissent penser au lecteur que la moralité véritable du récit n'est pas ce qu'elle paraît être, et le mettent au défi de la deviner »<sup>31</sup> leur sont également communs. La Fontaine a enfin trouvé chez Phèdre un art du récit qui conjoint variété des tons et dramatisation des intrigues, ainsi qu'une forme attention à la vraisemblance que le genre n'appelle pas. On reviendra dans le troisième chapitre sur ces questions de poétique.

L'expérience des *Contes* marque une étape importante entre les toutes premières fables et le recueil achevé. La Fontaine y expérimente une poétique du bon tour fondée sur les tromperies des « galands », poétique dictée déjà par l'impératif de la gaieté : trompeurs et trompés se rejoignent *in fine* dans le plaisir d'un apprentissage cocasse, d'ordre amoureux ou sexuel. On y voit La Fontaine à la recherche d'un style qui convienne à sa matière, d'un tour galant approprié aux galanteries friponnes, aux bons tours de ses personnages. Est déjà à l'œuvre la recherche d'un rapport avec le lecteur qui soit de séduction et, peut-être, de démystification : ces galands trompeurs, beaux-parleurs et bien peu mondains offrent une sorte de miroir déformé de l'élégante galanterie, de ses manières et de ses codes, démystification ou interrogation qui fonctionne d'autant mieux qu'elle s'adresse au premier chef aux lecteurs des salons en une langue parée du charme du « je-ne-sais-quoi ». Allié à l'art de la narration ornée, joyeuse, brève, ce subtil jeu entre adéquation, transposition et dissonance annonce l'art des premières *Fables*, qui orientent vers le prince une réflexion sur les pouvoirs de la parole – du « trait » – *via* les images puériles du fonds ésoptiques, auquel La Fontaine adjoint volontiers un personnel de farce, de conte ou de fabliau qu'il anime dans une veine rabelaisienne<sup>32</sup>.

Du premier projet, qui a perdu son actualité et sa pertinence, il n'est plus question en 1668. Il est même urgent d'en effacer les traces : La Fontaine s'efforce de masquer tout ce qui

<sup>29</sup> T. Allott, « John Ogilby, the British fabulist : a precursor of La Fontaine... and his model ? », *PFSCS*, 23, n°44, 1996, p. 105-114.

<sup>30</sup> De Jean-Chrysostome Bruslé de Montpleinchamp, texte disponible sur gallica.

<sup>31</sup> B. Donné, art. cit.

<sup>32</sup> Les *Fables* ont leur propres « galands », comme le Loup déguisé en médecin (V, 8). Voir aussi I, 14 ; I, 18 ; II, 2 ; II, 15 ; III, 11 ; III, 18 ; IV, 11 ; V, 18.

Céline Bohnert, « Les *Fables* politiques : de l'autre côté du miroir », 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. I, p. 37-69.

pouvait laisser transparaître d'une intention désormais caduque. Moins pour se prémunir de la censure que pour éviter un quiproquo : le voile animalier et le nom d'Ésope ne sont pas une couverture politique. La Fontaine disperse donc ses premiers apologues – mais il n'en continue pas moins de suivre une poétique phédrienne. Il exhibe partout le nom d'Ésope, des premières lignes de la dédicace en prose jusque tard dans le recueil, avant de laisser le dernier mot à l'Amour. Il renonce aux fables les plus directement liées à l'affaire Fouquet, comme « Le Renard et l'Écureuil », ajoute une moralité au « Loup et l'Agneau » qui universalise le récit. Désormais, c'est l'intention pédagogique qui prime, et le choix de « La Cigale et la Fourmi » placée en tête du premier livre l'atteste tout autant que la dédicace au Dauphin : cette première fable des *Progymnasmata* d'Aphthonius évoquait immédiatement la tradition scolaire, elle est un peu le B A BA de tout apprentissage d'écolier.

### 3. Politique et morale de la poésie

Dans « Le Bûcheron et Mercure » (V, 1), le poète se donne pourtant l'*ethos* du satiriste :

Je tâche d'y tourner le vice en ridicule,  
Ne pouvant l'attaquer avec les bras d'Hercule.

On ne saurait éluder cette dimension du recueil imprimé, malgré la réorientation du projet. La Fontaine ne s'interdit pas de juger le pouvoir et il le fait avec une familiarité et une irrévérence qui ne sont pas sans lien avec les écrits polémiques de la Fronde<sup>33</sup>. « Le Berger et la mer » (IV, 2) raille les investissements lointains mis en place par Colbert. Le « Conseil tenu par les Rats » (II, 2) rappelle les tergiversations du Parlement de Paris pendant la Fronde. La « Belette entrée dans un grenier » (III, 17) moque les financiers peu scrupuleux condamnés par la cour de justice, et que des libelles avaient représentés sous un masque animalier<sup>34</sup>. Le dernier conseil donné par le Laboureur à ses enfants (V, 9) se ressent peut-être de l'agrarisme nobiliaire qui se développera autour de Bossuet dans le Petit Concile : la richesse, c'est la terre. Le travail du sol non seulement enrichit, mais bonifie ceux qui s'y livrent – et d'autant mieux que ce travail est collectif : les enfants du Laboureur forment un diptyque avec ceux du Vieillard, qui, désunis par « l'intérêt », « l'ambition » et « l'envie » dilapident la fortune familiale<sup>35</sup>.

Cette lecture de la fable qui annonce les leçons des *Aventures de Télémaque* est possible. Mais elle n'en est pas moins restrictive. Car elle n'exclut pas une lecture métapoétique. Ce vieux Laboureur qui délivre avec ses *ultima verba* une leçon de sagesse mystérieuse est l'un des multiples masques du fabuliste. Il laisse en héritage, bien plus que ses champs, une parole à double sens qui aigüise la passion de la richesse pour mieux en démontrer la vanité et ouvrir les yeux de ses Enfants à la valeur véritable, celle du travail et du courage – livrant par-dessus le marché une leçon en acte sur la façon d'instruire les hommes. Rapprochée cette fois du « Testament expliqué par Ésope » (II, 20), la fable éclaire la poétique de La Fontaine. Dans le « Testament... », qui ressemble de très près aux anecdotes de sa « Vie », Ésope, en position d'autorité exclusive et de supériorité manifeste, peut seul livrer aux Athéniens un sens qui échappe à tous. L'appel à l'interprétation provient de l'aspect « truqué » de l'énoncé et l'émergence du sens, qui incombe au seul interprète autorisé, tient quant à elle du spectacle de

<sup>33</sup> Hubert Carrier, *Les Muses guerrières*, op. cit, p. 303-311.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 308.

<sup>35</sup> « Le Vieillard et ses Enfants », IV, 18.

Céline Bohnert, « Les *Fables* politiques : de l'autre côté du miroir », 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. I, p. 37-69.

foire excitant l'admiration des badauds – version comique de l'herméneutique allégorique<sup>36</sup>. Le Laboureur, lui, ne s'adresse pas à une foule anonyme : il éduque ses Enfants à qui il revient de découvrir seuls et dans leur intérêt la profondeur de ses paroles, qui ne sont pas énigmatiques, mais à double sens. Leur efficacité tient précisément à cette polysémie : c'est parce que les Enfants suivent à la lettre l'énoncé paternel, « Creus[ant], fouill[ant], bêch[ant], ne laiss[ant] nulle place/Où la main ne passe et repasse », qu'ils découvrent le véritable trésor qui leur est légué. La leçon est un acte, de même que son élucidation. Elle consiste dans le déplacement de l'allégorie vers la polysémie : les Enfants qui creusent sans relâche n'ont pas encore compris que le trésor n'est pas *dans* la terre, mais qu'il *est* la terre, qu'il est produit par elle à leur contact. Comme eux, le lecteur des *Fables* est amené à sentir tout le prix de représentations poétiques qu'il est invité à ressasser, à méditer, à fouiller, et qui livreront d'autant mieux leurs trésors qu'il se les sera plus intimement appropriés. Si le poète ne s'interdit pas les commentaires malicieux ou indignés de l'actualité, ni la raillerie spirituelle et mordante, prenant sa part en honnête homme aux choses de la cité, la véritable politique des fables ne réside certainement pas dans un système d'applications aux événements contemporains. La Fontaine n'est ni un pamphlétaire, ni un satiriste : il n'a pas la pédanterie d'écrire en spécialiste de la chose publique. Faire des *Fables* une chronique cryptée consiste précisément à ramener l'œuvre au modèle allégorique que La Fontaine réfute dans « Le Laboureur et ses Enfants »<sup>37</sup>.

Les deux poèmes que La Fontaine consacre à la politique extérieure, dont l'esprit est assez proche de l'*Ésope en belle humeur*, s'en distinguent par la multiplicité des applications possibles. « Le Dragon à plusieurs têtes et le Dragon à plusieurs queues » (I, 12) peut renvoyer suivant son contexte de composition à la menace turque qui pesait sur l'Empire germanique, auquel Louis XIV apporte une aide discrète en 1664 – et dans ce cas le poète loue l'unité turque face à l'allié de la France, l'Empire à plusieurs têtes – ou bien à la guerre de dévolution – et il s'agit alors d'une louange adressée à Louis XIV, destiné comme seul chef du royaume à écraser ses ennemis, l'Empire et la Triple Alliance<sup>38</sup>. Peu importe en réalité le contexte de composition : ce qui demeure, c'est la ductilité de la fable. Si nous ne percevons aujourd'hui qu'une infime partie de ce qu'y lisaient les contemporains, le volume continue de scintiller de ses multiples applications possibles et à venir. C'est en quoi précisément réside la profondeur et l'efficacité de l'apologue lafontainien, dont l'actualisation ne suppose plus la réécriture, mais la simple relecture. La satire affleure sans cesse dans les *Fables* comme une irisation passagère du discours : dans une sorte de dénégation malicieuse qu'il explicite dans « La Belette entrée dans un grenier » (III, 17)<sup>39</sup>, le poète fait tout pour rendre les applications possibles et se rétracte à la fois. Perpétuelle palinodie qui mine tout discours d'autorité et tout engagement de parti pour laisser au lecteur la responsabilité de ses interprétations. Ce n'est pas comme donneur de leçons, mais comme montreur d'images que La Fontaine combat le vice.

### **La petite comédie humaine : une peinture sociale ?**

On peut insister sur l'importance quantitative du personnel humain dans les *Fables*, plus marquée que dans les recueils ésopiques contemporains. La Fontaine ne caractérise pas toujours ses personnages : à plusieurs reprises il nous fait voir un « Homme », qui vaut pour l'humanité

<sup>36</sup> Dans la « Vie d'Ésope », l'esclave résout également des énigmes que s'envoient les souverains en temps de paix.

<sup>37</sup> Voir aussi « La Poule aux œufs d'or » (V, 13).

<sup>38</sup> G. Couton, *La Politique de La Fontaine, op. cit.*, p. 72-73.

<sup>39</sup> « Ce que je vous dis là, l'on le dit à bien d'autres./Mais ne confondons point, par trop approfondir,/Leurs affaires avec les vôtres. » La dénégation du Rat donneur de leçon incite à « approfondir », tout en niant toute référentialité du récit.

Céline Bohnert, « Les *Fables* politiques : de l'autre côté du miroir », 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. I, p. 37-69.

entière, comme dans « L'Homme et son image » (I, 11)<sup>40</sup> ou plus spécifiquement pour l'humanité en tant qu'elle est opposée à l'animal, comme dans « Le Lion abattu par l'Homme » (III, 13). Ou encore un Passant, figure intéressante d'une sagesse venue d'ailleurs dans une forme de solidarité des consciences plus que d'autorité dogmatique : image du poète qui délivre une parole à tout vent. Souvent, une précision sociale vaut pour marque de caractère. La Fontaine oppose au Lion successivement un Pâtre et un Chasseur (VI, 1 et 2) comme il précise que le Renard affamé de raisins était « Gascon » – vantard et beau-parleur – ou « Normand » – silencieux et secret (III, 11) : le Pâtre figure la vulnérabilité et l'ignorance, le Chasseur un fanfaron vaniteux. Et s'il faut un Homme entre deux âges pour les deux maîtresses (I, 17), c'est comme figure d'une complexité assumée.

De même les personnages ruraux forment une comédie symbolique plutôt que sociale : riche Laboureur (V, 9), Maîtres des champs (IV, 21 et 22), Jardinier et Seigneur (IV, 4), Métayer (VI, 4) Bûcherons (I, 16 et V, 1), Pâtre (VI, 1), Villageois (VI, 13), Oïseleur (VI, 15) Berger (IV, 2), Meunier (III, 1), simple Malheureux (I, 15). Les personnages populaires : ivrognes, voleurs, croquants, compagnons de chasse... quelques figures uniques : le Charlatan, l'Astrologue, le Maître d'école, la jeune Veuve, l'envoyé du Grand Seigneur, voire des figures historiques, comme Malherbe et Racan, auxquels il faut adjoindre bien des enfants et des vieillards, ainsi qu'un certain nombre d'héritiers. Pas de quoi peindre la société : il faut que ce premier fonds soit enrichi par les livres suivants pour que les croquis forment ensemble une fresque. La fable peut peindre toutes les conditions, mais La Fontaine, en 1668, n'a visiblement pas l'ambition pré-balzacienne de livrer une image de la société tout entière<sup>41</sup>.

Il est vrai que l'atmosphère générale des six premiers livres – plus encore que des suivants où la cour et les courtisans tiendront une place importante – est celle de la campagne : au-delà des personnages ruraux, les paysages où évoluent hommes, dieux et animaux et le lexique volontiers suranné ou populaire, donne au volume son parfum de terroir. Reste qu'il ne s'agit pas d'un appel à la retraite : le Rat des champs lui-même ne préfère pas la campagne à la ville, mais les plaisirs simples et sereins à l'agitation inhérente aux délices fastueux (I, 9)<sup>42</sup>. Cette comédie rurale, qui n'est pas sans évoquer les paraboles évangéliques<sup>43</sup>, contribue à la couleur archaïsante du volume, cherchée par La Fontaine à travers la versification, le lexique, les images, et de laquelle il jouait déjà dans les *Contes*. Elle cohabite avec de nombreuses références à la culture païenne, particulièrement grecque. Cette vieille France ou cette ancienne Athènes, cela ne saurait être la cour, surtout en ces années de jeunesse du roi – à moins que : le poète offre à ses lecteurs le plaisir d'un dépaysement relatif et domestiqué. Tous ces ruraux dissonent moins avec le personnel antique qu'ils ne forment avec lui l'idée d'une humanité sans âge : les scénarii, la misère et les défauts des uns et des autres sont les mêmes. Plus ces deux ensembles de personnages sont particularisés, mieux apparaît l'universalité du recueil. Le pittoresque social et historique vaut pour sa portée symbolique : on chercherait en vain en La Fontaine le peintre de la vie moderne qu'a su être La Bruyère à sa manière.

### **De la comédie des caractères à la comédie des conditions – ou l'art d'être soi-même**

Isoler les personnages humains constitue évidemment une approche biaisée. Il ne s'agit pas de faire oublier que tout personnage de fable est un symbole. On peut s'attarder un instant

<sup>40</sup> Universalité toute fictive puisque cet Homme s'avère finalement d'une identité complexe : il est tout lecteur des *Maximes*, qui contemple dans l'œuvre les défauts de tout homme.

<sup>41</sup> G. Couton, *La Politique de La Fontaine, op. cit.* ; Jean-Claude Margolin, « La dimension socio-politique des *Fables* de La Fontaine », *Studi francesi*, n°111, sept.-déc. 1993, p. 495-512.

<sup>42</sup> Voir aussi IV, 13, v. 8-9.

<sup>43</sup> Voir le personnage du Maître qui visite ses champs, V, 21 et 22. Ces souvenirs donnent corps à l'assimilation traditionnelle de l'apologue à la parabole, reprise par La Fontaine dans l'avertissement, p. 40.

Céline Bohnert, « Les *Fables* politiques : de l'autre côté du miroir », 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. I, p. 37-69.

à ce type de ségrégation et isoler un ensemble de personnages : le pittoresque des *Fables* émerge aisément de toutes les micro-catégories que le lecteur distinguera. Mais si peinture de la société il y a dans les *Fables*, celle-ci transcende celles-là. D'abord par le biais des caractères. Depuis les plus anciennes fables ésopiques, un type de moralité identifiait *in fine* les caractères humains animalisés dans le récit<sup>44</sup>. La Fontaine prolonge cette tradition : on voit apparaître le flatteur (I, 2) – avatar actualisé du menteur chez Ésope –, le pervers (II, 3), l'avare (II, 20 ; IV, 20 ; V, 13), le trompeur, le méchant (II, 7), la coquette (II, 20 ; VI, 21), le buveur (II, 20 ; III, 7), pour n'en mentionner que quelques-uns. La fable anime ses Alceste et ses Harpagon. Mais il est remarquable que La Fontaine préfère à la peinture des caractères l'évocation des conditions.

La multiplication des substantifs en *-eur* dans les récits et les moralités en est un symptôme. Ces substantifs signalent trois types de décalage, souvent combinés entre eux pour former un système de discordances. La première, constitutive du genre, distingue l'animal de l'homme et la fiction de la leçon : faire dire au Renard « Apprenez que tout flatteur/Vit aux dépends de celui qui l'écoute. » (I, 2), c'est signaler le passage de la première à la seconde et procéder au dévoilement attendu. Le masque du Renard laisse la place au visage (ou à la silhouette, schématiquement et génériquement évoquée) du flatteur. Reste que c'est le Renard lui-même qui soulève son masque et que le portrait du flatteur se sera enrichi de tout ce qui a fait vivre ce rusé, y compris ses traits proprement animaliers. De même dans le « Tribut envoyé par les Animaux à Alexandre » (IV, 12), l'expression d'« ambassadeur nouveau » qui qualifie le Singe souligne le caractère anthropomorphe et invraisemblable de la fiction : le fabuliste s'amuse des codes de la fable. La deuxième brisure signalée par cette classe de substantifs renvoie à tout type de décalage entre une intention et l'action produite, entre réalité et illusion, fantasme ou erreur. Un mot suffit au fabuliste pour camper son personnage dans une action mal appropriée, répétitive, prétentieuse, mécanique ou non réfléchie. Ainsi de la Cigogne, cette « opératrice » qui tire inconsidérément un os de la gorge du Loup (III, 9) ou du Métayer se croyant devenu « Receveur » par le don de Jupiter (VI, 4). Parce qu'il désigne une classe d'individu, le substantif fige le personnage dans son action sans l'assigner à une catégorie à laquelle il ne peut logiquement pas appartenir et l'effet est d'autant plus piquant lorsqu'il s'agit d'un animal épinglé dans un geste humain : ces deux types de décalage s'additionnent souvent avec bonheur et contribuent efficacement à la dramatisation de l'écriture. La Cigogne n'est pas une opératrice, la Fourmi n'est pas prêteuse, pas plus que la représentation de la pipe n'est une pipe – et ni l'une ni l'autre, en tant que masque animalier, représentant d'une classe humaine, n'a à l'être non plus. L'invraisemblance s'additionne à l'inconvenance.

La troisième brisure, enfin, passe entre nature et condition. Le caractère, la nature ou l'identité d'un personnage sont très souvent évoqués en termes de profession, de métier ou de condition<sup>45</sup>. Nul débat anachronique sur l'inné et l'acquis, mais une réflexion d'ample envergure sur l'art et le naturel. C'est la pensée classique de l'être social qui se glisse ici : fruit de l'éducation et don de naissance, le naturel se travaille et s'obtient comme l'effet d'une adéquation entre la personne et le rôle qui lui revient. Être soi-même, sans « rien de trop », est un art. En témoignent les animaux qui se déguisent ou renoncent à leurs instincts, toujours pour leur perte<sup>46</sup> – sauf lorsque le déguisement tient du pur jeu verbal ; encore faut-il alors que l'auditeur, charmé, abdique son bon sens<sup>47</sup>. Chacun a à tenir son rôle dans la comédie humaine :

---

<sup>44</sup> Voir Morten Nøjgaard, *La Fable antique*, Copenhague, Arnold Busck, 1964-1967, 2 vol., pour une analyse des différents types de moralité.

<sup>45</sup> « La Chauve-Souris et les deux Belettes » (II, 5), « Le Cheval et le Loup » (V, 8). L'étrangeté est accentuée lorsque le terme est un néologisme – comme la Fourmi une prêteuse (I, 1) Sur ce dernier exemple, voir P. Dandrey, « Pour lire et comprendre (enfin) 'La Cigale et la Fourmi' », *La Fabrique des fables, op. cit.*

<sup>46</sup> II, 16 ; III, 3 par exemple.

<sup>47</sup> C'est le cas du Corbeau (I, 2), mais non du Coq (II, 15).



Céline Bohnert, « Les *Fables* politiques : de l'autre côté du miroir », 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. I, p. 37-69.

ces substantifs qui transforment les animaux en acteurs désignés comme tels contribuent à animer l'« ample comédie » des *Fables* qui déploie sous nos yeux le grand théâtre du monde.

L'art du moraliste qu'est La Fontaine consiste ainsi en un examen attentif des caractères de ses contemporains, mis en situation et en action par transposition (animalière) et actualisation (avec effet pittoresque). Mais aussi dans une réflexion sur l'art d'être un homme – ou d'être une chauve-souris, un singe... et non une simple « bête » (IV, 7). Les substantifs étudiés n'établissent pas seulement une typologie : ils suggèrent l'idée d'une maîtrise de soi, opposée à une passivité stupide (bestiale) et à un angélisme trompeur promouvant illusoirement une réforme des caractères. En cela, et contrairement à Jean Baudouin par exemple<sup>48</sup>, La Fontaine ne christianise pas l'apologue, pas plus que la morale : aucun appel, ici, à la conversion. La Fontaine en appelle bien plutôt à la connaissance de soi, sans doute la plus profonde des leçons du premier recueil et qui régit toutes les autres. Cette lucidité est la condition de la mesure, elle permet la pondération des contraires, aussi bien en chacun que dans le corps social : en témoignent « Les Membres et l'Estomac » et « Le Lion s'en allant en guerre » (V, 19). Les flatteurs, croqueurs, exterminateurs, fabricateurs, inventeurs, emprunteurs de La Fontaine ne sont pas les cueilleurs de tulipe de La Bruyère : nulle mécanique passionnelle ici, mais une intermittence de la raison qui nous livre à la bêtise ou à l'instinct et fait oublier que tenir sa place dans le monde suppose une lucidité continue.

On évoque souvent le pragmatisme des fables, qui est une réalité. Mais La Fontaine n'en est pas l'inventeur. Ce qu'il ajoute aux leçons de prudence dont il hérite, c'est la recherche d'un art de vivre parallèlement à celle d'un art d'écrire. Le maître mot en est l'*aptum*, cette qualité d'ajustement pensée par les rhétoriciens et qui fait aussi l'honnête homme : la justesse plus encore que la justice<sup>49</sup>. La maîtrise de soi, de ses pensées et de ses paroles s'approfondit ici en lucidité philosophique qui s'épanouit en un art de vivre. L'*aptum*, c'est la façon dont chacun ajuste ses penchants de façon à trouver une forme relative d'autonomie au sens étymologique : économie ou politique des passions qui fait la position en retrait du sage, celui qui ne dépend pas de la comédie humaine car il sait qu'il n'en tire pas son être. Il est ainsi son propre maître, tenant son rôle avec la justesse d'un acteur qui « n'est pas dupe »<sup>50</sup> et non avec la ferveur fétichiste qui transforme une condition de fait en essence aux yeux des prétentieux, des envieux ou des vaniteux.

La prolifération des conditions dans le recueil, loin de faire de La Fontaine un peintre des mœurs ou un critique des institutions, propose une réflexion souterraine sur l'art d'être (maître de) soi : le pittoresque est au service de la figuration symbolique qui soutient la méditation morale. Au lecteur de tirer la leçon générale de cette comédie des particularités. Une étude des termes juridiques irait dans le même sens : loin de faire sonner comme une basse continue une satire des juges ou de la loi – quoique celle-ci ne soit pas absente –, ces allusions récurrentes, relevant, de même que les substantifs étudiés plus haut, d'une poétique de la syllepse<sup>51</sup>, nous semblent trouver leur pleine signification comme image du jugement personnel : elles appuient l'appel au bon sens et à la raison qui résonne partout dans le recueil. Ainsi, dans le différend qui oppose les Frelons et les Mouches à Miel, magistralement réglé par la Guêpe – animal à aiguillon –, La Fontaine rêve-t-il que « Le simple sens commun nous

---

<sup>48</sup> *Fables d'Ésope*, Paris, T. du Bray, M. Guillemot, P. Roccollet et A. de Sommerville, 1631. Georges Couton rapproche ce recueil de celui de La Fontaine, *Écritures codées. Essais sur l'allégorie au 17<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 131-135.

<sup>49</sup> Sur la justice dans les *Fables*, voir J.-C. Margolin, « La dimension socio-politique des *Fables* de La Fontaine », art. cit.

<sup>50</sup> « Le Bûcheron et Mercure », V, 1.

<sup>51</sup> P. Dandrey, *La Fabrique des fables*, op. cit.

Céline Bohnert, « Les *Fables* politiques : de l'autre côté du miroir », 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. I, p. 37-69.

tien[ne] lieu de code » (I, 21) : de code pénal, peut-être, de code de conduite, certainement<sup>52</sup>. Cette signification de l'imaginaire judiciaire distingue le premier recueil du suivant, ouvert par un simulacre de jugement à la cour ou au tribunal. « Les Animaux malades de la peste », et tout le recueil de 1678, sont en prise beaucoup plus immédiate avec le réel que les poèmes de 1668, dont le schématisme sert précisément une symbolique serrée et concertée, appui d'une pédagogie et d'un art poétique qui se constituent l'un par l'autre. Les représentations politiques sont passibles de même d'une lecture symbolique : « Le monarque prudent et sage » est lui-même l'*image* particulière et exemplaire de toute « personne de sens<sup>53</sup> ». La superposition des leçons rabat l'un sur l'autre l'individuel et le collectif, en une forme d'optimisme politique. Le recueil suivant disjoindra nettement ces deux dimensions en un prudent recul.

### **La fable, matériau politique et ironique**

La fable n'en est pas moins un matériau politique. Moins peut-être par la représentation du pouvoir et de ses coulisses, contrairement à *La Politica di Esopo frigio* d'E. Tesaurio<sup>54</sup>, que par ce qu'elle enseigne. La connaissance des passions prélude à la connaissance de soi et fonde toute politique individuelle au sens où l'entendait Furetière. Elle est aussi un instrument de gouvernement. Nul ne l'a su mieux que Louis XIV. Louis Marin a analysé la façon dont le souverain transforme un désir de domination en persuasion efficace, afin d'obtenir de ses sujets une servitude consentie<sup>55</sup>. Ce consentement des gouvernés s'obtient par l'analyse des passions individuelles et collectives efficacement orientées. La terreur, le respect et l'amour, excités alternativement par la séduction ou la fascination quittent le domaine de l'intime pour devenir des passions publiques ; maniées par le souverain à bon escient, elles assurent sa puissance sur les cœurs. Ce pouvoir du souverain sur l'intériorité de ses sujets, ce rayonnement qui suscite une adhésion immédiate à sa personne est l'un des aspects marquants de la mystique royale théorisée par l'Ancien Régime suivant un paradigme amoureux et religieux. Ce modèle d'union au souverain devient la pierre de touche du pouvoir authentiquement chrétien et moralement accompli, par opposition au modèle machiavélien qui, suivant ses détracteurs, transforme cette mystique en une cynique comédie : l'adhésion des sujets à la personne du roi et, corollairement, à sa politique, n'est plus le résultat et le signe de l'excellence du souverain, mais un instrument manié à volonté par le tyran.

Aussi peut-on dire qu'avec Pascal, quoique de façon très différente, La Fontaine est le moraliste dont la vision engage le plus profondément et le plus immédiatement une réflexion politique. Son Ésope, conformément à la tradition, conseille la République. « Oracle ordinaire » (p. 54) de Xantus, il enseigne à ses convives la puissance de la parole, ce « lien de la vie civile, la clé des sciences, l'organe de la vérité et de la raison » (p. 51). L'épisode des langues annonce le rôle de l'affranchi auprès des Samiens ; après les avoir judicieusement guidés, celui qui n'a « que la voix » (p. 56) obtient de Crésus, par considération pour son esprit, le salut de la ville. Il fait l'admiration du roi d'Égypte et toute la sagesse du roi de Babylone, vite égaré par ses passions lorsque le fils d'Ésope jette le soupçon sur la loyauté de son père. La mort de cette « si chétive créature » (p. 55) intéresse l'ensemble de la Grèce. Au sein du recueil il est vrai, Ésope ne conseille que des particuliers (II, 20) ou la foule – qui n'est plus la République, mais le peuple des petits (VI, 12). Reste que les fables inventées pour la République se retrouvent dans

---

<sup>52</sup> C'est la foi des habitants dans le « bon sens » d'Ésope qui protège Samos de ses ennemis, « Vie d'Ésope le Phrygien », p. 55.

<sup>53</sup> « Le Lion s'en allant en guerre », V, 19.

<sup>54</sup> (1646). A cura di Denise Aricò, Rome, Salerno editrice, 1990.

<sup>55</sup> *Le Portrait du roi*, Minuit, 1981.

Céline Bohnert, « Les *Fables* politiques : de l'autre côté du miroir », 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. I, p. 37-69.

le recueil : le chemin inverse est possible et toute fable du recueil est passible de l'utilisation qu'en fait Ésope dans la « Vie ».

Or le Phrygien, malgré son prestige, refuse toute position d'autorité. Au contraire, il confond les puissants, dans une forme d'ironie qui thématise le fonctionnement des fables. Toujours en marge, jamais là où on l'attend, le sage que La Fontaine introduit au seuil de son œuvre en incarne la poétique, fondée sur l'approfondissement, le déplacement et la démultiplication des significations. L'omniprésence dans ses fiction d'un fabuliste qui, comme l'inventeur de l'apologue – et plus que lui encore –, se refuse toute supériorité instituée, ainsi que la délégation des moralités aux personnages eux-mêmes dans un nombre conséquent de poèmes, achève la translation vers le lecteur de la position d'autorité et de la fonction d'interprète. En outre, si la réécriture est le « principe qui fonde la poétique de l'apologue et qui laisse nécessairement subsister dans toute fable achevée un germe d'instabilité »<sup>56</sup>, la pratique de La Fontaine accentue cette instabilité foncière qui est chez lui appel à l'interprétation. La nature hypertextuelle de l'apologue démultiplie les lectures possibles de chaque poème. Affabuler un ancien apologue, produire un scénario organisé, une *fabula*, renouvelle nécessairement l'affabulation, le sens moral du texte. L'assomption de l'apologue au rang de haute poésie ne renouvelle pas seulement l'ancien fonds, mais l'approfondit et l'ouvre à un nombre indéfini d'applications. C'est en quoi La Fontaine accuse encore l'ironie ésope. Parole d'esclave, qui rend compte d'un rapport de force depuis la position du dominé, l'apologue ésope signifie de façon oblique, sous couvert d'un voile. Mais ses leçons étaient jusque là dogmatiques. La Fontaine fait fi des prescriptions pour laisser place à un feuilletage de significations qui interroge le lecteur sous couvert de transmettre une *doxa*. Ironie de type socratique que cette ironie des fables, et le maître de Platon est fidèle à lui-même lorsqu'il rime des apologues : non seulement parce que ces mensonges délivrent une vérité morale, mais parce qu'ils le font, dans l'optique lafontainienne, en éveillant la lucidité du lecteur, ami autant que disciple ou élève. C'est à quoi tendent les fables dédicaces, qui infléchissent le rapport institué avec le premier lecteur modèle qu'est le prince<sup>57</sup>.

Cette ironie poétique a une efficacité d'ordre pédagogique : car les fables ne forment pas seulement les mœurs : elles exercent le jugement.

Et comme, par la définition du point, de la ligne, de la surface, et par d'autres principes très familiers, nous parvenons à des connaissances qui mesurent enfin le ciel et la terre, de même aussi, par les *raisonnements* et *conséquences* que l'on peut tirer de ces fables, on se forme le *jugement* et les mœurs, on se rend capable de grandes choses<sup>58</sup>.

De même que la géométrie, guidée par la logique, les fables travaillent les capacités d'induction et de déduction du lecteur, accroissent sa faculté de former un raisonnement, et ce d'autant mieux que les moralités restent implicites. L'ironie des fables n'est donc pas une stratégie de désorientation, tactique d'un satiriste qui trompe la censure – et lira qui pourra –, mais un acte de confiance dans la raison et les facultés logiques du lecteur, laissé responsable des rapprochements qu'il effectue et des déductions qu'il en tirera.

---

<sup>56</sup> Marc Escola, *Lupus in fabula. Six façons d'affabuler La Fontaine, op. cit.*, p. 6.

<sup>57</sup> L'ironie en ce sens nous semble un *effet* de la poétique lafontainienne et non une *méthode* philosophique délibérée, sur le modèle de Platon, dont on retient essentiellement à l'époque une topique : voir Christine Noille-Clauzade, *L'Éloquence du Sage, op. cit.*, chap. 3.

<sup>58</sup> « Préface », p. 41. Nous soulignons.

Céline Bohnert, « Les *Fables* politiques : de l'autre côté du miroir », 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. I, p. 37-69.

### L'envers du décor.

Instabilité, profondeur ironique conférées à un matériau qui se donne d'emblée comme utile à la cité en ce qu'il forme le jugement et les mœurs et en ce qu'il offre au souverain, qu'il invite à se connaître, une image des passions et des erreurs humaines. Cet enseignement pourrait sembler somme toutes assez conventionnel : *Les Fables* formeraient un bréviaire de l'honnête homme réduit en fictions comiques. Mais, adressé au Grand Dauphin, le volume acquiert une profondeur supplémentaire. Le règne de Louis XIV est dans tout l'éclat de son premier moment. Or l'« épiphanie éblouissante qui identifie le prince et sa cour<sup>59</sup> » passe alors par l'exaltation de fictions. Le jeu de dupes qu'est l'art du courtisan, auquel répond celui de la faveur, s'épanouit dans tous les arts en un feu d'artifice somptueux et fascinant :

Tant qu'il fut le jeune roi dont le corps et le cœur accomplissaient sans trop d'artifice l'image du prince charmant et dont les coups d'éclat puis les triomphes accomplissaient celle du champion invincible, une imagerie à l'antique et un décalage allégorique travestissaient sa personne et traduisaient ses actes dans un registre décalé. C'est le temps où le roi se fait aimer et acclamer en Apollon, se fait peindre et portraiturer en Alexandre étrangement emperruqué et se choisit une devise solaire si obscure qu'on débat encore du sens de l'énigmatique : *Nec pluribus impar* que lui choisirent les savants allégoristes attachés à sa propagande<sup>60</sup>.

Représentation sacrée quoique chimérique, et dont la signification politique réside précisément dans l'adhésion mystique (c'est ainsi qu'elle est représentée sinon vécue) à la personne du roi. Cette « osmose du réel et de l'imaginaire » connaît alors son paroxysme. Après 1669, le roi ne dansera plus et son image connaîtra un infléchissement définitif, lié à une « distinction plus étanche entre plaisirs et fonctions, qui enregistre l'évolution du règne vers une conception de plus en plus administrative de l'exercice du pouvoir. » La « Fable de la souveraineté », dite par la fiction allégorique, laissera alors la place à « un rapport christique à la divinité royale<sup>61</sup> ».

En ce sens, le théâtre de la fable serait aussi un anti-théâtre de cour. Liée par nature au théâtre, cette dernière transforme les courtisans en « pourvoyeur[s] d'images », payés par des riens auxquels le génie du roi prête être et valeur. Le manuel des *Fables*, lui, exhibe la fausseté des images qu'il anime et les donne pour ce qu'elles sont : La Fontaine ne désigne jamais ses fictions que comme des « mensonges »... ou comme la vérité même. Cette alliance oxymorique prend à revers la théologie politique des images. « Ceci n'est pas une fable », voilà la devise qui pourrait être inscrite au fronton de la galerie lafontainienne<sup>62</sup>. « Ceci n'est pas une fable », au sens où les poèmes livrent des « vérités très profondes » : qui mentirait comme Homère ou Ésope ne serait pas menteur et ces poèmes fabuleux sont l'image même de la vérité<sup>63</sup>. « Ceci n'est pas une fable », dans une dénégation qui est une forme de pensée courante chez La Fontaine : ces vérités sont malgré tout exprimés à travers des images immédiatement reçues comme fausses. Ces mensonges sont des vérités, ces vérités se disent par des mensonges : les poèmes ne laissent jamais le lecteur perdre de vue les deux faces antithétiques de la médaille, contrairement aux images politiques, évanescences, parfaitement vaines car elles n'ont d'autre

<sup>59</sup> Louis Marin, « L'acteur politique baroque », *Politiques de la représentation*, éd. A. Cantillon et alii, Kimé, 2005, p. 287-295, citation p. 294.

<sup>60</sup> P. Dandrey, *Quand Versailles était conté*, Les Belles Lettres, 2010, p. 27.

<sup>61</sup> *Idem*, p. 29 et 31.

<sup>62</sup> Voir par exemple « Le Berger et la Mer » (IV, 2) : « Ceci n'est pas un conte à plaisir inventé » et « Le Vieillard et ses Enfants » (IV, 18) : « Mais venons à la fable, ou plutôt à l'histoire ».

<sup>63</sup> « Le Dépositaire infidèle », IX, 1.

Céline Bohnert, « Les *Fables* politiques : de l'autre côté du miroir », 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. I, p. 37-69.

signification que leur effet escompté. Le pouvoir du souverain passe par l'adoration des images dans lesquelles s'élabore son être politique et suppose *a minima* l'hommage extérieur du faux dévot, quand il ne produit pas une véritable adhésion mystique. La distance critique qui est celle du poète envers ses fictions et qu'il éveille à tout moment chez son lecteur offre un contre-modèle aux images de cour. Le miroir déformant des fables – miroir du prince<sup>64</sup> et contre-miroir aux alouettes<sup>65</sup> –, par son humilité, son appartenance évidente et théorisée au registre comique, et par le choix du style moyen qui lui convient, loin de la pompe héroïque de la louange royale, inverse le fonctionnement du culte monarchique. « Vraie image » (V, 15), il présente d'emblée, sinon les coulisses du règne en ses événements, du moins le revers de l'image fastueuse formée par la Fable du souverain. Le détour par le mensonge est alors le meilleur antidote au poison de l'illusion.

Non que La Fontaine n'adhère pas encore, avec recul et lucidité, à ce système qui vise *in fine* à produire une harmonie civilisatrice et qui donne aux arts une mission que leur réclamaient déjà les poètes de la Renaissance : l'effet en vaut peut-être la chandelle (ou le bougeoir). Si l'adulation répugne certainement à La Fontaine, les *Fables* déploient un labyrinthe de miroirs qui en dénonce un autre par reflet. Instrument d'optique, la fable enseigne à voir : son lecteur modèle est ce Cochet qui, dans tous les sens de l'expression, « n'avait rien vu ». Sans expérience du monde, sans véritable lecture peut-être, il frôle la mort pour l'avoir pas su lire les signes qui l'entourent<sup>66</sup> : la sagesse et l'habileté sont question de regard et d'accommodation. Cette mise en garde s'infléchira dix ans plus tard en un recul amer et désabusé. Dans ce premier temps de son œuvre, le poète est à la recherche, à travers des représentations symboliques, aussi vives voire réalistes semblent-elles, de la meilleure adéquation possible, la plus juste, entre l'être, l'image et la parole de l'homme en société. Il donne à voir à un Dauphin dénié la fiction sur laquelle repose tout pouvoir : tout Grand, fût-il prince, porte un masque, de même que chacun dans l'humaine comédie, joue un rôle. Aucune grandeur de position, pour le dire en terme pascalien, ne signifie une supériorité réelle<sup>67</sup>.

La leçon distingue La Fontaine des fabulistes qui le précèdent, comme Phèdre, chez qui le récit « oppose systématiquement deux mondes : le monde de la réalité physique, dominé par les principes cruels de la vieille fable, et celui de la conscience morale, dont les valeurs sont fondées sur le principe métaphysique de la justice », tandis que la moralité « est là pour affirmer le rapport *tragique* entre ces deux mondes, puisque l'idéal n'a aucune chance de transmigrer de la sentence (voix de la conscience morale) au récit (reproduction du monde réel). »<sup>68</sup> Ce n'est pas dans le hiatus entre l'ordre du récit et celui de la moralité qu'il faut chercher le sens d'un recueil qui fond l'un dans l'autre. Mais dans le régime de l'image et le fonctionnement de l'écriture, qui consiste en art du trait, comme on le verra plus loin.

### **Conclusion : La Fontaine conseiller du prince**

Hercule a très couramment été assimilé au souverain depuis la Renaissance : il est celui qui châtie le vice et en éradique la racine. A défaut de cette force et de cette fonction héroïques,

---

<sup>64</sup> Le genre polymorphe des miroirs du prince présente au futur monarque un tableau des vices et des vertus humaines. Destinés à éduquer le prince, les miroirs sont aussi des traités de bon gouvernement.

<sup>65</sup> « L'Oiseleur, l'Autour et l'Alouette » VI, 15.

<sup>66</sup> « Le Cochet, le Chat et le Souriceau » (VI, 5).

<sup>67</sup> Voir Pascal, *Trois discours sur la condition des Grands* (1670) dans *Pensées sur la justice et quelques autres sujets*, éd. Marc Escola, Flammarion, « GF », 2011. Et « L'Âne portant des reliques » (V, 14) : « D'un magistrat ignorant, / C'est la robe qu'on salue. »

<sup>68</sup> M. Nøjgaard, « La moralisation de la fable, d'Ésope à Romulus », *La Fable. 30<sup>e</sup> entretiens sur l'Antiquité classique*, Genève, Fondation Hardt, 1983, p. 225-242, citation p. 237.

Céline Bohnert, « Les *Fables* politiques : de l'autre côté du miroir », 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. I, p. 37-69.

La Fontaine tend à ses contemporains un miroir où contempler les vices et les défauts du temps : en cela, la fiction prolonge l'action royale par d'autres moyens. Capable de policer les mœurs et d'amener ses contemporains, par une réflexion sur eux-mêmes, à tenir raisonnablement leur rôle dans la société, le poète est investi d'une fonction civilisatrice. C'est en ce sens que l'on peut parler de la politique des fables et de l'engagement du poète. Loin de consister dans le ralliement à une faction ou à un parti, contrairement aux politiques de profession, aux courtisans ou à ces pragmatiques qui crient alternativement « vive le roi ! » et « vive la Ligue ! », cet engagement est au service de l'harmonie sociale. Il ne tient pas d'un idéalisme utopique qui se donnerait pour but d'amener chacun à la perfection morale. Consciente de ses pouvoirs et de leurs limites, elle vise à instruire les hommes sur ce qu'ils sont, à éveiller les consciences. C'est en cela qu'elle peut contribuer à un progrès commun. La Fontaine a donné dans les six premiers livres des *Fables* une représentation étonnamment large et variée du « connais-toi toi-même » qui signifie aussi « reste toi-même », sans « rien de trop ». Adage valable pour les États comme pour les individus, quels qu'ils soient, et pour le prince au premier chef : s'y gagne une autonomie dans tous les sens du terme. La politique se résout ainsi en une éthique et la poésie s'épanouit en pédagogie, y compris en une pédagogie et une politique des images. La version lafontainienne du « Corbeau et le Renard » (I, 2) enseigne à reconnaître le discours des flatteurs, ces pourvoyeurs d'images illusives, là où la version ésoptique stigmatisait les imbéciles.

Certes, La Fontaine ne fut jamais un poète de cour : c'est dans le cercle amical de Mme de la Sablière qu'il trouvera refuge et que son art de fabuliste, forgé au cœur de l'affaire Fouquet et pensé ensuite pour le prince, trouvera son plein épanouissement. Les dédicaces à La Rochefoucauld, à Mlle de Sévigné et à Brienne qui émaillent déjà le premier recueil disent la prégnance de la *philia* dans la pensée de La Fontaine. Sans doute laissent-elles présager que le penseur de la chose publique qu'il est dans les six premiers livres des *Fables* ne trouvera pas à la cour le lieu où exercer son génie : le type d'engagement dont le poète fait preuve dans les *Fables* de 1668 prépare sa retraite en forme de *suave mari magno* dans le second recueil. Le poète s'y positionnera en peintre méditatif et il évoquera les réalités de cour pour les juger sous le voile de l'allégorie. Pour l'instant, il suggère avec doigté, par une série de contre-exemples, un art d'être soi-même, qui repose sur la maîtrise et la lucidité – et il faut réellement donner au terme d'« art » ses connotations techniques. Le recueil effectue par là une synthèse subtile des niveaux de compréhension et des tensions inhérentes à la politique, analysée au début de ce chapitre. Non pas que La Fontaine enseigne à plier le monde à sa convenance en une forme de machiavélisme moral qui serait devenue pour le prince machiavélisme tout court. Cet art d'être soi-même n'a pas non plus pour finalité le bonheur – la visée eudémonique ne se remarque guère dans ce volume – mais une clairvoyance active : la leçon de l'Écureuil, haut grimpé et pour cela brisé, s'est épanouie en une morale du Roseau. Le fabuliste présente aux yeux de son lecteur le grand théâtre du monde et l'assoit pour le contempler à la place du roi.