

La Fontaine l'enchanteur, ou le génie de la métamorphose

Patrick Dcmndrey
UNIVERSITÉ DE SORBONNE

Il y a un mystère La Fontaine: comment un poète aussi secret a-t-il pu devenir aussi célèbre? comment un poète aussi célèbre peut-il être aussi méconnu dans la diversité, la variété, la nature même de son œuvre? comment une œuvre aussi variée a-t-elle pu se ramener à un seul genre, la fable, et dans ce genre à quelques textes, tous de même facture, alors que la pratique de l'apologue par La Fontaine est si diverse? comment le miracle que constitue l'accès des fables à la poésie, chose inouïe et unique pour un genre tout prosaïque par l'esprit et la tradition, a-t-elle pu passer pour évidence? Et comment par-dessus tant d'omissions, d'oublis, de distorsions, une légende a-t-elle occulté la réalité en empêchant toutes ces questions de surgir? C'est ce que l'on va essayer d'analyser et de comprendre en parcourant rapidement les années qui mènent La Fontaine jusqu'à Péclosion de la fable, ce genre qui le porta au faite de la gloire, ce genre qu'il porta au faite de la poésie la plus délicate.

La Fontaine lui-même s'avoue ou se fait coupable de ces détours, de ces opacités qui empêchent l'accès à son œuvre réelle:

Jean s'en alla comme il était venu
Mangea le fonds avec le revenu,
Tint les trésors chose peu nécessaire.
Quant à son temps, bien le sut dispenser:
Deux parts en fit, dont il souïlait passer
Lune à dormir, et l'autre à ne rien faire .

«Építaphe d'un paresseux», ca 1660, publié dans les *Fables nouvelles*, 1671, [in] Jean de La Fontaine, Œuvres diverses, éd. crit. p. p. Pierre Clarac, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», (1942) 1958, p. 495.

De quel Jean de La Fontaine parlent ces vers? Sous ses masques littéraires divers, Acante, Poliphile, le papillon du Parnasse ou le dormeur de Vaux, le faux paresseux et le distrait de nature, le narrateur des contes ou le moraliste des fables, le "vrai" La Fontaine demeure difficile à saisir: lui-même contribua à sculpter les légendes qui brouillent sa trace.

Pourtant, lui-même avait mis en pleine lumière et en forme parfaites les questions posées par sa vie, par son œuvre:

Ne point errer est chose au-dessus de mes forces

Je m'avoue, il est vrai, s'il faut parler ainsi,
Papillon du Parnasse, et semblable aux abeilles
À qui le bon Platon compare nos merveilles.
Je suis chose légère, et vole à tout sujet;
Je vais de fleur en fleur, et d'objet en objet;
À beaucoup de plaisirs je mêle un peu de gloire.
J'irais plus haut peut-être au temple de Mémoire
Si dans un genre seul j'avais usé mes jours;
Mais quoi! je suis volage en vers comme en amours .

Deux idées partagent ce texte: «un seul genre», c'est la spécificité reconnue de la fable dans l'œuvre de notre poète; mais «papillon du Parnasse et semblable aux abeilles», c'est la variété de curiosité qu'il sait chez lui irrépressible, et compliquée d'une distinction subtile entre le labeur fécondant de l'abeille et la grâce aisée, gratuite, ludique, du papillon: chercheur, fureteur, promeneur incessant, tel se reconnaît le fabuliste, fureteur impénitent de voies de traverse.

Eenje de notre propos sort de ces aveux nuancés:

- 1) Comprendre comment le papillon sortit de sa chrysalide et de quelles fleurs l'abeille fit son miel. C'est un enjeu historique.
- 2) Rechercher la clef du mystère La Fontaine, et la quêter dans cette puissance de métamorphose d'un magicien discret de la pensée et du verbe qu'il suggère comme l'essence de son génie. C'est un enjeu esthétique.

«Discours à Mme de La Sablière», 1684, publié dans les *Ouvrages de prose et de poésie*, 1685, [in] *Œuvres* diverses, éd. cit., p. 644.

- 3) Analyser enfin comment s'articulent le souci de la variété incessante et le retour constant au genre de la fable dont parlent les vers à Mme de La Sablière: ou comment la fable révolutionnée par La Fontaine put accueillir, assouvir le besoin de changement, de variété qu'il aura toujours manifesté. C'est un enjeu de poétique.

Dans les trois cas, un même thème se devine, un même secret s'avoue: la puissance métamorphose qui animait ce poète, qui féconde son œuvre. Dans la dimension historique, la métamorphose d'une vie, d'une œuvre et, on va le voir, d'une époque en délicate mais décisive évolution. Mais aussi la puissance de métamorphose esthétique d'une écriture qui se renouvelle pour s'approfondir et se fixer dans la variété même de ses curiosités et de ses trouvailles inégales. La capacité, enfin, de métamorphose poétique, celle d'un magicien qui invente un genre, la fable poétique, et d'ailleurs verrouille cette porte à peine Fa-t-il ouverte: y a-t-il des fabulistes poètes après La Fontaine?

Du galant au classique: une métamorphose historique

En véritable poète classique, La Fontaine a mis le meilleur de son moi et sa part la plus vraie dans sa manière d'écrire, non dans les confidences parées que son écriture l'amène à exhiber. La diffraction de son œuvre suggère une personnalité encline aux variations et aux métamorphoses inquiètes; et le fil continu, souple et subtil, de la voix qui s'y fait partout entendre, partout reconnaître, suppose une conscience de soi aiguë et une intuition vigilante des réactions d'autrui masquant l'ironie sous la bonhomie d'une feinte naïveté: portrait en noir et blanc d'un rieur sous cape et d'un rêveur mélancolique...

Le 8 juillet 1621, on baptisait à Château-Thierry Jean, fils de Charles de La Fontaine et de Françoise née Pidoux. Charles, bon bourgeois champenois, a acquis une charge de maître des eaux et forêts qu'il transmettra trente-sept ans plus tard à son fils, qui se sera lui aussi pourvu entre-temps d'un même office. La succession comprendra également la belle maison à trois corps de logis où Jean vécut sa jeunesse et un patrimoine foncier compliqué et grevé d'engagements et de droits qui conduiront progressivement l'héritier à tout liquider et à se défaire définitivement de ses attaches provinciales. Mais, pour l'instant, le futur poète va mener ses études primaires et secondaires dans sa patrie et découvrir la nature dans le jardin attenant à la maison familiale, puis dans la campagne et les bois de Champagne. Quoique sorties d'une tradition toute livresque et ornementale, son inspiration bucolique et sa verve de peintre animalier devaient tirer un jour de cette imprégnation sensible, si diffuse soit-elle, une saveur d'authenticité et une puissance d'évocation singulières, conférant couleur et vigueur à la transposition conventionnelle exigée par l'art classique qui privilégie l'imitation des modèles littéraires par rapport à l'observation de la réalité.

Parti pour Paris vers 1637, le jeune La Fontaine, après un passage discret par la Faculté de droit et un passage rapide chez les Oratoriens où il a lu L'Astrée plus que le bréviaire, se marie dans sa ville natale en 1647, sans cesser pour autant de mener une vie de garçon entre Château-Thierry où il assume sa charge de maître des eaux et forêts et les cabarets puis les salons mondains de la capitale. Présenté en 1657 au Surintendant général des finances Nicolas Fouquet et engagé à partir de 1658 à lui verser "pension poétique" contre protection et subsides, La Fontaine respire dans la cour rassemblée autour de ce mécène fastueux, à Saint-Mandé puis à Vaux, cet air galant que dégagent une esthétique et une éthique de la juste proportion et de l'élégance subtile et enjouée, spirituelle et épicurienne, et dont devait procéder le classicisme français après la disgrâce du ministre en 1661. C'est dans ce climat que sont écloses deux fleurs de grâce délicate et raffinée, premières œuvres véritablement lafontainiennes du poète: l'idylle héroïque d'Adonis, offerte à Fouquet en 1658 comme cadeau de bienvenue. Et surtout *Le Songe de Vaux* demeuré inachevé par la chute du surintendant. Dans la lignée d'un genre qui combinait les enchantements de la rêverie à la rigueur de l'évocation descriptive, *Le Songe de Vaux* inspiré des *Songes de Scipion* ou de *Poliphile*, et inscrit dans la tradition allégorique du Roman *de la Rose*, tire de son inachèvement fortuit un effet de négligence nostalgique, tandis que l'identification des œuvres d'art qu'il évoque et que nous pouvons encore aujourd'hui admirer dans le château et les jardins de Vaux-le-Vicomte, lui confèrent le charme suggestif d'un guide touristique rêvé par un poète amateur d'art.

Pour comprendre la nature de cet ouvrage, encore faut-il en effet le mettre en correspondance avec son temps. Il voit le jour en une période intermédiaire, dans l'histoire de France, entre la fin de la Fronde qui suivit la mort de Louis XIII et le début du règne personnel de Louis XIV Période dite précieuse, que l'on préférera nommer galante pour éviter la connotation péjorative liée à la notion de préciosité. Nous poserons pour postulat que ce climat de galanterie qui enveloppe ses premières années d'écrivain reconnu et fêté a constitué le secret, ou du moins un des secrets de la naissance du génie de La Fontaine, une des clefs de cette envolée qui le mènera au miracle des Fables dix ans plus tard.

À égale distance de la roideur un peu guindée de Malherbe et de la surabondance ornée de l'italien Marino, qui passaient pour avoir été les deux plus grands poètes européens du premier tiers du siècle, les écrivains galants recherchent un équilibre fait d'aisance et de grâce badines, une gaieté tempérée qui provoque un sourire délicat et tolère, cultive même des négligences voulues et maîtrisées. Cet idéal d'un "atticisme" à la française, renouvelant le modèle de perfection mesurée de l'ancienne Athènes, s'épurera et se charpentera tout au cours de la décennie qui va de 1650 à 1660. S'en déduit peu à peu une esthétique de l'exacte appropriation, de la proportion harmonieuse et de l'équilibre relatif et fragile entre les contraires vers quoi allait tendre la meilleure part du classicisme français dans la génération suivante, celle des années 1660-1680. Un classicisme tout de goût, d'intuition et de grâce, qui proscrira avec autant de vigueur les volutes évanescences du maniérisme baroque que les froideurs rigides de l'académisme pompeux et norme.

Pour l'heure, la galanterie sociale et littéraire règne en l'hôtel de Narbonne, demeure parisienne du surintendant Fouquet, et dans ses propriétés de Saint-Mandé puis de Vaux où il réunit autour de lui la fine fleur des arts et des lettres. Ses hôtes et son entourage y parfont une éthique et une esthétique de la conversation élégante qu'avait déjà codifiée l'Italie de la Renaissance, et qui était appelée à devenir le creuset d'une «honnêteté» et d'une élégance à la française, dont le modèle, affiné durant toute la minorité de Louis XIV, s'affirmerait sous son règne personnel, à partir de 1661.

Dans son traité intitulé *Il Cortegiano*, paru en 1528, Baldassar Castiglione, amplement imité ensuite, avait été l'un des premiers à formuler les règles de ce savoir-vivre raffiné: il en exposait les principes et les applications sous la forme assouplie d'un dialogue à la mode de Platon, quoique de tournure toute mondaine. Le choix de la forme dialoguée, stylisation d'une conversation entre gens de beau mérite et de belles manières, s'accordait à l'esprit de *sprezzatura* recommandé par ce législateur des belles mœurs. La *sprezzatura*, c'est cette désinvolture contrôlée, aisée et ornée, ce sourire délicat qui infléchit en spontanéité et en naturel apparents une étude et un contrôle de soi nécessaires à l'épanouissement du plaisir social en même temps que du mérite personnel. La France du milieu du XVII^e siècle s'efforce de restaurer et de parfaire ce modèle, en conciliant sous le signe du bon goût les exigences philosophiques du culte de la Beauté et les aspirations hédonistes à la plus exquise sociabilité. Ainsi s'accomplit dans les salons «galants» de Paris entre 1640 et 1660 la fusion entre une érudition discrète qui fuit toute marque de pédantisme et une mondanité qui tâche à se garder de la superficialité minaudière et des mièvreries précieuses - périls croisés de la pesanteur et de l'inconsistance.

Montaigne déjà avait imprimé sa marque à cette naturalisation de l'idéal courtisan en terre gauloise, en esquissant la silhouette d'un honnête homme à la française, plus rond de façons mais non moins subtil dans le fond que son *alter ego* italien. Molière devait en exposer et en éprouver bientôt les effets en brocardant les ridicules affectés et les raideurs pataudes des contemporains de Louis XIV, précieuses, fâcheux, bourgeois gentilshommes et femmes savantes. La Fontaine, lui, saurait en recueillir la fine fleur et l'esprit délié pour en élaborer une littérature de la grâce sans apprêts et du badinage subtil, laissant à peine deviner la profondeur inquiète des abîmes sous le miroitement des surfaces. Enfin, Vaux, son palais et ses jardins, auraient pu être Pécrin de ces purs bijoux de culture et de civilité. Mais ils devaient n'en recevoir que les prémices éphémères.

Lesprit de Vaux plane sur l'œuvre entier de la Fontaine. Tout son art participe du même génie de la mesure, de la même esthétique de l'enchantement, du même engouement pour les métamorphoses et de la même invite à la déambulation qui jaillissent à Vaux du rapport d'harmonie entre la maison et le jardin, du jeu des perspectives calculées, des lignes de fuite trompeuses et des points de vue changeants, de la magie des eaux en mouvement et de la nature assagie sans être domestiquée. La cohorte des salons et des bosquets, mi-enfilade, mi-labyrinthe, procède d'une poétique implicite de l'espace et du temps dont l'équivalence littéraire se situe dans une esthétique de la promenade: une

promenade tantôt nonchalante et étourdie, tantôt attentive et hâtée, à mi-chemin entre le lyrisme pur, qui ignore le mouvement et l'événement, et la narration circonstanciée, qui file droit du début à son terme, ponctuée d'étapes attendues. Ainsi la promenade enchantée que constitue le roman des *Amours de Psyché et de Cupidon*, paru en 1669.

Depuis le temps de Vaux, La Fontaine s'était rompu aux grâces badines et subtiles de l'esthétique galante et de l'écriture mêlée: en témoigne la gaieté des Contes, à laquelle l'expérience des Fables lui a permis de joindre les effets produits par l'alternance des registres narratif et didactique. Emprunté à une tradition mythologique teintée de merveilleux, le récit des amours de Psyché et du dieu Amour est conté sur ce mode badin, dont la distance d'humour est accentuée par l'alternance entre le conte à l'antique, en prose mêlée de vers, et les commentaires modernes dont l'ornement à moments espacés quatre amis qui en écoutent le récit au cours d'une promenade dans les jardins de Versailles.

Cet ouvrage met donc en scène une triple promenade: celle qui déroule les heurs et malheurs de l'héroïne réfugiée au château et dans les jardins rêvés de l'Amour, puis jetée dans le monde et dans les lieux inhospitaliers où se rencontrent parfois des thébaïdes accueillantes; ensuite, la promenade des quatre amis qui content et commentent le récit merveilleux en le plaçant à distance de réflexion et en découvrant le jardin de Versailles où se déroule leur récit, en contrepoint du palais et du jardin fictifs qu'ils évoquent; enfin la promenade de lecture à laquelle nous convie l'ouvrage, entre fascination et distance de badinage. Le ton de la narration est enjoué, badin, complice et enveloppant, caresse du mot et distance du souffle léger de l'enjouement. Les inflexions diverses de la naïveté consentie et de la convention assumée qui poussent jusqu'aux frontières jamais franchies de la fadeur et de la sophistication, autorisent sans hypocrisie le déploiement d'un hédonisme sensuel sous couvert du naturel apparemment le plus simple et primitif.

Or, ce composé de naïveté et de raffinement, de souple naturel et d'élaboration extrêmement civilisée a sans aucun doute possible trouvé son cadre, au temps où La Fontaine entre en poésie, dans la culture et *Yethos* galants promus par les artistes et la cour mondaine qui gravitent notamment autour de Fouquet. La mode galante joue spontanément de l'ambiguïté entre le consentement à l'amour raffiné, à la politesse délicate, au badinage élégant et la distance d'amusement conservé, le sentiment de la facticité de ces amusements qui donnent du prix aux petits riens de la vie oisive: les précieux ridicules, en ce sens, ne sont que des galants pris au piège de leurs rêves, des arcadiens qui ont dérivé de la fiction vers le factice ou ont chu de l'allusion dans l'illusion Et c'est là tout le climat de Psyché".

Pourtant, en septembre 1661, à la suite de la somptueuse fête donnée à Vaux pour la cour du jeune Louis XIV qui vient de prendre réellement le pouvoir jusqu'alors exercé par Mazarin, la jalousie du monarque et plus encore les menées de Colbert avaient amené l'arrestation et le procès de Fouquet pour malversations et crime contre la sûreté de l'État. Vaux et La Fontaine y avaient perdu leur mécène: un épisode de la vie du poète et de l'histoire de la mondanité et du goût français se terminait. Mais non pas tout à fait son aura: l'année suivante, le poète quittait Paris avec son oncle

Jannart, pour un exil en Limousin qui ne durerait que le temps pour lui d'en faire et d'en conter galamment le voyage pittoresque. Cela nous vaudra la *Relation d'un voyage de Paris en Limousin*, guide touristique repeint aux couleurs enjouées d'une conversation de salon, qui brille encore de tous les prestiges du temps de Fouquet..

À la recherche d'un nouveau protecteur, La Fontaine était entré en 1664 au palais du Luxembourg, chez la duchesse douairière d'Orléans, en qualité de gentilhomme servant. C'est là qu'il va publier ses deux premiers recueils de narrations en vers qui feront son succès: les contes d'abord, les fables ensuite. Car La Fontaine composa des contes en vers avant même de rimer les fables d'Ésope. Après trois livraisons en 1665, 1666 et 1671, une édition de *Nouveaux Contes* (1674), plus audacieux et licencieux que ceux des précédents recueils, est censurée le 5 avril 1675 par le Lieutenant général de police. Le 12 février 1693, deux ans avant sa mort, le bonhomme, malade et devenu dévot, reniera solennellement l'ensemble de ces textes. De fait, dans ces pièces imitées pour la plupart des auteurs plaisants de la Renaissance française et surtout italienne, comme Boccace ou l'Arioste, le poète mettait son talent de narrateur facétieux et gaillard au service d'un immoralisme épicurien de moins en moins voilé, sinon franchement égrillard. Était-ce sa voie nouvelle, que cette verdure tonifiant les grâces un peu éthérées de son écriture alexandrine et attique du temps du surintendant? Pas encore tout à fait: une nouvelle modulation de son talent l'attendait à un nouveau tournant de son destin.

La fable en vers ou la métamorphose esthétique d'un genre

En mars 1668, La Fontaine déjà à quarante-six ans. Il a déjà composé et montré quelques fables ésopiques en vers, une dizaine environ; il va d'un coup en publier plus de cent vingt. Et dans les vingt-cinq années qui suivront, il en ajoutera autant, composant de la sorte plus de dix mille vers. Tout le reste de sa vie, désormais, comme le pommier produit des pommes, La Fontaine devenu «fablier» allait donner des fables. Celles qu'il a placées en tête du premier recueil sont devenues les plus célèbres: «La Cigale et la fourmi», «Le Corbeau et le renard», «La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le bœuf», etc. Peut-être parce que ce sont les plus simples et les plus familières, récits peu ornés et presque lisses, mis en valeur par l'écrin d'un rythme, d'un ton et d'un tour enjoués et badins, et par le vernis délicat de la «gaieté», ce sourire subtil qui fait passer l'amertume d'une leçon le plus souvent pessimiste sinon résignée.

Mais, devenu à partir de 1673 le pensionnaire de Mme de La Sablière, épouse séparée d'un riche financier qui lui offre gîte et couvert, et qui demeurera son amicale protectrice pendant vingt ans, le poète continue et élargit sa production de fables par deux livraisons, en 1678 et 1679, qui rassemblent quatre-vingt-sept fables nouvelles et

d'inspiration renouvelée et rajoutent cinq livres aux six premiers publiés en 1668. Dans ce nouveau recueil, l'élégance et la subtilité l'emportent sur la familiarité et la naïveté. Le poète puise une part de ses sujets au vivier des apologues orientaux que la France vient de découvrir. Les domaines, les registres et les formes se multiplient, ainsi que les centres d'intérêt et les ambitions de réflexion morale, politique, sociale, scientifique, esthétique... Fécondité du «fablier»...

Après une élection mouvementée à l'Académie française (1683), ses adversaires lui reprochant la liberté de ses Contes et le Roi suspendant son entrée dans la docte assemblée pendant plus de six mois, La Fontaine partage sa vie entre le métier littéraire, en participant notamment aux polémiques qu'y suscite la querelle des Anciens et de Modernes, et les amitiés libertines, voire licenciées, du côté des Conti et des Vendôme. Pourtant, en 1693, la conversion puis la mort pieuse de Mme de La Sablière, et surtout l'insistance des d'Hervart, ses nouveaux hôtes et protecteurs, le conduisent à se rapprocher de la religion, à renier solennellement ses Contes et à finir sa vie dans une attitude de sagesse plus austère et de dévotion véritable. On perçoit l'écho de cette diversité puis de cette inflexion dans le dernier volume de ses Fables, paru en 1693, plus encore bigarré que les autres, qui porte à douze le nombre de livres composant le recueil complet.

Douze livres, autant que de chants dans un poème épique comme l'Enéide: ce choix n'est pas fortuit. Il imprime à l'ouvrage l'allure d'une fresque épique en miniature, d'une cosmologie des âmes, d'un registre complet des mœurs et d'un répertoire des genres et des formes poétiques, vers quoi il tend avec un mélange d'humour et d'orgueil. Se confirme ainsi la définition de la fable comme «microcosme» moral et littéraire, miroir universel.

Ainsi, au cours des ans, La Fontaine aura inventé ou du moins renouvelé un genre: celui de la fable poétique. Qu'est-ce que la fable, ordinairement? Une parabole morale fondée sur le parallèle didactique entre deux règnes; un jeu entre deux formes, le récit et la moralité, qui sont comme le corps et l'âme du texte; enfin, une tradition ouverte et diverse d'application de ces allégories immémoriales, qui touchent tous les thèmes de la vie et sont promises à réactualisation, à enrichissement, à contaminations, à se faire miroir de la réalité et tremplin de la réflexion.

Or, du parallélisme allégorique entre gens et bêtes voulu par la convention du genre, La Fontaine a tiré peu à peu une conception plus richement fondée et nuancée qui l'amène à observer pour eux-mêmes les animaux, fût-ce à travers le filtre des mœurs humaines, et à analyser plus profondément le principe des conduites humaines à la lumière des comportements animaliers: une philosophie morale se dégage ainsi de la sagesse moraliste, un peu raide, artificielle ou convenue, qui se rencontrait dans les apologues du premier Recueil, dans les premiers contes et dans les écrits de la période galante, moins sensibles aux leçons de l'observation personnelle des hommes, des bêtes et des choses.

Cette morale nouvelle est moins prescriptive que descriptive: elle s'enchante plus qu'elle ne s'indigne ou ne se désespère à déceler et épingle les mille nuances de la turpitude humaine. Et elle le fait moins pour en guérir les esprits

et les cœurs de leurs erreurs et de leurs fautes («Cela fut et sera toujours») que pour établir une cartographie des âmes. Les leçons de cette topologie expérimentale constituent en quelque sorte les «maximes de La Fontaine», parallèles à celles de La Rochefoucauld.

Fleur éclos au terme de la lente maturation effectuée par la Renaissance humaniste et par sa pratique de l'imitation fécondante des Anciens; réceptacle de toute la culture ancienne et moderne filtrée par l'esthétique de la discrétion allusive et de l'ellipse suggestive propre au Classicisme - la fable chez La Fontaine se mêle de tout, de morale, de politique, de sciences, d'esthétique, de religion, et bien sûr de toutes les passions humaines. Tous ces sujets, elle les traite dans les registres tour à tour ou simultanément narratif, mythologique, comique, tragique, lyrique, rhétorique, épique. Fondée sur la solide articulation entre ses deux pôles, allégorisme symbolique du conte et décryptage méditatif de la moralité, dont les aspirations divergentes mais complices s'expriment d'ailleurs tout au long de son parcours et sans se limiter aux passages originellement réservés à leur formulation, elle s'offre avec souplesse et aisance à toutes les nuances de la lyre variée de La Fontaine. L'inspiration du poète, marquée par une diversité fureteuse, voire inquiète, et informée par une culture mêlée et polymorphe, trouvait le champ idéal de ses ébats dans ce kaléidoscope aux compositions mouvantes. La fable devait constituer pour ce génie de la métamorphose une invite à d'infinies variations.

C'est ainsi que trouve sa réponse l'interrogation osée au début de notre propos sur cette contradiction d'un génie voué à un genre unique et pourtant toujours tenté de porter ses pas vers d'autres lieux, d'autres formes. La fable seule, telle que La Fontaine la transforme, était capable de satisfaire ce besoin inné de variété qui anime La Fontaine, en fusionnant les aspirations diverses qui lui étaient naturelles dans le creuset de la métamorphose propre au genre de l'apologue en vers.

Le secret poétique d'un enchanteur

Cette puissance d'évolution, cette capacité d'accueil, cette porosité aux modes qui pourraient anéantir la définition même de la fable ne détruisent pourtant pas leur secrète et profonde unité, de la première à la dernière, une connivence se devine qui les unit par delà leur diversité. Quel principe fut-il assez fort pour résister à tant d'appétit métamorphotique? Nous irions volontiers le chercher du côté de cette «gaieté» que l'auteur de la préface du premier

Recueil assigne pour principe poétique au genre. D'où procède-t-elle? En dernière analyse, nous semble-t-il, d'un renversement de perspectives insolite et fécond, dont voici selon nous le principe: par l'effet d'une osmose toute poétique entre le fond et la forme, il apparaît que le ton adopté pour conter les récits de fable a fini par devenir au cours de l'évolution du genre le fondement de la sagesse la plus profonde et la plus délicate que délivrent leurs moralités. Autrement dit, le tour de gaieté adopté pour raconter les fables, le badinage nuancé et l'humour distancé qui caractérisent leur poésie, définissent implicitement une sagesse humoristique et détachée, une sagesse du retrait, une posture de repli dans l'implication même, bref une sagesse de la gaieté malgré tout, qui unifie leur vision du monde, leur leçon profonde, à partir de leur forme même, de leur choix esthétique.

C'est ce que conte la fable justement nommée «Le Pouvoir des fables», qui définit leur secret. Eapologue nous place au temps où, menacé par le roi de Macédoine Philippe, le peuple d'Athènes ne parvenait à prendre au sérieux ce péril. Un orateur, Démade chez Ésope, Démosthène chez La Fontaine, se montrait plus prudent que ses frivoles concitoyens et fort attentif, lui, au danger couru par la cité. Mais venu à la tribune clamer sa certitude, il ne parvenait pas à se faire seulement écouter par son auditoire:

Que fit le harangueur? Il prit un autre tour.
Cérès, commença-t-il, faisait voyage un jour
Avec l'Anguille et l'Hirondelle.
Un fleuve les arrête; et l'Anguille en nageant,
Comme l'Hirondelle en volant,
Le traversa bientôt. L'assemblée à l'instant
Cria tout d'une voix: Et Cérès, que fit-elle?
Ce qu'elle fit? un prompt courroux
L'animait d'abord contre vous.
Quoi, de contes d'enfants son peuple s'embarrasse?
Et du péril qui le menace
Lui seul entre les Grecs il néglige l'effet!
Que ne demandez-vous ce que Philippe fait?
A ce reproche l'assemblée
Par l'apologue réveillée,
Se donne entière à l'Orateur:

Un trait de fable en eut l'honneur.
Nous sommes tous d'Athènes en ce point; et moi-même
Au moment que je fais cette moralité
Si Peau d'âne m'était conté
J'y prendrais un plaisir extrême,
Le monde est vieux, dit-on,; je le crois, cependant
Il le faut amuser encor comme un enfant .

Cette moralité complexe et surprenante dit tout: que l'homme doit être sérieux et vigilant, certes; mais aussi que pour le rendre tel, il faut reconnaître en lui et flatter la part d'enfance conservée, fût-elle source d'étourderie et de naïveté. La connivence manifestée par le narrateur qui s'enchante d'entendre conter *Peau d'âne*, nous l'entendons comme une revendication de cette gaieté légitime qui fait que, même au plus fort du péril, il faut - on doit? - amuser l'adulte comme un enfant. Que fait d'autre la fable, qui dit les plus sérieuses des choses sur un ton de badinage? La fable, miracle d'une enfance retrouvée de l'âme et du langage dans la vigilance d'un contrôle désillusionné de la réflexion et de la sagesse. La sagesse de savoir être enfant pour un émerveillement consenti et attentif, tel est l'exercice d'un songe vigilant auquel nous secrètement ici convie le poète: l'exercice d'un enchantement consenti, qui n'exclut pas l'éveil, mais le suscite même à travers le passage par le rêve et ses délices.

Et de fait, on pourrait bien réunir toutes les figures organisatrices de l'écriture poétique de La Fontaine sous le signe de l'enchantement poétique. Diverses formes, divers thèmes y contribuent. D'abord, *primus inter pares*, le songe auquel on vient de faire allusion, le songe littéraire, mis au service des merveilles de Vaux que le Sommeil révèle au rêveur, à la faveur d'une promenade onirique dans les jardins enchantés de Fouquet, miraculeusement achevés et vieillis de plusieurs décennies alors qu'ils venaient à peine d'être plantés d'arbustes encore chétifs. On sait d'ailleurs que les quatre amis dont la conversation littéraire enveloppe le récit des *Amours de Psyché* prolongeront cette promenade initiatique dans le parc de Versailles, cette fois, sur un mode voisin, celui d'une déambulation descriptive et loquace, qui entrecroise récit féerique et cheminement capricieux à travers le programme mythologique et allégorique du parc royal.

Plus ramassée que le songe dont les avenues calquent celles qu'emprunte, indécise et nonchalante, la promenade littéraire, voici d'autre part la parabole, autre figure d'enchantement, à laquelle La Fontaine compare l'apologue

«Le Pouvoir des fables», *Fables*, VIII, 4.

ésopique: une parabole qui fait songer les adultes et rêver les enfants. La parabole, de son côté, touche à l'allégorie que la comédie de Cfymène et généralement les pièces dramatiques ou les passages dramatiques intégrés par La Fontaine dans ses œuvres narratives pareront de grâces galantes. Mais en même temps, la parabole confine au conte merveilleux dont le roman des *Amours de Psyché* sculpte le modèle à partir d'un récit de métamorphose; ce qui nous ramène aux enchantements du *Songe de Vaux*, organisés eux aussi autour du dévoilement d'une énigme allégorique dans un contexte mythologique et onirique propice aux enchantements et donc aux transfigurations métamorphotiques dont le sommeil est l'écrin.

On le voit, ces formes diverses s'interpellent et s'interpénètrent: songe, parabole, allégorie, métamorphose ou conte merveilleux entrent en concert non seulement dans les Fables, herbier de tous les simples un jour ou l'autre sollicités par la thaumaturgie poétique de La Fontaine; mais aussi dans ses autres oeuvres un peu consistantes, qu'il a souplement modelées sur le réseau toujours renouvelé de ces structures propices au jeu, au trouble, à la traverse des miroirs et à l'écart par rapport à la droite voie. Lui-même invite son lecteur à se retrouver ou à s'égarer dans le feuilleté subtil des strates du sens assigné à ses œuvres, à parcourir les diverses hypothèses allant de l'explicite à l'abscons, sans se résigner à ne pourvoir les labyrinthes qu'il compose que d'une seule issue.

Or ces quelques figures organisatrices majeures, et d'autres encore qui leur sont toutes proches, détiennent le commun pouvoir d'affranchir des lois du temps et de l'espace le poète-mage, le récit enchanteur et l'auditeur fasciné. À l'instar de la rêverie dont elles structurent le cours incertain et capricieux, elles se lovent dans les boucles du temps et vont leur chemin de promenade sans souci des cadastres ni des frontières. Figures de l'Arcadie éternelle, elles renouvellent ce pouvoir d'absence ou plutôt de distance garantie par le refuge du rêve, de l'idéalisation, de la transposition, qui les situe dans l'apesanteur de la facticité. Mais cette distance garantit aussi, et tout à l'inverse, le jeu de l'humour, du détachement, de la gaieté badine qui débusque discrètement tout penchant périlleux à prendre les chimères de l'âge d'or pour vérités. Le badinage dans *Le Songe de Vaux* corrige l'hyperbole de l'éloge et le sérieux de l'allégorie; l'encadrement du récit de *Psyché* par le débat littéraire des quatre amis suscite la lucidité critique en travers du consentement rêveur à l'artifice du merveilleux; et le pouvoir reconnu aux Fables procède de l'alchimie entre le consentement fasciné à l'enfance retrouvée que charme en nous le ton du conte, et la méditation distancée que lui associe le repli attentif de l'observation narquoise, de la radiographie du réel.

Il fallait une baguette magique pour réaliser ces transfigurations. Ondoyante et plastique, virtuose ou discrète, diverse et pourtant constante, l'écriture de la Fontaine, en prose comme en vers, mêle le spectre des couleurs en un composé qui dans ses moments de grâce suprême préfère aux diaprures de l'arc-en-ciel «nué de cent sortes de soies», la pureté de la lumière «transparente ainsi qu'aux plus beaux jours». Cette baguette magique, celle de la parole poétique,

parvient à associer un métier d'un extrême raffinement, jusqu'au seuil presque de la sophistication, avec une impression d'immédiateté, de naïveté, de négligence aisée, qui masque l'art par l'art, par «cet heureux art/ Qui cache ce qu'il est et ressemble au hasard »

C'est le secret d'un ton plus que d'un style: transposable, malléable, épousant toutes les formes et les intentions, mais capable aussi de distance, d'humour, de fausse naïveté, mêlant la gaieté du badinage à la pertinence la plus absolue. Il est des auteurs à style, comme Rabelais, Racine, Chateaubriand; et des auteurs à ton, comme Montaigne, Molière, Stendhal. Qu'est-ce que le ton? Une vision du monde, de l'âme, une empathie avec la nature et une lunette d'observation de la cosmologie intime. Le style, c'est l'homme, a-t-on dit. Le ton, plutôt; toute la poésie de La Fontaine le prouve.

Le Songe de Vaux, II, éd. cit. des *Œuvres complètes*, p. i