

# Faire "du miel de toute chose"

Sur les voies bigarrées de la création et du bonheur dans l'oeuvre de La Fontaine

Graça Abreu  
UNIVERSITÉ DE LISBONNE

Deux Pigeons s'aimaient d'amour tendre.  
Cun d'eux s'ennuyant au logis  
Fut assez fou pour entreprendre  
Un voyage en lointain pays.

Ce commencement de la fable «Les Deux Pigeons» (IX, 2) nous apporte d'emblée la perception de la valeur relative du voyage dans les Fables de La Fontaine . Toutefois ce blâme du voyage ne semble pas porter sur tout type de déplacement, notamment quand nous lisons, dans cette même fable, deux vers qui font partie de sa conclusion: «Amants, heureux amants, voulez-vous voyager? / Que ce soit aux rives prochaines» (v. 65-66).

C'est donc et seulement le long voyage qui est blâmable puisqu'il ne peut apporter aucun bienfait car, plus que voie de connaissance ou de bonheur, il n'est qu'occasion de danger et de souffrance, comme le Pigeon voyageur l'éprouvera lui-même.

Si je m'astreins aux Fables, je constate que deux mouvements complémentaires y sont constamment proposés comme moyen de survivance et d'accomplissement: un mouvement d'éloignement des puissants, surtout du grand pouvoir (toujours dangereux); et un mouvement de retrait vers un quelque part sûr - maison, coin, trou, grotte, abri -, espace calme et apaisant, d'où le personnage en danger ne sort que si l'on y force, en attendant que le péril s'en va. Les exemples en sont nombreux dans les *Fables* mais je ne cite que deux: le Renard de «Le Lion, le Loup et le Renard» (VIII, 3), lequel "se dispense, Et se tient clos et coi" (v. 9) pendant que devant le roi défile la multitude des courtisans flatteurs qui prétendent être soucieux de la santé du monarque; et le Cerf de «Les obsèques de la Lionne» (VIII, 14), lequel avait

Jean de La Fontaine, *Fables*, chronologie et introduction par Antoine Adam, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

bien des raisons pour ne pas pleurer la mort de la Reine et qui demeure chez lui quand tous les autres courent à la cour afin d'exprimer ses condoléances au Roi. Il est certain que plusieurs aspects concourent à cet éloignement et à ce confinement à leurs foyers, plus tard justifiés devant le Roi, comme prétendue discrétion, et en même temps alliés à d'autres moyens efficaces de obtenir la bienveillance royale mais, pour ce qui m'intéresse, une prédilection y est déjà révélée pour les espaces d'intimité au détriment des grands espaces publics.

Donc je reviens à la fable «Les Deux Pigeons» car elle contient deux motifs du plus grand intérêt pour mon point de vue: le motif de l'ennui et celui du petit voyage.

En ce qui concerne le premier, on peut comparer l'ennui du Pigeon avec celui de Psyché dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon*. Lun et l'autre, trop comblés d'amour, ne reconnaissent plus le bonheur dont ils jouissent, donc ils ne savent plus être heureux malgré qu'ils aient tout pour l'être. Et si l'on peut sans doute objecter que Psyché ne peut pas être totalement heureuse parce qu'elle est privée de connaître pleinement l'objet de son amour, car elle ne peut pas le voir, cette objection pourra être contredite par d'autres arguments: qu'il n'y a pas de connaissance parfaite de l'autre, que la vue n'est qu'un des moyens de connaître et souvent trompeur (la littérature du XVIIe siècle nous le signale constamment en même temps qu'elle ne cesse de privilégier ce sens) et surtout que Cupidon donne suffisamment de preuves de son amour pour que Psyché puisse se confier à lui. D'ailleurs la méfiance de Psyché ne prend forme qu'incitée par les intrigues de ses sœurs, lesquelles excitent son amour propre, son orgueil et sa vanité.

Dans le palais de Cupidon, Psyché ne jouit que de plaisirs. Tous ses sens sont flattés et elle se complaît à être le centre de toutes les attention et de toutes les obligations qui la ravissent et la confirment comme le maximum de la dignité et de la beauté, selon l'image qu'elle se fait d'elle-même. En fait, pendant tout le temps qu'elle y demeure, elle est la receveuse de tous les bienfaits et elle ne se sent jamais incitée à se préoccuper de ce qu'elle pourra donner en retour. Or cet excès de satisfaction est condamné à l'épuisement puisqu'un moment arrive où il n'y aura plus de nouveaux plaisirs; et l'amour de soi en exige toujours. En effet, l'insatisfaction de Psyché confirme les observations de Pierre Dumonceaux:

l'ennui est un sentiment engendré par la répétition du 'même' pendant un trop long temps. Le contraire du 'même' est la variété, mais cette opposition est, semble-t'il, absente chez celui qui éprouve cette forme de l'ennui. C'est qu'un tel ennui, par sa fixité accable l'esprit et l'enferme. Il n'échappe pas à cette pression étouffante.<sup>3</sup>

Éd. par Françoise Charpentier, Paris, Gamier-Flammarion, 1990.

Pierre Dumonceaux (*Langue et sensibilité au XVIIe siècle: l'évolution du vocabulaire affectif*, Genève, Droz, 1975, p. 277), cité par Marcel Bak, «Le jardin des oliviers chez Jean de La Fontaine: une allégorie de l'ennui dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon*», *Australian Journal of French Studies*, XXXIX, 1, 2002, p. 20.

En reprenant cette citation, Marcel Bak y ajoute, à propos de Psyché:

Depuis son arrivée au palais, Psyché se divertissait par les jeux et les charmes des nymphes. Pourtant, ces jeux et les merveilles du palais ne sont plus capables de la distraire de son unique désir: voir son mari et effacer son absence. Elle avoue son déplaisir pendant la troisième rencontre avec son mari: "[...] je vous dirai franchement que tous vos palais, tous vos meubles, tous vos jardins, ne sauraient me récompenser d'un moment de votre présence, et vous voulez que je sois tout à fait privée: car je ne puis appeler présence un bien où les yeux n'ont aucune part" (P, p. 685). Comme le suggère Dumonceaux, Psyché est une victime qui n'échappera plus à cette pression étouffante, pourtant elle tente de le faire une dernière fois. À cette occasion, la gaieté des nymphes est remplacée par la diversion perverse qui accompagne l'arrivée de ses soeurs dans le royaume de Cupidon.<sup>4</sup>

C'est donc souvent la trop humaine insatisfaction, qui peut prendre la forme de l'ennui, ce qui sépare un individu de son vrai bonheur. Et le mouvement qui l'y porte, inverse de celui qui, en tant d'autres fables, éloigne les protagonistes du danger configuré par le pouvoir tyrannique, est, dans ces cas, un mouvement d'abandon d'un abri sûr, conduisant à des rencontres dangereuses.

Dans la suite de la fable «Les Deux Pigeons», la plainte de l'inquiétude de l'autre - celui qui demeure au logis - prévoit en effet les dangers qui attendent son compagnon, en racontant d'avance ce que sera l'histoire de son «voyage en lointain pays», et il le fait en des alexandrins à registre prophétique, constamment entrecoupés par la délicatesse lyrique des octosyllabes de regret de la séparation - «l'absence est le plus grand des maux» (v.7), dit-il -, en syntonie avec ce narrateur qui avait blâmé le long voyage.

La justesse et l'affection de ce discours produisent pour un moment un certain effet sur la volonté de l'autre Pigeon, toutefois insuffisante pour contrebalancer son attrait pour le monde extérieur et le retenir au logis (v.18-21):

Ce discours ébranla le coeur  
De notre imprudent voyageur;  
Mais le désir de voir et l'humeur inquiète  
Eemportèrent enfin.»

Idem, pp. 20-21. Marcel Bak cite *Les Amours de Psyché et de Cupidon* d'après Jean de La Fontaine, *Oeuvres*, éd. André Versailles, Bruxelles, Éditions Complexe, 1995. Dans l'édition ici utilisée on trouve cette citation p. 72.

«objets si doux et si charmants» et surtout parce que son «âme inquiète» est analogue de «l'humeur inquiète» de l'autre Pigeon, ce même sujet peut à présent se confondre avec celui-ci. La grande différence réside dans sa maturité (son âge?) qui lui donne la conscience de ce qu'il perd.

Entre dispersion et concentration, capable d'aimer au passé (et peut-être au futur) le sujet poétique avoue ici la dimension de sa division qui est aussi celle de ses ressources. En effet, ses configurations sont multiples, notamment dans les Fables, ce qui ne rend pas toujours facile d'approcher le lieu d'où il parle.

Si l'on prend, par exemple, une fable illustrative à plusieurs titres - «EHirondelle et les petits Oiseaux» (I, 8) -, fable considérée très justement comme un des sommets du livre dont elle fait partie et qui, avec ses cinquante-huit vers est la seconde en extension de ce livre premier, je vérifie que cette extension ne doit pas être tout à fait aléatoire mais qu'elle signale probablement l'importance que le poète voudrait qu'on lui accorde.

Ce qui me permet tout d'abord d'envisager cette fable comme manifestation perceptible de la subjectivité est l'assimilation entre le don prophétique de l'Hirondelle et le rôle assigné au poète tel qu'on le trouve déjà dans Virgile et Pline (références classiques qu'il ne faut pas négliger quand il s'agit d'un poète du Grand Siècle). En plus, tout le texte l'appuie car du côté de l'Hirondelle nous avons le savoir - «Une Hirondelle en ses voyages / Avait beaucoup appris» (v. 1-2) - et la voix - «Ceci ne me plaît pas, dit-elle aux Oisillons. / Je vous plains: car pour moi, dans ce péril extrême, / Je saurai m'éloigner, ou vivre en quelque coin» (v. 9-11) - manifestés en première personne. Ce ne serait qu'un récit où le narrateur cède la voix aux personnages si ce n'est qu'en octroyant le je à l'Hirondelle, en lui concédant la plus grande extension de parole, en se mettant de son côté dans les deux vers finaux (la synthèse/moralité de la fable) - «Nous n'écoutons d'instincts que ceux qui sont les nôtres, / Et ne croyons le mal que quand il est venu» (v. 57-58) -, ce narrateur ne s'effaçait pas, comme il le fait, derrière elle.

J'insiste sur le fait qu'à plusieurs reprises, dans les *Fables*, l'animal dont le narrateur prend le parti est celui qui s'éloigne, celui qui se retire dans un trou, un coin, une quelconque petite place dont l'ouverture lui permettra de se tenir alerte, de faire entendre sa voix au besoin, mais qui lui servira surtout à se dérober au cercle du regard du péril/pouvoir, en constituant une extériorité. Je l'ai déjà signalé pour «Le Lion, le Loup et le Renard» (VIII, 3) et pour «Les Obsèques

René Jasinski, *La Fontaine et le premier recueil des Fables*, Paris, Nizet, 1966.

La plus longue fable de ce livre est «Simonide préservé par les dieux» (I, 14) où la glorification du poète "constitue un manifeste et comme une profession de foi". René Jasinski, *Ibidem*.

de la Lionne» (VIII, 14). On le confirme aussi avec l'Hirondelle de cette fable<sup>7</sup> qui, bien à l'avance, anticipe (encore «prophète») tous les autres: «Demeurez au logis, ou changez de climat» (v. 44); «vous n'avez qu'un parti qui soit sûr: / C'est de vous renfermer aux trous de quelque mur» (v.49-50).

Ainsi sous le masque de l'Hirondelle on aperçoit déjà l'une des configurations de ce sujet fuyant, qui s'échappe, qui prend tant de fois comme emblème un oiseau ou un quelque autre être volant pour mieux bâtir la forme close de son abri d'où il ne s'épanouit que comme voix.

Et tout un chapitre de Bachelard<sup>8</sup> qui se rapporte au rond me vient à l'esprit quand on parle d'oiseau pour figurer l'être. Eun de ses points de départ est même un vers des *Fables* - «Une noix me rend toute ronde» («Le vieux Chat et la jeune Souris», XII, 5, v. 10) - qui le fait aboutir, à travers *Loiseau* de Michelet, aux considérations suivantes:

Michelet, sans préparation, précisément dans l'absolu de l'image, dit que "l'oiseau est presque tout sphérique". Enlevons le "presque" qui modère inutilement la formule, qui est une concession à une vue qui jugerait sur la forme, nous avons alors une participation au principe jaspersien de "l'être rond". Eoiseau, pour Michelet, est une rondeur pleine, il est la vie ronde. Le commentaire de Michelet donne à l'oiseau en quelques lignes, sa signification de modèle d'être.<sup>9</sup>

Et il faut remarquer surtout la citation de Michelet qui s'y ensuit:

Eoiseau, presque tout sphérique, est sans doute le sommet, sublime et divin, de concentration vivante. On ne peut voir, ni imaginer même un plus haut degré d'unité. Excès de concentration qui fait la grande force personnelle de l'oiseau, mais qui *implique son extrême individualité, son isolement, sa faiblesse social*.

En effet, quoi de plus adéquat à figurer ce sujet qui prend forme dans les *Fables*<sup>1</sup>. Et quoi de plus approprié aussi aux *Fables* elles-mêmes, représentant la voix du sujet qui y émerge, qu'une autre citation du même chapitre: «Le cri rond de l'être rond arrondit le ciel en coupole. Et dans le paysage arrondi tout semble se reposer. Être rond propage sa rondeur, propage le calme de toute rondeur.»<sup>11</sup>

Ou avec l'Escarbot de «EAigle et l'Escarbot» (II, 8) bien que «le trou de l'Escarbot» y soit manifestement trop petit pour Jean Lapin.

<sup>8</sup> «La Phénoménologie du rond». Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1957.

<sup>9</sup> Op. Cit., p. 212.

*Ibidem*. Les soulignés sont à moi.

<sup>11</sup> Idem, p. 213.

D'autres exemples pourraient servir à renforcer ce que je viens d'affirmer. Dans «L'Alouette et ses petits, avec le maître d'un champ» (IV, 22) c'est encore l'oiseau le détenteur de la sagesse. Sagesse qui est celle d'Ésope, qui est celle du Poète: «Ne t'attends qu'à toi seul, c'est un commun Proverbe, / Voici comment Esope le mit / En crédit» (v. 1-3). Or le proverbe connu d'Ésope est le proverbe connu de l'Alouette. Il n'y a que l'homme - «le Maître d'un champ» - qui ne le connaîtra que très tard. Et à partir du moment où ce savoir est partagé par cet homme (péril/pouvoir qui ne l'était jusque-là parce qu'en manque de savoir), l'Alouette s'éloigne avec ses petits: «C'est ce coup qu'il est bon de partir, mes enfants, / Et les petits, en même temps, / Voletants, se culbutant / Délogèrent tous sans trompette.» (v. 64-68)

Cela ne signifie pas que tout oiseau se présente comme émergence de la subjectivité. C'est toujours par un petit oiseau qu'on le fait et notamment les oiseaux de proie - milan, aigle, faucon - représentent presque toujours le danger, la tyrannie. À ce propos, «Le Milan et le Rossignol» (IX, 18) est un bon exemple. Le Milan n'est que «manifeste voleur» (v. 1) dont le «ventre affamé n'a point d'oreilles» (v. 20). Par contre le Rossignol y est «Le héraut du Printemps» (v. 5) «qui n'a que le son» (v. 6). Il est le poète possesseur du chant et du récit car il réunit ces deux genres - le lyrique et le narratif- mélangés dans les Fables: «Écoutez plutôt ma chanson; / Je vous raconterai Térée et son envie.» (v. 7-8). Et, à ces exemples je pourrais ajouter «Philomèle et Progné» (III, 15) - l'élegie qui exalte la solitude de Philomèle au fond des bois, reprenant encore la légende de viol originaire pour mieux prêcher l'éloignement des hommes - ou «EOiseau blessé d'une flèche» (II, 6) où l'approche des hommes est également meurtrière.

Cependant d'autres fables, où il n'y a pas d'oiseaux, configurent par d'autres moyens la rondeur de l'être. C'est le cas de «La Laitière et le Pot au lait» (VII, 9).

Apparemment le premier but de la fable est de nous raconter cette petite histoire souriante où la laitière perd tout son bien parce qu'elle s'égaré dans ses rêves. Mais le début de la fable nous signale qu'il ne s'agit ni de récit ni de farce car «Le récit en farce en fut fait; / On l'appelle *le Pot au lait*» (v. 28-29) tandis que ce poème s'appelle *La laitière et le Pot au lait*, ce qui confère à ce personnage rêveur, qu'est la laitière, une importance qu'elle n'avait pas avant.

Alors ni récit ni farce, cette fable sera donc le prétexte à la réflexion subjective qui y fait suite, qui l'achève, qui lui donne un nouveau sens.

Au début du poème le Pot au lait se trouve «bien posé sur un coussinet» (v. 2) sur la tête de Perrette (prénom de la laitière, ce qui l'individualise). C'est-à-dire, une certaine stabilité lui est accordée par ce vers qu'on n'accorde pas à la laitière. Celle-ci, «Légère et court vêtue [...] allait à grands pas / Ayant mis ce jour-là, pour être plus agile / Cotillon simple et souliers plats» (v. 4-6) car elle «Prétendait arriver sans encombre à la ville» (v. 3). Mais, d'une certaine manière, elle le fait de la pire façon car elle sautille déjà dans ces vers au rythme sautillant, eux aussi, qui nous

la font voir mettant en péril l'équilibre du Pot. Elle pourra bien sûr arriver à la ville mais pas le Pot au lait dans ces conditions.

Il faut remarquer que le poème ne nous dit pas le lieu de départ de la laitière mais seulement celui où elle prétend arriver: la ville. Et celle-ci représente une certaine socialisation car on y procède à des échanges, on y va pour marchander. En plus, cette omission du point de départ peut représenter une certaine préservation de la privacité, d'autant plus que le lait qu'elle transporte dans son pot peut être, au niveau symbolique, un signe d'intimité, ce qui renforce les valeurs d'intériorité que j'y décelé. Donc, ce qu'elle peut prétendre, avec l'arrivée à la ville, c'est passer de la solitude à la communication, du privé au social. But implicite car l'explicite sera l'acquisition de biens.

Or si l'on s'arrête sur ce pot qui contient le lait, on peut y voir une nouvelle figure de la rondeur au sens de renfermement serré de possibilités d'être puisque "dans la notion de contenant [...] viennent se fondre trois activités: transport, transversement et collection [...] cette dernière activité [étant une] simple modalité de l'intimité", surtout parce que, dans ce cas, le contenu - le lait - est l'aliment vital par excellence, "l'aliment primordial, l'archétype alimentaire"<sup>13</sup>, et effectivement il est aussi monnaie d'échange pour d'autres biens. Toutes les potentialités se trouvent donc dans le lait qui peut toujours devenir autre chose. Le pot est le creux où se blottit cette valeur: ce lait contenu dans son pot bien équilibré, lequel représente la solitude rêveuse de la laitière, son intimité que, malheureusement, un accident viendra casser. Cela rapproche le récit du texte lyrique, lequel "s'organise très souvent en situation de solitude ou même la représente [...] le sujet instaurant progressivement sa perte qui, en vertu de la singularité de l'écriture se produit dans le texte"

L'instauration de cette perte du sujet est reconnaissable dans ce texte à plusieurs niveaux. C'est Perrette qui se perd dans ses rêves quand elle «Comptait déjà dans sa pensée / Tout le prix de son lait» (v. 8-9). Ce sont ses rêves qui se perdent à l'encontre d'un réel où ils ne peuvent pas tenir: «Perrette là-dessus saute aussi, transportée. / Le lait tombe; adieu veau vache, cochon, couvée» (v. 22-23). Et c'est surtout le lait - valeur réelle et projection du songe - qui est aussi perdu. La confusion du réel et de la fiction les a fait perdre - le lait et le rêve de cycle de production qu'il représentait et qui s'enfuit avec lui. D'ailleurs un peu avant cette perte, deux vers où il y a un passage du futur à l'imparfait - «Le porc à s'engraisser *coûtera* peu de son; / Il *était* quand je l'eus de grosseur raisonnable» (v. 16-17) - laissait déjà deviner et la

Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 286.

Idem, p. 294.

Maria Alzira Seixo, «Nature des formes lyriques. D'après quelques aspects de l'amour et la mort dans la poésie baroque», *Ariane* 1, 1982, p. 161.

Les soulignés sont à moi.

confusion du réel et du songe et leur perte imminente. Eordre de l'écoulement du rêve - «veau, vache, cochon, couvée» (v. 23) - est exactement inverse de celui de sa construction, dans un mouvement dont le rythme, bien plus rapide maintenant, approche ce qui y est narré et qui n'occupe même pas un vers tandis que la construction du rêve en a occupé douze.

Toutefois la perte la plus importante est celle du sujet de cette fable qui n'est pas représenté par Perrette toute seule mais par Perrette avec son Pot car celui-ci, tout en étant une réalité tangible, représente la subjectivité de la laitière.

En faisant cette lecture, je m'appuie sur la deuxième partie de la fable, où la méditation succède au récit à peine achevé dans un tout autre registre. Tout de suite le rêve est généralisé donnant à cette histoire et à la subjectivité du narrateur, manifestée au présent, une portée universelle.

Einterrogation des quatre premiers vers (30-33) de cette partie déconstruit toute supposition de ridicule jetée aux rêveurs, d'autant plus que l'on y considère «les sages» et les fous» sans distinction:

Quel esprit ne bat la campagne?  
Qui ne fait châteaux en Espagne?  
Picrochole, Pyrrhus, la Laitière, enfin tous,  
Autant les sages que les fous?

D'autre part c'est vraiment le parti du sujet, une émergence pleine de subjectivité, ce vers trente-quatre - «Chacun songe en veillant, il n'est rien de plus doux» - où le verbe songer apparaît pour la première fois, donnant au rêve son caractère le plus constructif.

Le vers suivant - «Une flatteuse erreur emporte alors nos âmes» (35) - réunit deux aspects apparemment contradictoires de la même réalité car "flatter" dans la langue classique signifie tromper mais aussi caresser, charmer; et l'«erreur» qui «emporte nos âmes» assemble l'illusion trompeuse et le vagabondage, l'errance du sujet, cette errance de l'esprit subie par Perrette.

Il n'y aura donc pas une condamnation de la rêverie mais un avertissement sur les risques qui court celui qui laisse déborder la rêverie sur le réel - celui qui «saute aussi», perdant en même temps le lait de son pot (la réalité) et «sa fortune ainsi répandue» (v. 25), l'objet de ses rêves. Le problème n'est pas de rêver mais de s'y perdre - «Quelque accident fait-il que je rentre en moi-même, / Je suis gros Jean comme devant» (v. 42-43). «Gros Jean» retrouve sa forme initiale - la rondeur humble du Pot au lait.



Toutefois l'appel de l'extérieur est manifeste et fort, qu'il soit fait par Péloignement physique (le voyage) ou qu'il soit fait par la divagation de l'esprit dont l'attrait est évident dans les vers qui précèdent ici le retour à la configuration rassurante de «gros Jean» (34-41):

Chacun songe en veillant, il n'est rien de plus doux:  
Une flatteuse erreur emporte alors nos âmes:  
Tout le bien du monde est à nous,  
Tous les honneurs, toutes les femmes.  
Quand je suis seul, je fais au plus brave un défi;  
Je m'écarte, je vais détrôner le Sophi;  
On m'élit roi, mon peuple m'aime;  
Les diadèmes vont sur ma tête pleuvant.

Ces vers me conduisent à examiner le revers de cette recherche de la clôture qui est aussi une caractéristique du sujet poétique manifesté par les textes de La Fontaine.

En effet, quand on parle de l'oiseau et de sa rondeur comme forme privilégiée pour exprimer l'être, il ne faut pas oublier le caractère volant de ce même oiseau et qui le rend particulièrement apte à incarner aussi le côté volage de ce sujet dont je m'occupe.

Pendant il y a une espèce d'animaux volants qui incarnent mieux dans les *Fables* l'ensemble des caractéristiques d'un sujet qui, en même temps qu'il privilégie le repos tranquille et productif, ne cesse d'avoir besoin d'un certain type d'apports du monde extérieur, et même du miroitement d'une certaine mondanité, dont il subit la fascination. Il s'agit de l'Abeille, cet insecte que le fabuliste lui-même a explicitement élu comme son image privilégiée.

En réalité, tout insecte se prête spécialement à imager la transformation et la réversibilité. L'Escarbot de «EAigle et l'Escarbot» (II, 8) en est un exemple et, en plus, il se présente aussi comme l'une des figures du rond, dont l'importance est primordiale: par la circularité de son cycle vital de métamorphoses, par sa boulette, par son trou et par sa capacité de transformation presque alchimique. D'autre part, Bachelard nous dit encore que "toutes [les] images «insectoïdes» [suggèrent] la sécurité d'un être enfermé, «d'un être douillettement caché et emmailloté», d'un être «rendu à la profondeur de son mystère»". EAbeille ne s'en éloignera pas beaucoup. Toutefois elle ne suggérera pas seulement l'intimité car, par son caractère ailé, donc volage, elle sera aussi l'image d'une certaine dispersion - une dispersion contrôlée.

Bachelard cité par Gilbert Durand, *Op. Cit.*, p. 271. Les soulignés sont à moi.

C'est dans «Les Frelons et les Mouches à miel» (I, 21) que nous apparaît pour la première fois cet insecte symbolisant l'auteur, celui qui crée son oeuvre dans un recueillement générateur ainsi que l'Abeille produit son miel dans les mêmes conditions. Mais pour que l'un et l'autre puisse travailler aux respectives productions il leur faut avoir puisé dehors leur matière première. Et, par cette nécessité de matière première, le caractère volage de l'Abeille et du poète, c'est-à-dire «l'humeur inquiète» de celui-ci, se trouve justifié comme pour le Pigeon qui pour raconter avait besoin de s'éloigner de son ami.

Ce vers/proverbe qui ouvre «Les Frelons et les mouches à miel - «À l'oeuvre on connaît l'Artisan» - est particulièrement révélateur. En effet, la capacité des abeilles de construire leurs cellules, avec le produit, transformé, de leurs récoltes, s'y trouvera opposée à l'incapacité des Frelons (v.25-29):

Travaillons, les Frelons et nous:  
On verra qui sait faire, avec un suc si doux,  
Des cellules si bien bâties.  
Le refus des Frelons fit voir  
Que cet art passait leur savoir.

Il me faut donc examiner ce que peut bien représenter le miel, ce «suc si doux» avec lequel les abeilles se fabriquent «des cellules si bien bâties» (v. 26-27).

Si le miel est, d'une façon générale, comme le lait, un symbole de l'intimité et de propriétés régénératrices<sup>17</sup>, ces valeurs sont encore accrues par son emploi dans la fabrication de l'abri protecteur de l'abeille, cette cellule qu'elle bâtit et où elle se réfugie. Cela veut dire qu'il s'agit d'un art (comme la poésie) que le génie et la science de l'Abeille (génie et science aussi indispensables au poète, selon le classicisme) rendent simultanément nourrissant, protecteur et productif.

On peut encore remarquer que l'Abeille signale les fleurs qui intéressent l'essaim par un vol à peu près circulaire (encore une figure du rond) et soit qu'elle habite un trou d'un arbre soit une ruche aménagée par l'homme, les cellules qu'elle y bâtit, bien que de forme hexagonale, sont disposées, elles aussi, toujours en cercle. Et on peut y ajouter que le but de communication du vol circulaire des abeilles aux alentours de la ruche (et je souligne aux alentours comme exemple du petit déplacement préférable au long voyage), ce but de communication est aussi présent en toute oeuvre d'art.

Gilbert Durand, Op. Cit., p. 227 et 297.

Or la mobilité volage de l'Abeille est particulièrement évidente dans les discours à Mme. de la Sablière. Ces discours font la liaison entre les valeurs de l'intimité et une certaine légèreté galante que l'abeille figure par son vol de fleur en fleur.

La situation de Mme. de la Sablière, comme amie particulière et intime du poète et comme femme du grand monde, la désigne comme objet spécialement adéquat pour des poèmes spécifiques qui font explicitement l'union entre les deux versants.

Le premier discours à Mme. de la Sablière (à la fin du livre IX) nous amènera donc cette Abeille ouvrière et légère (v. 19-23):

[...] Je soutiens  
Qu'il faut de tout aux entretiens:  
C'est un parterre, où Flore épand ses biens;  
Sur différentes fleurs l'Abeille s'y repose,  
Et fait du miel de toute chose.

Aucune autre justification ne serait nécessaire pour cette assimilation que je cherche à mettre en relief entre l'Abeille et le sujet poétique. Pourtant je veux encore m'appuyer sur l'autre discours à Mme. de la Sablière, discours d'entrée du poète à l'Académie française, et qui rend bien compte du mouvement oscillatoire entre une diversité attirante et même nécessaire et une retraite reposante et productive:

Je m'avoue, il est vrai, s'il faut parler ainsi,  
Papillon du Parnasse, et semblable aux Abeilles  
A 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 plaisir 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.

Reprenant encore le premier «Discours à Mme. de la Sablière» il faut signaler que l'Abeille lafontainienne ne puise jamais son suc dans une nature sauvage mais, au contraire, elle le fait dans un «parterre, où Flore épand ses biens,

/ Sur différentes fleurs». Il s'agit donc d'une nature aménagée par l'homme. Et si je le remarque, c'est que cela est constant en La Fontaine: les lieux privilégiés comme refuge, abri, repos, ne sont jamais des lieux où la nature s'épanouit librement mais des lieux qui ont subi l'intervention humaine - parterres, jardins, parcs.

Quand les quatre amis, de *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, ont à choisir un lieu retiré pour se donner aux plaisirs de l'esprit - dans ce cas, écouter l'histoire de Psyché que l'un d'eux va lire aux autres trois - ils choisissent les jardins de Versailles; et quand il s'agit d'un vrai voyage fait par le poète, comme celui qu'il raconte à sa femme dans sa *Relation d'un voyage de Paris en limousin*<sup>8</sup>, on se rend compte qu'il continue à privilégier la nature humanisée.

En effet, ce «Maître des Eaux et des Forêts» ne se sent vraiment à l'aise que quand les unes et les autres - Eaux et Forêts - sont disciplinées par l'intervention humaine. Malgré quelques déclarations de la première lettre de sa *Relation*, telles que «La fantaisie de voyager m'était entrée quelque temps auparavant dans l'esprit [...] j'étais honteux d'avoir tant vécu sans rien voir» (p. 235) ou «en vérité, c'est un plaisir de voyager; on rencontre toujours quelque chose de remarquable» (p. 236), nous nous apercevons vite, à la lecture, que ce qui est remarquable, pour lui, comprend les gens, le plaisir de la conversation due au hasard de diverses rencontres, le pittoresque des coutumes, l'appréciation de belles filles, les témoignages historiques et artistiques soit des châteaux et des collections d'art soit des églises et des villes, ou simplement des endroits aménagés pour la détente. Et jamais la nature sauvage ne constitue un motif de jouissance.

C'est ainsi que son premier arrêt narratif, c'est-à-dire le prétexte de sa première expansion descriptive et poétique est le jardin de M.C., à Clamart (p. 236-237):

Le jardin de M. C. mérite aussi d'avoir place dans cette histoire; il a beaucoup d'endroits fort champêtres, et c'est ce que j'aime sur toutes choses. [...] si vous l'avez vu, souvenez-vous de ces deux terrasses que le parterre a en face et à la main gauche, et des rangs de chênes et de châtaigniers qui les bordent: je me trompe bien si cela n'est beau. Souvenez-vous aussi de ce bois qui paraît en l'enfoncement, avec la noirceur d'une forêt âgée de dix siècles: les arbres ne sont pas si vieux, à la vérité; mais toujours peuvent-ils passer pour les plus anciens du village, et je ne crois pas qu'il y en ait de plus vénérables sur la terre. Les deux allées qui sont à droite et à gauche me plaisent encore: elles ont cela de particulier que ce qui les borne est ce qui les fait paraître plus belles. Celle de la droite a tout à fait la mine d'un jeu de paume; elle est à présent bordée d'un amphithéâtre de gazons, et a le fond relevé de huit ou dix marches; il y a de l'apparence que c'est l'endroit où les divinités du lieu reçoivent l'hommage qui leur est dû.

La dernière phrase fait la liaison avec le petit poème de six quatrains, soumis aux conventions du genre galant à motif mythologique, lequel est supposé traduire l'émerveillement du poète devant «la magnificence / Qui ne coûte qu'à planter» (p. 237). Et l'extrait permet de remarquer que ce qui peut passer pour sauvage dans l'encadrement du jardin - «ce bois qui paraît en l'enfoncement, avec la noirceur d'une forêt âgée de dix siècles» - n'est en réalité qu'une apparence trompeuse qui lui renforce le charme: «les arbres n'en sont pas si vieux, à la vérité: mais toujours peuvent-ils passer pour les plus anciens du village, et je ne crois pas qu'il en est de plus vénérables sur la terre».

Une exception semble être ouverte en ce qui concerne l'eau courante et notamment pour les beautés de la Loire. Mais, à y regarder de plus près, on s'aperçoit que l'appréciation des agréments de la rivière va toujours de pair avec l'éloge du travail humain pour la maîtriser ou pour en profiter (p. 245 et 251):

[La Loire] est près de trois fois si large à Orléans que la Seine l'est à Paris. Ehorizon, très beau de tous les côtés, *et borné comme il le doit être*<sup>19</sup>. Si bien que cette rivière étant basse à proportion, ses eaux fort claires, son cours sans replis, on dirait que c'est un canal. De chaque côté du pont on voit continuellement des barques qui vont à voiles: les unes montent, les autres descendent; et comme le bord n'est pas si grand qu'à Paris, rien n'empêche qu'on les distingue toutes: on les compte, on remarque en quelle distance elles sont les unes des autres; c'est ce qui fait une de ses beautés.

Tant que la journée dura, nous eûmes beau temps, beau chemin, beau pays; surtout la levée ne nous quitta point, ou nous ne quittâmes point la levée; l'un vaut l'autre: C'est une chaussée qui suit les bords de la Loire, et retient cette rivière dans son lit: ouvrage qui a coûté bien du temps à faire, et qui en coûte encore beaucoup à entretenir. Quant au pays je ne vous saurais dire assez de merveilles.

Que la beauté de la Loire soit celle d'un canal, que la présence des barques y soit un des plus grands agréments et que «les merveilles» du pays soient associées à la levée qui borde la rivière, ce sont des preuves suffisantes d'une préférence pour une nature disciplinée. En plus, l'affirmation «Ehorizon, très beau de tous les côtés, et borné comme il le doit être», introduit ici un souhait de clôture, en harmonie avec la fécondité de l'esprit et le bonheur promis par les espaces configurés par le rond (analysés ci-dessus), sur lequel je reviendrai . Mais avant, je veux m'arrêter un instant sur

<sup>19</sup> Le souligné est à moi.

Déjà, dans la citation précédente, «ce qui borne [les deux allées] est ce qui les fait paraître plus belles».

la façon de rendre compte de l'effroi causé par une nature primitive, que l'on peut trouver aussi dans cette *Relatbn*, exprimé plutôt par des vers (p. 240):

Je ne songe point à cette vallée de Tréfou que je ne frémissé.  
C'est un passage dangereux,  
Un lieu pour les voleurs, d'embûche et de retraite;  
A gauche un bois, une montagne à droite,  
Entre les deux  
Un chemin creux.  
La montagne est toute pleine  
De rochers faits comme ceux  
De notre petit domaine

[...] On dit que ce bois que nous côtoyâmes en fourmille [de voleurs]: cela n'est pas bien; il mériterait qu'on le brûlât.

Les vers continuent mais cela suffit. On pourra dire que l'horizon est ici également borné, ou encore plus borné, et que cela ne le fait pas plus apprécié. Mais, en réalité, il n'y aura même pas d'horizon - ni «rives prochaines» ni «parterre» qui constituent les limites de l'observation nécessaire à l'élaboration réfléchie du «miel» de la poésie, comme de l'amour, de l'amitié et du bonheur. Cette nature touffue et resserrée est non seulement menaçante mais aussi asphyxiante de toute possibilité d'être car pour être il faut un espace, limité mais assez ample - un espace de promenade ou de déambulation - pour que l'expansion ou la réalisation personnelle puisse avoir lieu.

Il faut donc comprendre que le blâme du voyage n'a rien à voir avec une condamnation de la mobilité et du déplacement. Comme le dit Normand Doiron <sup>1</sup> (p. 110):

La promenade est partout chez La Fontaine, mais surtout, puisqu'elle est une philosophie de l'équilibre, dans les oeuvres en prosimètre. Le voyageur en Limousin se promène tout autant qu'il voyage. À Cléry, dans un jardin où il oublie son appétit. À Clermont encore, «je me promenai, je dormis, je passai le temps avec les dames». Dans Psyché, non seulement les quatre amis, «en quelque lieu» hors de la ville, mais tous, tout au long du récit, se

*VArt de voyager: le déplacement à l'époque classique*, Paris / Québec, Éditions Klincksieck / les Presses de l'Université de Laval, 1995.

promèment, en un véritable ballet. Dans la grotte de Thétis: «Des troupes de Zéphirs dans les airs se promèment». Psyché «s'alla promener dans les cours et dans les jardins», puis dans les bois, le long d'un ruisseau où elle trouve son mari. Sous les pas des promeneurs s'ouvre dans *Psyché* la dimension de la profondeur. De la grotte de Thétis aux enfers rédempteurs se dessine la quête orphique du poète.

Je passe sur la suite du texte de Doiron, pour ne retenir qu'une de ses observations sur *Le Songe de Vaux*: «le songe, la promenade, la métempsycose se mêlent dans une même ronde spéculaire» (p. 110). Ce qui rejoint mes réflexions sur les figures du rond.

Se promener pour retourner à soi, c'est le mouvement le plus constamment inscrit dans l'oeuvre de La Fontaine.

Et si j'ai parlé de retraite, à partir du rejet de la grande dispersion (par le voyage ou par la divagation) que je lis clairement dans les Fables, il ne faut pas s'y méprendre et confondre ce désir ou ce besoin de retraite avec la seule solitude, même si quelquefois on l'y peut aussi apercevoir. Et j'emprunte à Bernard Beugnot quelques réflexions sur ce sujet (p. 177):

Lidée de retraite [est] une attitude générale qui détourne le regard vers le moi, qui puise dans le spectacle du monde et des hommes (III, 15, *Phûomèk et Progné*) des raisons d'inspirer le repli pour limiter l'espace offert à la prise des autres.

Mais à l'intérieur de l'espace ainsi circonscrit et dont la sphère parfaite d'un fromage d'Hollande est sans doute l'image idéale (VII, 3, *Le rat qui s'est retiré du monde*), l'individu reconquiert la liberté d'imaginer le bonheur à sa guise et d'en goûter tout un éventail de formes. Dissocier les termes de retraite et de solitude [...] lève bien des prétendues contradictions du «Papillon du Parnasse», de «cette âme en ses plaisirs légère». Le mythe de la retraite [apparaît] comme la définition du champ à l'intérieur duquel l'âme peut s'ouvrir aux suggestions variées d'un tempérament polymorphe. [...] Ou bien [la retraite] s'enrichira de toute la gamme des relations affectives, de l'amour à l'amitié; ou bien elle se restreindra aux seules ressources de l'individu, partagé à son tour entre la tentation du repos sous les formes du rêve, de la rêverie ou du sommeil, et celle de l'active méditation poétique, scientifique ou philosophique. Autant de façons de poursuivre cette coïncidence avec soi-même qui est le fondement du bonheur.

«Eidée de retraite dans l'oeuvre de la Fontaine». *La Fontaine I Oeuvres galantes*, éd. Patrick Dandrey, Paris, Éditions Klincksieck, 1996.

Pour finir, j'aimerais reprendre quelque chose que j'ai dit ailleurs et qui m'a été suggérée par une affirmation de Jean Rousset dans «Psyché ou le génie de l'artificiel». Eauteur considère que tout est art dans Psyché, y compris les sentiments ou la façon de les exprimer. Et il y ajoute (p. 182): «Aussi n'est-ce pas un hasard si La Fontaine non content de reprendre avec «les amours de Psyché et de Cupidon» une vieille histoire élaborée par de bons auteurs, invente de la situer dans le décor le plus composé, le plus artificiel qui se pût concevoir: le parc de Versailles.» En effet, selon Allen S. Weiss -, dans sa Préface à une édition de *k Relation de la fête de Versailles* par André Félibien, le jardin à la française, «illustré par Versailles», est l'aboutissement du rêve d'art total de cette époque, «conjonction et synthèse de tous les autres arts» (p. 5) car «la logique poétique du jardin est par excellence synesthésique, elle touche tous les sens et culmine en une expérience esthétique qui dépasse la somme de ses éléments sensoriels et sensuels» (p. 8).

La richesse du thème du jardin, en ce qui concerne de La Fontaine, dépasse de beaucoup ce léger effleurement. Des études très complètes en ont déjà été faites, ce qui me permet de ne signaler que, pour le poète, son monde idéal est un jardin: lieu clos et retiré, préservant l'intimité mais assez ouvert vers l'extérieur; lieu de promenade, de déambulation et d'entretien galant, il peut prolonger la maison ou représenter la «rive prochaine» de celle-ci; lieu qui permet la variété d'expériences qui nourrissent l'activité poétique; en somme, le lieu où il est possible de parcourir les «voies bigarrées qui conduisent à la création et au bonheur» et «faire du miel de toute chose»

23

«Intertextes et ornements: les arts de Psyché». Ariane 16: Le Cercle des Muses - 0 *diálogo das artes* (I), 1999/2000.

<sup>24</sup> Patrick Dandrey, éd., Oj). Cit.

Paris, Éditions Mercure de France, 1999.

<sup>26</sup> Patrick Dandrey, par exemple, dans «Les Féeries d'Hortensia: éthique, esthétique et poétique du jardin dans l'oeuvre de la Fontaine», *Le Fablier* 8, 1996, p. 161-170.