

La Fontaine face au pouvoir: courtisan ou rebelle?

Patrick Dandrey

*Résumé – Entre une aspiration à l'unité qui l'incitait à réserver tout son soin aux seules Fables, et le démon de la diversité fureteuse qui jusqu'au terme de sa vie le fit s'éparpiller dans les genres littéraires les plus divers, La Fontaine fut comme écartelé. Le secret de ce divorce intime ne résiderait-il pas dans la relation ambiguë qu'il entretenait avec le statut de l'écrivain «classique», sujet d'un État absolutiste? Le mystère de ses relations avec Louis XIV semble relever d'un malentendu: comme si le poète, avait cherché à mener sa carrière au sein d'une monarchie absolue moderne, pratiquant le mécénat d'Etat, selon les normes de l'ancien modèle féodal. Le secret de la marginalité relative du poète, mauvais courtisan quoique désireux de faire sa cour, mais en conservant sa part de liberté et d'ironie subtile envers les pouvoirs, s'explique peut-être pas ce malentendu plus *subi* que voulu par lui¹.*

L'un des mystères du mystérieux poète que fut Jean de La Fontaine réside dans la curieuse dualité de son œuvre, pour moitié seulement consacrée à la fable, pour moitié à un répertoire de presque toutes les formes poétiques de son temps, à l'exception de l'épopée. Pourquoi, une fois trouvée la formule de l'apologue ésope en vers, qui lui valut d'emblée succès et notoriété, le poète s'est-il hasardé sans désespérer dans d'autres veines, tout en continuant de composer des fables dont il renouvelait d'ailleurs, de recueil en recueil, le modèle même qui lui avait naguère si bien réussi? L'analyse de cette dispersion nous place, en fait, au cœur du problème historique, littéraire, psychologique et affectif posé par cet homme, par son œuvre et par son temps.

¹ Une première ébauche de cette étude est parue dans la revue *L'Histoire* à l'occasion du tricentenaire de la mort de La Fontaine. À l'occasion du colloque organisé par Cristina Marinho, nous en avons repris le propos dans cette version remaniée, augmentée et mise à jour. Que le professeur Marinho veuille bien trouver ici l'expression de nos remerciements pour nous avoir invité à cette savante rencontre placée sous le signe de l'amitié.

Ce problème, il l'a lui-même formulé au soir de sa vie, à sa façon, bien sûr, en usant de l'image et en prenant la traverse:

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.
 Discours à Mme de La Sablière, 1684

Tout est dit ici: l'aspiration à l'unité (*si dans un genre seul j'avais usé mes jours*) fondée sur la conscience qu'il aurait fallu pour être un vrai «classique» n'écrire que les *Fables*. Et l'irrésistible tentation de la diversité, en art comme en femmes (*je suis volage en vers comme en amours*) – entendons, par pente psychologique, par option esthétique et aussi, si l'on peut se permettre de l'ajouter, par choix historique. Car la vie et l'œuvre de La Fontaine s'inscrivent dans un contexte et autour d'enjeux littéraires, politiques et moraux, que travaille en profondeur un double mouvement de fond, propre à l'histoire de son temps: la lente émergence de la conscience individuelle comme valeur fondamentale de l'Occident moderne, et celle de l'État absolutiste comme contexte (contradictoire) de cette éclosion. Émergences contradictoires, car l'une suppose la liberté personnelle, l'esprit critique, la subjectivité raisonnée, sources de *singularité* et de *diversité*; l'autre l'ordre, la norme, la régulation et la régularité, facteurs de *conformité* et d'*unité*. Elles convergent certes dans un culte commun de la raison. Mais la raison entendue selon deux acceptions bien différentes: sous la forme philosophique du rationalisme critique dans un cas – en 1641 paraissent les *Méditations* de Descartes, expression du fameux «rationalisme cartésien». Et sous la forme de la rationalité administrative dans l'autre – deux ans plus tard à peine, en 1643, débute le règne de Louis XIV, modèle d'une monarchie absolue qui vouera un culte à la «raison d'État».

Et La Fontaine dans tout cela, dira-t-on? Après tout, il combattit le cartésianisme qui prenait les animaux pour des machines et ne fut pas des familiers du grand Roi comme son ami Molière ou son lointain cousin Racine. C'est indéniable. Mais il inscrit du moins sa trajectoire originale, tant sociale que poétique, dans le contexte de ces deux tendances contraires, entre l'aspiration à l'unité garante de perfection et l'intuition de la

libre diversité pourvoyeuse de grâce: deux tendances dont procède aussi l'esthétique du classicisme français qui les fusionnera en des alliages variés. Comme sujet de Louis XIV, comme poète de son règne et comme conscience inquiète et farouche, La Fontaine ne pouvait échapper à ces influences, à ces dilemmes, à ces choix. Et c'est donc dans le nœud de leurs contradictions qu'il faut peut-être chercher en partie le motif qui le détourna de cultiver exclusivement le genre auquel on l'identifiait, la fable ésoopique, tandis que Molière se donnait tout entier à la comédie, Racine à la tragédie, La Rochefoucauld à la maxime ou La Bruyère au répertoire des caractères: cette attitude «classique», La Fontaine, lui, ne l'assuma jamais qu'à demi, faute de vouloir ou pouvoir se limiter au genre capable de le «mener plus haut au temple de Mémoire»...

Certes, entre 1660 environ et jusqu'à une année de sa mort, il composa régulièrement des fables en vers, d'abord sur la trame des apologues grecs attribués au fameux (et fabuleux) Ésope, puis sur des modèles de provenance variée, iranienne ou indienne, d'inspiration plus souple et ornée. Il les rassembla par livres à quatre reprises, en 1668, 1678, 1679 et 1693. Mais, entre 1654 et 1691, on le voit s'essayer également et tout aussi continûment au conte, au roman, à l'idylle héroïque, au livret d'opéra et de ballet, à la tragédie, à la comédie, au songe mi-prose mi-vers, à la poésie scientifique, aux épîtres critiques en vers, à la poésie religieuse, aux paraphrases de textes sacrés, à la relation de voyage, à l'épigramme, à la satire, l'ode et la ballade, au madrigal et au sonnet, à la chanson, à l'épithalame et l'épigramme, au pastiche, aux traductions de vers latins et aux poèmes de circonstance: curieusement, le succès de ses *Fables* et l'identification de son génie à celui d'un Ésope moderne ne le détourne en rien de ces expériences inégales, parfois malheureuses et vaines, dans d'autres registres.

Faisons le pari que la situation historique explique, autant et plus que les caprices singuliers du «Papillon du Parnasse», ce mystérieux alliage entre constance et variations qui caractérise son inspiration.

«Diversité, c'est ma devise»: l'école de Vaux

La Fontaine entra en poésie sous le signe de la diversité. D'origine, rien n'appelait vers les belles-lettres ce fils de famille champenois, issu d'une lignée où l'on tendait peu à peu vers l'anoblissement par l'achat de terres et de charges, par une vie de grande bourgeoisie citadine qu'allait couronner l'acquisition d'une demeure presque seigneuriale sur le coteau de la Marne à Château-Thierry. Son peu de goût pour le droit qu'il vint étudier vers 1640 à Paris, l'échec d'une vocation religieuse qui le fit sortir de l'Oratoire en 1642 quelques mois après y être entré, ses amitiés littéraires et mondaines dans une capitale libérée de la Fronde où fleurissaient

les salons élégants, le théâtre régulier, les jeux d'esprit et le raffinement des mœurs, tout cela le tourne dans les années 1650 vers la composition poétique, sans qu'il songe encore à en faire autre chose qu'un passe-temps. Sauf une comédie traduite et adaptée de Térence, *L'Eunuque*, qu'il publie sans succès en 1654, et quelques pièces de vers piquants qui amusent la belle société, il n'a rien produit encore de décisif quand, en 1658, il est présenté par son ami Paul Pellisson à un mécène avisé et prestigieux: le surintendant général des Finances Nicolas Fouquet.

Féal de Mlle de Scudéry, Pellisson incarne cette littérature mi-précieuse, mi-enjouée, légère et délicate, qui règne dans la petite cour réunie autour du fastueux ministre dont il est devenu l'homme de confiance. Un oncle de Mme de La Fontaine est déjà dans la place: il ne voit sans doute pas d'un mauvais œil son neveu par alliance, qui occupe nonchalamment sa charge de maître des eaux et forêts champenoises et dont le père vient de mourir en lui laissant un héritage compliqué et moins ample que prévu, faire sa cour aux puissances du moment en profitant de ses dons de plume. La parfaite élégance du mécène plaît au (futur) poète qui, en 1659, conclut avec lui, en des termes d'égalité souriante et d'affectueuse confiance, un contrat de «pension poétique»: fourniture régulière de vers contre versement régulier de subsides. L'échange est établi avec tact, humour et délicatesse, sous la forme d'une lettre en vers où La Fontaine s'amuse à inverser plaisamment les rôles:

Je vous l'avoue, et c'est la vérité,
Que Monseigneur n'a que trop mérité
La pension qu'il veut que je lui donne. (etc.)
*Lettre en vers à M. * (1659).*

Dans son escarcelle, La Fontaine avait apporté le poème héroïque *Adonis*, d'après d'Ovide. Il prévoyait d'y ajouter bientôt, sous la forme d'un récit de songe en vers et prose, une description des merveilles de Vaux.

À l'édification de ce domaine à peine sorti de terre, s'activent pour Fouquet les futurs artisans de la splendeur versaillaise: l'architecte Le Vau, le peintre Le Brun, le jardinier Le Nôtre. Mais la magnifique fête qu'en août 1661 le surintendant des Finances y offre à Louis XIV, qui entame depuis quelques mois à peine son règne personnel, n'a pas l'effet escompté: le ministre qui avait cru éblouir son jeune maître ne va pas tarder à être précipité du plus haut de sa gloire intempestive. En ce sens, cette fête grandiose dont la Fontaine s'est fait le chroniqueur enthousiaste constitue un apogée, une dérision et un emblème: apogée de la puissance de Fouquet et de l'idéal esthétique, social et politique que représente son court «règne»; dérision de cette munificence que suivront quinze jours plus tard

une arrestation fulgurante, un procès douteux et un emprisonnement à perpétuité; emblème enfin du conflit entre un prince de la finance qui se voit déjà principal ministre et un monarque qui utilisera cette retentissante disgrâce pour signifier les règles nouvelles d'un absolutisme sans partage.

Ce serait trop de dire que cette catastrophe constitua un traumatisme pour La Fontaine. Du moins marqua-t-elle une rupture dans sa carrière sociale et littéraire. Il avait rencontré dans le milieu du surintendant un idéal esthétique, celui du bon goût et du bel air, et une éthique, celle du naturel et de la mesure exactement proportionnée. Cet idéal esthétique fait d'élégance enjouée et de délicatesse raffinée, La Fontaine lui-même le définira plus tard en termes de «gaieté». Il précisera:

Je n'appelle pas gaieté ce qui excite le rire, mais un certain charme, un air agréable qu'on peut donner à toutes sortes de sujets, même les plus sérieux.

Préface du premier Recueil des *Fables* (1668)

Durant les décennies 1640-1660, en ce temps que l'on a coutume de désigner aujourd'hui comme l'âge de la «galanterie», ce bel air et ce bon goût s'épanouissent dans les salons parisiens, particulièrement celui de Fouquet. C'est là que l'on pratique la conversation élégante et volontiers railleuse qui constitue une sorte d'école pour les écrivains mondains. La vie en société y suscite une floraison de textes mineurs, poèmes de circonstances, lettres sur des riens, jeux de société mis en vers ou en prose: la préciosité, avec ses excès ridicules, se nourrit de tout cela.

Mais outre ces grâces éphémères ou ces extravagances outrées, la civilisation «galante» apporte bien autre chose aux arts, aux lettres et à la pensée: par son souci des conditions nécessaires aux bonnes relations entre les êtres, par la connaissance de soi qu'elle exige de chacun, par l'attention qu'elle porte aux passions, particulièrement à l'amour, elle contribue à approfondir l'étude psychologique et morale de la nature humaine. Ainsi, parmi les mondains d'alors, les meilleurs esprits, les moins superficiels, s'exercent-ils à régler leur existence sur un modèle d'exacte mesure et de juste proportion apte à les préserver du double ridicule de l'outrance et de la maladresse: leur idéal est celui de l'«honnête homme», expert dans l'art d'évaluer, de régler et d'approprier sa conduite et son attitude relativement aux situations changeantes de la vie sociale.

L'époque était favorable à l'épanouissement d'un tel idéal, qui avait jadis nourri la sagesse des *Essais* de Montaigne. Mais entre celui-ci et l'antiquité gréco-latine qui, la première, en avait esquissé le portrait, il faut rappeler aussi l'importante contribution des Italiens de la Renaissance, qui en avaient retrouvé, détaillé et codifié les règles: l'influence du *Livre du Courtisan* de Balthasar Castiglione (Venise, 1528), le plus célèbre de ces professeurs de bonnes manières, avait été relayée en France, durant toute

la première moitié du XVII^e siècle, par une importante floraison d'ouvrages de « civilité » consacrés à sculpter le visage de l'honnête homme moderne². Soutenu par une intense activité de réflexion et de réévaluation dans le champ des sciences de l'âme, éperonné par le rationalisme cartésien fondant une philosophie du sujet pensant, ce mouvement de civilisation travaillait en profondeur les consciences au temps où La Fontaine accède à l'écriture poétique dans le milieu du surintendant Fouquet.

Nul doute que le jeune poète adhère à cet idéal de liberté et d'élégance, à cet *éthos* et à cette éthique modernes. Dans sa *Relation* de la fête de Vaux, il érige les merveilles offertes pour l'occasion par le ministre en emblème de cet idéal nouveau. Intermédiaire entre la sphère privée des salons où l'on est entre « particuliers » et celle, publique, de la cour royale où l'on est entre « sujets », le domaine de Vaux auquel œuvre l'élite des artistes du temps et que célèbrent dans une liberté oisive les meilleurs de ses poètes, incarne en effet cette promotion éphémère du modèle galant en esthétique de la grâce : c'était là comme la promesse d'un classicisme capable de se garder de l'académisme rigide et de l'enflure fastueuse dont le service de l'État et du Prince menacent toujours l'artiste ravalé au rang de courtisan. C'était en somme l'idéal d'une France qui aurait connu une floraison de foyers artistiques analogue à celle des cours princières dans l'Italie de la Renaissance, rivalisant entre eux d'ingéniosité et de civilité, et garantissant aux artistes protection et pensions sans attenter à leur liberté.

Il est vraisemblable que ce rêve brisé au lendemain même de son ébauche conféra au château de Vaux, dans l'imaginaire poétique de La Fontaine, les charmes d'un monde enchanté qui se serait évanoui. Il devait en composer une discrète allégorie quelques années plus tard, dans son récit des *Amours de Psyché* (1669) : l'héroïne, aimée en secret du dieu Amour qui la comble sans se montrer à elle, fait s'évanouir, par sa fatale curiosité de connaître les traits de son mari, le palais merveilleux où il abritait leurs ébats. Or ce récit est enchâssé par le poète au sein d'une promenade en forme de conversation amicale entre quatre amis qui en commentent le récit, tout en déambulant au milieu des splendeurs nouvelles de Versailles. On peut supposer à ce contrepoint entre le château du Roi-Soleil et le palais du dieu Amour une origine délicatement nostalgique et subtilement ironique : comme si le fantôme de Vaux hantait de son image idéalisée la déambulation libre et capricieuse des quatre visiteurs conver-

² La France du XVII^e siècle vit fleurir sous le titre générique de « civilités » nombre d'ouvrages de même ambition que *Le Courtisan*, notamment : *Le Parfait gentilhomme* de Du Souhait, 1600. *L'Honnête homme* de Nicolas Faret, 1630. *Le Lycée* de Pierre Bardin, 1632. *L'Honnête fille* (1639) et *L'Honnête garçon* (1642) de François de Grenaille. *L'Esprit de cour ou les conversations galantes* de René Bary, 1662. *Les Conversations* d'Antoine de Méré, 1669.

sant en liberté sur des sujets galants au cœur d'un domaine régi désormais par d'autres lois.

Le mécénat d'État: La Fontaine à contre-courant?

La surimpression plus ou moins consciente du souvenir de Vaux dans une œuvre qui encense Versailles constitue un emblème, aussi, de l'ambiguïté qui caractérise les desseins et la conduite de La Fontaine après la chute de Fouquet. Avec celui-ci, il avait noué une relation de fidélité presque féodale, fondée sur une estime mutuelle tempérée de sourire. Il lui conserva, et ne fut pas le seul, un attachement qui est digne d'être souligné après une disgrâce pourtant éclatante, causée de surcroît par un monarque aussi sourcilieux que l'était Louis XIV. Que d'autres aient éprouvé le même sentiment, suivi la même conduite, montre que cette attitude ne tenait pas seulement à une inclination personnelle du poète pour la personne de Fouquet, mais à un type de relation sociale, à un modèle de suzeraineté et de convivialité établi par celui-ci et ressenti par ses fidèles comme une sorte d'intermédiaire bienvenu entre le mécénat privé et la politique culturelle et artistique d'État. À partir de 1661, ce modèle est définitivement caduc. La politique de Louis XIV et de Colbert, vainqueur et successeur de Fouquet aux Finances, se caractérise par une sorte d'étatisation des commandes et des règles fixées aux artistes. Les principes en sont: la régulation administrative et académique de la création; le culte de la personne, des actes et de la fonction du monarque; la rétribution hiérarchisée, répartie selon le dosage des mérites évalués. Comment La Fontaine réagit-il à cette évolution?

Il serait aussi excessif de l'imaginer en opposant hautain à cette modification, d'ailleurs inscrite dans une longue tradition française, qu'en courtisan empressé d'obéir aux nouvelles règles. Apparemment, il ne sut se résoudre totalement à l'une ni à l'autre attitude. Peut-être parce que sa personnalité et sa vision des choses le mirent malgré lui en porte-à-faux avec la nouvelle donne. Pour le dire en deux mots, il tenta de se faire agréer du nouveau pouvoir par les manières qui convenaient à l'ancien. Et voilà pourquoi il ne parvint à rien – sinon à composer son œuvre, ce qui demeure l'essentiel pour nous, et sans doute pour lui. Voilà surtout comment on peut expliquer (même si cela demeure pure hypothèse), d'une part, l'étrangeté de ses relations avec Louis XIV, auquel il paraît vouloir plaire tout en s'y prenant fort mal pour y réussir; et d'autre part, le déclassement social qu'il subit, jusqu'à mourir sans le sou dans un étrange statut d'invité impécunieux de maisons amies où on lui offre une chambre qui est son seul gîte au monde. Ce mélange de liberté conservée et d'assujettissement consenti ou subi, de courtisanerie parfois flagorneuse et d'indif-

férence discrètement insolente, nous paraît tenir entre autres causes au malentendu politique sur la nature du mécénat d'État; et aussi aux difficultés pour s'en faire reconnaître que devait nécessairement lui causer le choix incongru de la fable pour fleuron de sa production poétique.

En effet, formé à la poésie durant cet âge galant qui prisait les genres mineurs et les voies de traverse, La Fontaine s'est trouvé accomplir son génie dans la fable ésopeque qui alors n'est pas même reconnue comme un genre littéraire: c'est tout au plus une forme rhétorique, pourvoyeuse d'exercices de traduction, de transposition et de dissertations pour collégiens, et de lieux communs pour les discours d'apparat. Dès lors, organiser l'unité de son œuvre autour de ces bluettes, c'était pour un poète se condamner à une place mineure dans la hiérarchie des genres, qui en ce temps-là compte autant que la perfection qu'on met dans leur réalisation. Mais chercher une voie plus élevée du côté de la poésie religieuse, de la narration enjouée, du théâtre tragique ou lyrique, et ailleurs encore, c'était courir le risque de la dispersion. Et voilà sans doute comment s'explique la variété de l'œuvre de La Fontaine, ses incursions incessantes dans des genres autres que la fable, où pourtant il réussissait mieux que personne. Situation contradictoire et bien embarrassante: ou bien il satisfaisait à la règle de l'unité, mais c'était dans un genre irrégulier, mineur et un peu méprisé. Ou bien il satisfaisait à la règle du grand goût et des genres nobles, mais c'était au risque de la dispersion, de la dissémination. C'est ainsi qu'il fut condamné, presque malgré lui, à se montrer réfractaire aux lois du moment: non par opposition vraiment déclarée aux canons du classicisme d'État, mais par impossibilité d'y adhérer sans contradiction.

Car il n'eut rien d'un opposant déclaré au pouvoir littéraire et encore moins politique de son temps. On n'est pas même sûr qu'il ait été mal en cour pour avoir appartenu à Fouquet: d'abord embastillé pendant cinq ans, l'homme de confiance du ministre, Pellisson, bien qu'auteur de placets courageux en faveur de son protecteur déchu, rentra en grâce auprès de Louis XIV en 1668, devint historiographe du règne, suivit le roi sur les champs de bataille pour conter ses hauts faits et reçut rentes et biens pour ces services rendus. Il avait fait carrière et fortune par les lettres en dépit de ses engagements premiers. La carrière et la fortune de La Fontaine, bien moins engagé auprès de Fouquet, croisent les siennes sur l'échelle sociale: l'un monte et l'autre choit. Pourquoi? Ce n'est pas que La Fontaine se soit retiré sur l'Aventin. Au contraire, il ne manque pas de dédier son premier recueil de *Fables* en 1668 au dauphin, fils de Louis XIV, son second recueil en 1678 à Mme de Montespan, maîtresse de Louis XIV, et le dernier, en 1693, au duc de Bourgogne, nouvel héritier de Louis XIV. Veut-on plus de suite dans les idées? Dès le premier recueil paru, il a sans désarmer publié *Psyché* enveloppée dans un éloge déambulatoire des beautés de Versailles. Et dans les trois ans qui précèdent les premières *Fables*, il rime deux recu-

eils de contes virtuoses et gaillards, sinon égrillards, qu'il sait ne pas devoir déplaire à un monarque qui a fait donner *Tartuffe* à Versailles et dont la jeune cour enrage que les pressions des dévots retardent l'autorisation officielle de cette comédie à Paris. De surcroît, il rattrape ce que l'immoralité de ses *Contes* pourrait lui coûter dans l'estime sourcilleuse des autorités, en donnant dans la poésie religieuse: il organise en 1670 le *Recueil de poésies chrétiennes et diverses* dédié au jeune prince de Conti ou chante en 1673 la chasteté de saint Malc captif dans un long poème en vers réguliers. Et sur le tard, s'il participe aux joyeuses débauches de quelques grands seigneurs réfractaires à l'atmosphère de dévotion qui s'est abattue à partir des années 1680 sur la cour de France, c'est notamment chez les Vendôme, dont l'aîné n'est pas mal vu du roi. Enfin, il ne manque jamais de louer avec application les victoires, les naissances et les mariages de la famille royale, et jusqu'aux maîtresses de Louis XIV, la Montespan ou la Fontange.

Mais tout cela demeure ambigu, trop peu suivi et pas assez adroit pour le faire entrer dans les grâces du maître. Métamorphoser en poèmes les sèches vignettes ébauchées par Ésope, c'est un projet plaisant. En profiter pour égratigner les puissants, ce n'est pas interdit. Et comme les éloges dithyrambiques compensent dans l'ouvrage les piques contre l'arbitraire des rois, on lui pardonnera tout, d'autant que le genre est mineur, donc sans conséquence. Mais justement: le contraste entre cette bassesse d'origine (un genre qui ne figure pas même dans *L'Art poétique*!) et son élévation au sommet du Parnasse par le génie poétique de l'auteur, voilà qui aurait plu à un mécène épris de paradoxe, mais ne séduit pas le classicisme d'État, plus attentif à la hiérarchie des belles-lettres. Le pari tenu par les *Contes* de tout dire sans choquer, parce que l'enveloppement allusif des audaces dans la soierie des vers autorise tout, peut bien séduire. Mais pas si l'on tend l'arc jusqu'à le briser: le recueil des *Nouveaux contes* de 1673, merveille acrobatique et jubilatoire, va si loin que la censure le frappe. Même si vous nommez élégamment «*Verger de Cypris, labyrinthe des fées*» la toison du pubis féminin dont un pauvre démon est défié par un amant coquin de défriser le poil³, le caractère scabreux de l'affaire est inexcusable pour l'époque: cela manquera de coûter à La Fontaine en 1683 le fauteuil d'académicien qu'il convoite.

Les poèmes religieux, qui pourraient rattraper les choses, sont publiés avec la protection de jansénistes notoires. Et le jansénisme⁴ n'est pas en

³ C'est le sujet du conte intitulé *La Chose impossible*.

⁴ Doctrine inspirée de l'interprétation de saint Augustin par l'évêque flamand Jansen, qui par rapport à la Contre-Réforme, renchérisait de rigueur dans la conception de la grâce divine et la délivrance des sacrements. Elle inspira au début du XVII^e siècle la réforme notamment du couvent de Port-Royal, qui fut rasé sur ordre de Louis XIV en 1710.

odeur de sainteté politique auprès du roi. Si de son côté le duc de Vendôme plaît à Louis XIV, que d'amis et protecteurs de La Fontaine sont mal en cour! La duchesse de Bouillon à qui il dédie *Psyché* n'est certes pas encore disgraciée à la date de cette dédicace; mais réfugiée en Angleterre, pays hostile à la politique de la France, elle n'en continuera pas moins d'être l'objet de l'amitié déférente et de la correspondance suivie du poète jusqu'à sa mort. Amitié suspecte aux yeux du pouvoir. Le prince de Conti à qui il dédie la fable *Le Milan, le Roi et le Chasseur* avait, lui, déplu bien avant, en brocardant, dans un courrier qui fut ouvert, le monarque «affaînéanti auprès de sa vieille maîtresse» (Mme de Maintenon). Le coupable était rentré tardivement en grâce à la prière de son grand-père mourant, le grand Condé. En dépit de quoi, louer l'indulgence royale dans une fable dédiée pour son mariage à un tel personnage – et qui plus est une fable montrant un roi (indien, il est vrai!) en posture ridicule, le nez massacré par les serres de l'oiseau de proie qui le prend pour perchoir —, c'était courir le risque d'éveiller mal à propos le souvenir peu plaisant de la rancune royale.

La Fontaine est ainsi: prêt à faire sa cour en accumulant les vers d'éloges circonstanciels et circonstanciés, mais pas au prix de ses amitiés, de ses choix, de ses fantaisies, toutes choses d'ordre privé. Son principe de séduction, c'est le sourire partagé, l'appel à la familiarité: les *Fables* s'entendent merveilleusement à ces jeux, avec leur ton de bonhomie et leurs allusions complices. Mais était-ce la tonalité attendue du Roi-Soleil? Si le poète loue sans compter la personne du roi, il s'accorde licence de juger la fonction royale ou de réprouver tel aspect de la politique de l'État, sans vouloir ou pouvoir comprendre que la personne de Louis XIV se fond avec sa fonction et son État. Il consent à une inféodation contractuelle, souriante, personnelle, mais n'entre pas dans les rouages de la laudation administrative du pouvoir. Il n'aurait pas, comme Racine ou Boileau, troqué sa lyre pour la plume de l'historien et délaissé les Muses pour chanter les exploits guerriers et politiques du prince dans une langue prosaïque de simple chroniqueur. Il conserve au contraire des amis en Angleterre et sa sympathie pour ce pays, au point de penser un temps s'y retirer: il y est convié notamment par Saint-Évremond⁵, que des imprudences épistolaires y avaient exilé et qui y cultivait une ironie de libertin désinvolte, loin des déférences de la cour de France qui s'enfonce dans le conformisme. Nulle

⁵ Charles de Saint-Évremond (1610-1703), doublement victime de ses écrits – une lettre malheureuse contre Mazarin durant la Fronde, une autre contre les dessous de la paix des Pyrénées conservée et découverte dans les papiers de Fouquet – trouva refuge en Hollande puis en Angleterre où il produisit en honnête homme feignant l'amateurisme une œuvre d'observateur critique des mœurs et des croyances de son temps, sous forme de traités critiques et de lettres élégantes et enlevées.

bravade, de la part de La Fontaine, dans cette tentation anglaise qui annonce le siècle des Lumières: simplement, sa vie personnelle, ses amitiés, ses goûts ne lui paraissent pas relever de la juridiction de l'État.

Les mésaventures de son entrée à l'Académie française sont caractéristiques de cette position. Il se trouve aspirer au fauteuil laissé vacant par la mort de Colbert, l'ennemi de Fouquet: c'est déjà une coïncidence qu'on ne voudra certes pas croire impertinente, mais qui signale au moins qu'il n'y met pas de gants et ne se soucie pas d'en mettre. Par-dessus quoi, il ose se présenter avant que ne soit élu l'autre poète du règne, avant Boileau devenu historiographe en titre et familier du roi dont il est le chroniqueur. Après des débats houleux dont les urnes le déclarent vainqueur pour son seul talent, non pour sa faveur en cour et en dépit de ses *Contes*, l'élection de La Fontaine apparaît sinon comme un défi, du moins comme une indelicatesses envers le pouvoir. Louis XIV lui infligera donc le camouflet de suspendre sa réception jusqu'à ce que Boileau soit à son tour élu puis reçu. Maladresse emblématique ou insolente prétention de ne rien devoir qu'à son génie littéraire? Porte-à-faux, dirons-nous plutôt, entre deux mondes. Boileau compte quinze ans de moins que La Fontaine. C'est presque une génération. Celle qui sépare les gens qui eurent vingt-cinq ans au début de la Fronde, de leurs cadets qui eurent vingt-cinq ans lors de la prise du pouvoir par Louis XIV. Tout un symbole.

Et un symbole littéraire, notamment. La carrière de Boileau, poète satirique, puis théoricien esthétique, enfin historiographe royal, s'inscrit dans une conception ordonnée de la vie, soumise à la hiérarchie du *cursus honorum*. Sa lecture de l'esthétique que nous nommons aujourd'hui «classique» et dont un La Fontaine partage certes avec lui les préceptes, infléchit pourtant leur commun idéal dans une direction légèrement divergente: la poétique de Boileau est régie prioritairement par les principes de l'unité et de la norme, orientée par l'exigence de perfection formelle et d'obéissance aux canons édictés par l'Antiquité gréco-romaine exclusivement, régie par le sens de l'absolu incarné dans la raison et le grand goût, excluant les négligences qui troublent les lignes, pour viser au sublime par la grandeur. Dérivé de l'esthétique galante, le classicisme que promeut l'écriture de La Fontaine participe, lui, de la grâce avant même la beauté: il procède d'une appropriation des règles, intuitive autant que raisonnée, aux situations qui réclament leur ajustement. Son génie est de convenance et de proportion, et participe d'un sens du relatif plutôt que de l'absolu, qui s'accommode même des verdeurs ou des outrances, là où elles "conviennent" au sujet.

Or il se trouve que cette distinction rend assez bien compte de l'opposition entre les deux logiques esthétiques qui, en profondeur, organisent la création classique en France au XVII^e siècle: l'une, d'origine plutôt savante, se définit en termes de dominance, tandis que l'autre, d'inspira-

tion plutôt mondaine, forgée dans la conversation galante du salon et de la cour, a pour principe la pertinence⁶. Ici l'on s'adapte, là on s'impose: c'est l'*aptum* (l'à-propos) de la parole élégante face à la *vis persuasitrix* (la force persuasive) du discours éloquent. Séduire en s'insinuant ou en éblouissant, appliquer une stratégie de délectation ou de domination, tel est le choix, grossièrement posé, qui s'offre au créateur classique. En termes simples, donc, celui de l'absolu ou du relatif. Le premier vise à la parfaite unité, l'autre supporte et réclame même la diversité, sans crainte de déroger, puisqu'en toute chose l'art de s'adapter et d'y adapter le bon goût et les belles règles garantit qu'on en fera sourdre la perfection.

Faut-il préciser que la fable en vers constitue un merveilleux exemple de cette seconde esthétique, celle de la variété, de la relativité congruente, de la négligence délicatement appropriée? Mais ce choix même commande que l'on ne fige pas le genre dans une forme fixe ni que l'on se fixe à ce seul genre en négligeant tout autre. Aussi, une fois la fable rencontrée, La Fontaine organisa-t-il, d'intuition sans doute, un va-et-vient entre les genres divers où il va puiser avec un bonheur inégal l'enrichissement de son inspiration, et le genre majeur auquel il rapporte cette manne, dont il le nourrit et qui en synthétise les vertus. Le renouvellement de la fable d'un recueil l'autre, son épanouissement en creuset de tous les genres, miniature par transposition de l'écriture épique, lyrique, narrative, rhétorique, comique, tragique, idyllique, philosophique, religieuse même, enrichissent le recueil d'un éclat et d'une diversité d'invention et d'intention presque encyclopédique. Les fables deviennent le microcosme précieux, ciselé, kaléidoscopique dans lequel se mire en une correspondance mystérieuse l'abondante variété des autres productions du poète, contes en vers, roman de *Psyché*, idylle d'*Adonis*, *Songe de Vaux*, comédie de *Clymène*.... C'est pourquoi lire les *Fables*, c'est saisir le génie de La Fontaine dans sa variété à travers leur unité, en même temps qu'appréhender l'unité de son génie à travers leur variété.

⁶ Nous en avons traité dans notre étude intitulée « Les deux esthétiques du classicisme français », parue dans la revue *Littératures classiques*, n° 19, 1993, « *Qu'est-ce que le classicisme?* », p. 145-170.