

La tentation du théâtre chez La Fontaine

Ana Clara Santos
UNIVERSITÉ DU ALGARVE

La diversité est au coeur de la production littéraire de La Fontaine. Son "inquiétude" et son "humeur volage" ne sauraient souffrir "nul attachement". Sa persistance à "ménager sa volonté" le détachera de ses contemporains sur une voie originale qui le conduira à changer "tous les jours de manière et de style", à "chanter sur tous les tons" et à invoquer "des neuf Soeurs la troupe tout entière". Tel un "papillon" dans les airs, tout le charme et rien ne l'attache.

Pourtant parmi ces multiples variations il est un genre sur lequel il reviendra, à plusieurs reprises, tout au long de sa carrière: c'est le théâtre. On pourrait même dire que c'est par le théâtre que tout commence et tout se termine dans le monde des lettres de La Fontaine.

Pour marquer ses débuts dans les Lettres, La Fontaine, à l'âge de 33 ans, donne à l'impression une pièce de Térence, *l'Eunuque*. Se donner à voir aux yeux du public, pour la première fois, avec une comédie, adaptée de Térence, "médiocre copie d'un excellent original", comme il l'affirme dans l'Avertissement, c'est synonyme d'un profond désir de réussite dans le milieu littéraire, marqué par une volonté de conciliation entre la tradition et la mode. Une tradition qui valorise l'autorité des Anciens où Térence, rival de Plaute, est tenu pour le modèle humaniste (pureté, netteté, clarté) le plus adapté au goût des honnêtes gens de son temps. Une mode qui préconise, sous l'effet de la Fronde, la vogue de la comédie avec Corneille ou Scarron, mais aussi celle des "Belles Infidèles" avec Marolles ou Perrot d'Ablancourt. En effet, en 1654, la vogue des "Belles Infidèles" est à son sommet avec la parution, entre autres, de *Lucien* d'Ablancourt et la *Rhétorique* d'Aristote donnée par François Cassandre. La traduction, reconnue comme genre et pratique littéraire à part entière, constitue ainsi un excellent moyen d'accès à la notoriété littéraire. Même si La Fontaine présente sa pièce avec la modestie qui convient à un débutant, son choix révèle bien son aspiration de prendre place parmi les meilleurs créateurs de son époque. Sensible à l'évolution du goût du public, le poète a su s'orienter vers l'adaptation versifiée, moins soumise à l'original. Sensible au goût naissant à la Cour et aux Salons, il prétend plaire aux "dames et aux chevaliers", public plus délicat et plus raffiné, en habillant "à la française" les Anciens, en transformant la courtisane en

une pauvre veuve forcée d'accepter la charité d'autrui, le viol en un baiser furtif sur la main de Pamphile donné par celui qui deviendra son époux, et les épisodes de bravoure en un tableau voué à la suprématie de l'Amour alors inexistant dans l'original.

Mais la rapide ascension littéraire à laquelle il aspirait lui était déniée. Que l'on penche vers la position des frères Parfaict qui, en 1746, ont prétendu que *LEunuque* aurait été accueilli par des sifflets ou vers la position de la critique moderne qui ne lui accorde même pas la mise à l'affiche, ce qui est sûr c'est que cet échec souffert par l'auteur, dès son premier essai, le condamna, l'espace de quelques années, au silence. Sous le coup de la déception, il abandonne le théâtre et place son poème *Adonis* (1658) sous la protection de Fouquet. Pourtant le maître des Eaux et Forêts sera amené à composer, l'année suivante, *Les Rieurs du Beau-Richard*, ballet en vers, chants, danses et lazzi sur une anecdote tirée d'une chronique locale destinée à divertir des amis de Château-Thierry et jouée pendant l'hiver 1659-1660.

Même s'il abandonne le théâtre pendant l'espace d'une longue décennie, s'adonnant à la composition des Fables (1668), des *Contes et Nouvelles en vers* (1669), il ne quittera pas l'esthétique théâtrale pour autant. Dans son troisième recueil des *Contes* en 1671, il introduit *Clymène*, comédie qui n'inclut "aucune distribution de scènes, la chose n'étant pas faite pour être représentée". Cette mise en scène de l'allégorie du Parnasse à laquelle il s'applique n'est autre que l'occasion de réitérer une profonde méditation sur l'inspiration poétique et les fins de la création littéraire comme on verra plus loin.

Entière consécration du genre n'avait pas quitté l'esprit du poète. Mais ce sera à nouveau l'échec qui le guette, cette fois-ci, causé par la puissance de Lulli qui réserve à *Daphné* (1674) le même sort réservé au *Malade imaginaire* de Molière un an auparavant. Composé en 1674, à la demande de Lulli, il voit son livret d'opéra refusé par le compositeur qui lui préfère *Proserpine* de Quinault, malgré les efforts de Mme de Montespan ou Mme de Thiange. Retiré des *Metamorphoses* d'Ovide (I, 452-467), La Fontaine y ajoute l'amour de Daphné pour Leucippe ainsi que son mariage final avec Apollon. Renouant avec l'inspiration mythologique de *Clymène*, l'œuvre reprend quelques principes de Psyché' et d'Adonis, chers à l'"empire de l'Amour". Les variations sur le sentiment amoureux et les déguisements entrepris sont propres à la pastorale dramatique insérées ici au cœur de la poétique galante et précieuse mise en scène par la nymphe Daphné qui, prévenue contre l'amour:

Clymène.

Amour, n'approche point de nos ombrages doux,
De nos prés, de nos fontaines;
Laisse en repos ces lieux; assez d'autres que nous
Se feront un plaisir de connaître tes peines .

se lamente sur le sort des jeunes filles soumises à la tyrannie de ceux qu'elles côtoient:

Que notre sexe a d'ennemis!
A combien de tyrans le destin l'a soumis!
Des amants importuns, un père inexorable,
Un devoir impitoyable;
Tout combat nos désirs: trop heureuses encor
Si nous n'avions que cette peine!

Ce thème aurait pu très bien réussir dix ans plus tôt. Malheureusement, au printemps 1674, le goût de la Cour n'est plus celui de la ville; on n'est plus à l'évocation de Vénus, à l'heure des douceurs pastorales, mais plutôt à celle de Mars, avide d'héroïsme, à une heure où la France fait désormais face à une véritable coalition européenne. Dans son épître à la satire *Le Florentin*, La Fontaine ne manque pas d'en faire allusion en ces termes:

Je pourrais alléguer encore un autre point:
Les conseils, "Et de qui?" Du public: c'est la ville,
C'est la Cour, et ce sont toute sorte de gens,
Les amis, les indifférents,
Qui m'ont fait employer le peu que j'ai de bile:
Ils ne pouvaient souffrir cette atteinte à mon nom;
La méritais-je? On dit que non.
Mon opéra, tout simple, et n'étant, sans spectacle,
Qu'un ours qui vient de naître, et non encor léché,

² *Daphné*, I, 2.

³ *Idem*, III, 5.

Plaît déjà. Que m'a donc Saint-Germain reproché?
Un peu de pastorale? Enfin ce fut l'obstacle.
J'introduisais d'abord des bergers; et le Roi
Ne se plaît à donner qu'aux héros de l'emploi:
Je l'en loue. Il fallait qu'on lui vantât la suite;
Faute de quoi, ma Muse aux plaintes est réduite.
Que si le nourrisson de Florence eût voulu,
Chacun eût fait ce qu'il eût pu.

Pour un auteur à l'écoute du goût du public, l'opéra semble avoir été, pour La Fontaine, une voie dans laquelle il persiste dans sa volonté d'ascension théâtrale qu'il n'arrive pourtant pas à percer. En 1682, dans le même recueil où fut publié *Daphné*, sont donnés les deux premiers actes d'un livret d'opéra, *Galatée*, inspiré, lui aussi, des *Métamorphoses* d'Ovide (XIII, 750-897). Presque dix ans plus tard, en 1691, il y revient une dernière fois, à l'âge de soixante-dix ans, avec *Astrée*, inspirée du roman d'Honoré d'Urfé et de son complément par Baro, mise en musique par Colasse, élève et gendre de Lulli et représentée le 28 novembre 1691 à l'Opéra. Ce sera à nouveau un échec complet.

De ce parcours, il faut encore faire référence à une pièce dont le texte est perdu, représentée sans succès à la Comédie-Française en 1683, *Rendez-vous*. Et finalement, à une tragédie inachevée inspirée de *Liliade*, *Achille*, retrouvée parmi les papiers de son ami Maucroix et publiée en 1785.

On le voit, à côté de la tentation romanesque subie pendant la décennie de 60, se profile un regard toujours aussi aigu sur la création théâtrale. La voie inaugurée par la comédie dans *LEunuque*, tantôt infléchie vers la farce, *Les Rieurs de Beau-Richard*, tantôt inachevée vers la tragédie, dans *Achille*, ou inassouvie vers l'opéra, dans *Daphné*, *Galatée* ou *Astrée*, aboutira pourtant à l'édifice d'une esthétique secondée par le plaisir de composer, ayant comme épicerie la technique dramatique, qui allie la poésie à la musique, le sublime au naturel, le lyrisme au galant, le plaisant au sérieux, l'Ancien au Moderne.

Que *Clymène* soit posée comme une comédie qu'il faut lire et non représenter, donnée comme un dialogue sous sa forme théâtrale sans découpage de scènes, n'est pas synonyme du hasard. Le fait que l'auteur se serve de l'esthétique théâtrale est lourd de sens. Que Melpomène, muse de la tragédie, puisse jouer la comédie, et que sa rivale Thalie puisse donner la réplique à la façon d'une tragédienne annonce, pour ainsi dire, une démarche qui s'affirmera, avec force, dans

A *Madame de Thiange*, épître au sujet de la satire *Le Florentin*, 1674-

le processus de sa création poétique: l'assemblage des tons et des styles. A l'image de *Clymène*, les *Amours de Psyché et de Cupidon*, reprennent la métaphore théâtrale et opposent, à nouveau, la comédie à la tragédie. Le poète qui fait découvrir son œuvre à ses amis la pose non seulement comme une parole qui se dit, qui se raconte, mais aussi comme une parole qui se montre, qui se met en scène. Le roman, construit à l'image d'une tragédie, constitue vite le fondement vers une discussion entre les poètes sur la création littéraire elle-même. Sinon voyons.

Louverture du récit se fait sous la forme tragique avec la présence de la Fatalité la plus traditionnelle, celle de l'oracle des Dieux:

Lépoux que les Destins gardent à votre fille
Est un monstre cruel qui déchire les cœurs,
Qui trouble maint État, détruit mainte famille,
Se nourrit de soupirs, se baigne dans les pleurs.

A l'Univers entier il déclara la guerre,
Courant de bout en bout un flambeau dans la main:
On le craint dans les cieus, on le craint sur la terre;
Le Styx n'a pu borner son pouvoir souverain;

C'est un empoisonneur, c'est un incendiaire,
Un tyran qui de fers charge jeunes et vieux.
Qu'on lui livre Psyché; qu'elle tâche à lui plaire:
Tel est l'arrêt du Sort, de l'Amour, et des dieux.

Menez-la sur un roc, au haut d'une montagne,
En des lieux où l'attend le monstre son époux;
Qu'une pompe funèbre en ces lieux l'accompagne,
Car elle doit mourir pour ses sœurs et pour vous.

⁵ Les *Amours de Psyché et de Cupidon*, Livre premier.

Tout le récit se voit construit autour des successifs retournements tragiques, les multiples péripéties jusqu'à la sortie, enfin, du Malheur et de la Tragédie vers le Bonheur: à la fatalité exhalée par Vénus sera opposée la protection de Cupidon jusqu'à l'abandon total de la vengeance.

Pourtant certains indices en détournent cette lecture.

La fatalité divine devient très vite fatalité humaine et morale car l'héroïne, placée sous la condamnation de son mari, deviendra la victime de ses propres défauts, "la curiosité, la vanité et le trop d'esprit":

Et puisque vous voulez votre perte, et que le destin le veut aussi, je vais y mettre ordre, et commander au Zéphire de vous apporter vos sœurs. Plût au sort qu'il les laissa tomber en chemin!

Ce détournement du tragique était donc nécessaire pour accéder à quelque chose de plus important qu'il assigne à la création littéraire, la suspension de son esprit:

Je conviens qu'il faut tenir l'esprit en suspens dans ces sortes de narrations, comme dans les pièces de théâtre: on ne doit jamais découvrir la fin des événements; on doit bien les préparer, mais on ne doit pas les prévenir.

Cette suspension devient donc synonyme d'"incertitude", source inébranlable vers la condition même de toute création poétique, le plaisir esthétique:

En un mot le plaisir que doit donner cette Fable à ceux qui la lisent, ce n'est pas leur incertitude à l'égard de la qualité de ce mari; c'est l'incertitude de Psyché seule.

Les plaisirs du théâtre (le tragique et le rire, l'admiration et le pathétique, l'héroïque et la satire) concourent à placer au même rang les plaisirs de la simple lecture tel un véritable "théâtre dans un fauteuil" avant la lettre. La lecture deviendrait un vrai transport, un véritable ravissement, cette "impression vive" ou ce "sentiment" recherché dans cet habillement "à la française", dans ce détachement du Modèle qui le pousse vers l'originalité:

Ce n'est pas à force de raisonnement qu'on fait entrer le plaisir dans l'âme de ceux qui lisent: leur sentiment me justifiera, quelque téméraire que j'aie été, ou me rendra condamnable quelque raison qui me justifie. Pour bien faire, il faut considérer mon ouvrage sans relation à ce qu'a fait Apulée, et ce qu'a fait Apulée sans relation à mon livre, et là-dessus s'abandonner à son goût.

⁶ Idem.

⁷ Préface.

⁸ Idem.

⁹ Ibid.

Or cette incertitude est une des voies vers la discussion qui s'engagera entre les quatre poètes, dans le château de Versailles, autour de la remise en cause du Tragique et du Comique. Polyphile/La Fontaine conteste vivement ce système tragique:

Voilà comment raisonnait la pauvre Psyché, ingénieuse à se procurer du mal; mais bien éloignée de l'intention qu'avait eu Amour à qui cet endroit où la Belle se trouvait alors, était venu fortuitement dans l'esprit; ou que peut-être l'avait laissé à la discrétion du Zéphire.¹⁰

Cette critique de l'herméneutique tragique trouve une forte assise sur l'épicurisme défendu ici par La Fontaine dans les paroles que Cupidon adresse à Jupiter:

Que vous importe? reprit l'Amour. Votre félicité dépend-elle du culte des hommes? qu'ils vous négligent, qu'ils vous oublient, ne vivez-vous pas ici heureux et tranquille, dormant le trois quarts du temps, laissant aller les choses du monde comme elles peuvent, tonnant et grêlant lorsque la fantaisie vous en vient?¹¹

La même position est réitérée par Gélaste, le partisan du rire et de la comédie. Sortir de la tragédie et des "pleurs", "condition des mortels", et pratiquer le rire et l'insouciance, ce serait accéder au rang des dieux. Mais cette sortie n'est pas l'issue idéale car La Fontaine, par la discussion engagée sur les mérites respectifs du genre comique et du genre tragique, mettra en scène la relation antithétique de deux éléments nécessaires à son esthétique. Selon Gélaste, "comme la Tragédie ne nous représente que des aventures extraordinaires et qui vraisemblablement, ne nous arriveront jamais, nous n'y prenons point part"¹²; cependant, c'est elle qui peut nous toucher par la pitié, véritable "ravisement" ou "extase", qui a quelque chose de sublime:

La tragédie a encore cela au dessus de la comédie, que le style dont elle se sert est sublime; et les beautés du sublime, si nous en croyons Longin et la vérité, sont bien plus grandes et ont un tout autre effet que celles du médiocre. Elles enlèvent l'âme, et se font sentir à tout le monde avec la souveraineté des éclairs (...) Il est de ceci comme d'une Beauté excellente et d'une autre qui a des grâces: celle-ci plaît, mais l'autre ravit.¹³

Les Amours de Psyché et de Cupidon.

Idem, Livre second.

Les Amours de Psyché et de Cupidon, Livre Premier.

Idem.

La solution ne passe pas, de la sorte, par un choix mais par un compromis qui atteindra l'effet totalisant: le mélange des tons, du sérieux au plaisant, du merveilleux héroïque au galant, tous au service de la mise en scène du spectacle des passions. Or ce balancement entre le plaisant et la fatalité est une constante de la création littéraire elle-même, du processus de la genèse à celui de la production de ses effets. Arrêtons-nous un instant sur les propos d'Ariste sur les tragédies:

Or, je vous soutiens, avec le même Platon, qu'il n'y a divertissement égal à la Tragédie, ni qui mène plus les esprits où il plaît au poète. Le mot dont se sert Platon fait que je me figure le même poète se rendant maître de tout un peuple, et faisant aller les âmes comme des troupeaux, et comme s'il avait en ses mains la baguette du dieu Mercure.

Le Poète est donc maître tout-puissant puisqu'au moment de la Création, il ordonne à sa convenance. Ce mythe de la "fatale main" de l'artiste-poète, apte à créer pour en faire apparaître des significations, nous plonge d'emblée dans l'esthétique lafontainienne qui prend assise sur la métaphore théâtrale, dans ses deux dimensions tragiques ou comiques. Psyché, mythe de la poésie, sinon de la littérature même, du moins de la création littéraire lafontainienne, marquée par une doctrine, du côté de l'Auteur, des effets esthétiques, ainsi que de la proclamation d'un art de sentir et de bien lire, du côté des Lecteurs, récepteurs de ce spectacle.

Le texte n'existe plus que par lui-même, par son autorité toute nouvelle qui fait jaillir sa cohérence interne et son essence originale. Ainsi le mythe de Psyché, associé au mythe de Cupidon, de ce dieu invisible, représente-t-il la nécessité de s'abandonner à son goût et de s'éloigner de la critique, incapable de sentir les grâces des plus belles créations. Ce désir de liberté dans la création et sa réception marque bien son choix envers un genre mineur qui n'est même pas recensé par Boileau dans sa *Poétique* et dont il prétend l'élever au détriment des règles et de la hiérarchie des genres. Par là se développent des mythes qui sont autant des métaphores de la création artistique où celle de la création théâtrale est un pôle diffuseur de senteurs, de couleurs et de tons, adaptables à son caractère et à son goût.

Ce spectacle n'est-il pas magnifiquement illustré par la composition des Fables qui valorise volontiers la mise en scène de dialogues, comiques ou tragiques, dans une volonté irrépréhensible d'élévation d'un genre non reconnu à l'époque?

"Mais en dehors des fables et peut-être de quelques contes, La Fontaine, dira-t-on, n'a rien écrit qui vaille" .

¹⁴ ibid.

Pierre Clarac dans sa préface à l'édition des Œuvres complètes de La Fontaine présentée par Jean Mander en 1965 aux Éditions du Seuil dans la collection "Intégrale".

On espère avoir démontré, au contraire, que sa démarche toujours renouvelée autour de ses écrits pour le théâtre a permis au maître des Eaux et Forêts, si épris de diversité, de s'exercer à volonté sur la variété des tons et des styles, de passer à son gré du grave au doux, du plaisant au pathétique, du comique au tragique, du sublime au satirique lui permettant de revigorer toute son œuvre romanesque et poétique autour de son goût prononcé pour la progression dramatique et de son génie du dialogue.

Dans son Discours à Mme de Sablière, en 1684, le poète se présentait en ces termes:

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 vais de fleur en fleur, et d'objet en objet;
A beaucoup de plaisirs je mêle un peu de gloire.

Pourtant il en est une à laquelle il restera toujours fidèle: celle de la création théâtrale et l'apologie de la parole qui se donne à voir et à lire en spectacle.

Comment doit-on comprendre ce perpétuel retour vers le théâtre de la part d'un auteur tel que La Fontaine, marqué par la diversité? Doit-on se contenter de le placer sous le signe d'une frustration annoncée issue de ses nombreux échecs sur la scène théâtrale? Nous ne le pensons pas. Ne faudrait-il pas y voir plutôt le signe d'une apothéose autour de la métaphore théâtrale qui conduirait le Poète à l'édification d'une esthétique aux contours multiples dans sa variation des tons ou la multiplication des styles, plus apte à former le goût de ceux qui, espérait-il, pouvaient devenir plus sensibles?

Jamais parterre plein de fleurs
N'eut tant de sortes de nuances.¹⁷

Ne serait-il pas la voie ouverte vers une réflexion sur la hiérarchie des genres et un moyen de faire accéder le conte ou la fables, genres mineurs, à un rang plus haut et atteindre ainsi une sphère plus large du public?

Discours à Madame de La Sablière lu par La Fontaine à l'Académie le 2 mai '84.

¹⁷ *Les Amours de Psyché et de Cupidon*.

Ces multiples essais dramatiques aboutissent à cette "recherche d'un miroir qui soit fidèle sans pour autant aveugler celui qui le regarde"¹. Comme les grands créateurs du théâtre classique qui ont voulu mettre à nu les mœurs du Grand Siècle, le poète des fables, tout en écrivant sa "comédie à cent actes divers" a continûment cherché à mettre en scène les modèles anciens dictés par son amour de Belles-Lettres.

J'irais plus haut peut-être au temple de Mémoire
Si dans un genre seul j'avais usé mes jours.

Références bibliographiques

Bury, E., *Lesthétique de La Fontaine*, Paris, SEDES, 1996.

Duchêne, R., *Jean de La Fontaine*, Paris, Fayard, 1990.

La Fontaine, *Œuvres complètes*, édition présentée par Jean Marmier, Paris, Seuil, EIntégrale, 1965.

Gallardo, J-L., *Le spectacle de la parole, La Fontaine, Adonis, Le songe de Vaux, Les Amours de Psyché et de Cupidon*, Paradigme, Références, 7, 1996.

Grosperin, J-R, "Quelque chose entre deux. Sur *Adonis* et *Les Amours de Psyché* de La Fontaine", *Littératures*, 35, automne 1996, 65-85.

Marouzeau, J., *Térence*, t. 1, Paris, "Les Belles Lettres", 1979.

Emmanuel Bury, *Lesthétique de La Fontaine*, Paris, SEDES, p. 87.
Discours à Madame de La Sablière.