Yves Le Pestipon

« Je plie et ne romps pas »

Essai de lecture ininterrompue du premier Livre des *Fables*

Introduction

On lit rarement les *Fables* de La Fontaine comme un ouvrage composé. On lit des fables, on en récite, on en chante, on en représente, on en explique dans les classes. Presque chaque français se souvient d'en avoir appris à l'école. À Paris ou en province, on aime aller voir tel ou comédien en dire pour les petits et pour les grands. On se plaît à les parodier, ou à les réécrire. On en décore des jardins, voire des labyrinthes. Depuis longtemps, on en brode, on en peint, on en fait des tapisseries. On s'assied sur des fables. On mange dans des fables. On s'endort sous des fables. On regarde à travers des rideaux tissés de fables. Presque toujours, ce sont les mêmes - une vingtaine environ - et quasiment personne, hors les spécialistes, ne sait leur place dans les Recueils.

Le fait n'est pas nouveau. Quand Madame de Sévigné cite des fables au fil de ses lettres, elle les cueille indépendamment de l'ordre des Livres. Rousseau[1], dans *l'Emile*, avec un projet tout opposé, agit de manière analogue. Hugo parsème ses œuvres de citations de la Fontaine, mais sans jamais prendre en considération un Livre tout entier. Tristan Corbière imite *la Cigale et la Fourmi*, mais ne fait rien avec la fable suivante. Lorsque Raymond Barre, pour attaquer François Mitterrand, imite *les Grenouilles qui demandent un Roi*, ce récit seul l'intéresse... Les *Fables* semblent une carrière ou l'on extrait des fables, des morales, quelques vers, ou des expressions, sans souci de la forme du gisement. Ces fragments apparaissent dans des monuments, des cimetières, des théâtres, ou des cartes postales... Leur emploi est souvent un réemploi. Le chef d'œuvre du poète préféré des français est soumis, pour et par sa gloire, depuis quatre siècles, aux multiples supplices des morceaux choisis.

Bien des œuvres connaissent sort comparable. *Les Regrets* ou *les Fleurs du Mal*, les Livres de Rabelais ou *les Caractères* de la Bruyère, et même *Don Quichotte*, ou *La Recherche du temps perdu* sont continuellement mis en pièces, mais de nombreux lecteurs et les universitaires ont toujours lu et commenté ces textes dans leur ordre. Pour La Fontaine, les derniers grands travaux de la critique, comme *La Fabrique des Fables*[2] , *Le Poète et le Roi*[3], ou *Philosophies de la fable*[4], accordent peu d'importance, voire aucune, à la composition des Livres[5], et l'on publie abondamment, sans s'en soucier, des articles sur telle ou telle fable, ou tel ou tel aspect des *Fables*. Dans les écoles ou les lycées, les manuels n'indiquent rien aux professeurs quant à la

---

[1] Voir *l'Emile*, Livre II.

[2] Patrick Dandrey, *La Fabrique des Fables*, Klincksieck, 1992.

[3] *Le Poète et le Roi, Jean de La Fontaine en son siècle*, Le livre de poche.

[4] Jean-Charles Darmon, *Philosophies de la fable, poésie et pensée dans l'œuvre de La Fontaine*, Hermann, 2011.

[5] Une exception remarquable, quoique discutable : *In La Fontaine's labyrinth : a thread through the Fables*, par Randolph Paul Runyon, Rookwood Press, Charlottesville, 2000. Maya Slater, elle, ne va pas au bout de ce qu'elle annonce : « It is one thing to study La Fontaine's fables as individual poems ; another to make sense of the *Fables* as a whole. An yet, the task is essential – it is obvious that the *Fables* form a unity". Maya Slater, The craft of La Fontaine, London, The Athlone Press, 2000, p. 201.

possibilité de lire au moins quelques fables dans l'ordre voulu par La Fontaine. Aucun journaliste ne s'étonne que Fabrice Luchini cueille à sa fantaisie des fables parmi les *Fables*. Pas un artiste ne paraît avoir songé à réciter un Livre entier de La Fontaine. Nulle part n'est envisagée une « nuit de la Fable » pendant laquelle on lirait la totalité des douze Livres. Le papillonnage prévaut.

C'était déjà le cas, apparemment, au XVIIe siècle. On proposait volontiers des recueils sans souci de leur composition. La Fontaine lui-même a publié des ensembles de textes[6] qui semblent, en première approximation, des collections hétéroclites de « fonds de tiroirs ». Au demeurant, la tradition des recueils de fables ésopiques, comme celui de Nevelet, ne paraît pas plaider pour un travail significatif de composition. La « bigarrure plaît[7] » au XVIIe siècle, et l'on paraît avoir peu songé à méditer de subtiles architectures, telles que qu'en fit récemment Jacques Roubaud pour *Quelque chose noir*. Aucune « chaîne secrète[8] » ne semble se cacher sous l'apparent désordre de la plupart des recueils. Tel est du moins l'avis général, même si l'on peut apercevoir, comme le font observer certains critiques, un souci de composition, par exemple, dans les *Œuvres poétiques* de Théophile de Viau[9].

Au XVIIe siècle, nul n'a écrit quant à la composition des *Fables choisies mises en vers par monsieur de La Fontaine*. Dans le *Recueil des textes et documents du XVIIe siècle relatifs à La Fontaine*[10], publié en 1973 par Georges Mongrédien, pas une ligne ne concerne le mouvement de lecture proposé par l'auteur de *Psyché*. Il semble bien qu'aucun de ses contemporains n'en ait rien dit. On peut donc penser que les effets de composition, et leurs significations éventuelles, n'ont pas été lus au XVIIe siècle, ou qu'ils l'ont été discrètement. On peut en conclure qu'ils n'existent pas, ou bien qu'on n'en écrivait rien, parce qu'on ne savait pas, ne désirait pas, ne voulait pas les repérer, les décrire, les analyser, se risquer à faire quelque chose des significations qu'ils pouvaient engendrer. Pareil phénomène n'est pas rare dans l'histoire des arts : des études et des commentaires largement postérieurs à la création des œuvres ont souvent fait apparaître des aspects réels et intéressants, parfois déterminants pour la suite de l'aventure artistique universelle, et dont les contemporains, et même les auteurs, semblent n'avoir rien dit, soit qu'ils n'en aient rien perçu, soit que leur aient manqué les outils pour exprimer leurs perceptions. Les commentateurs actuels de *la Princesse de Clèves*, des *Époux Arnolfini*, ou de *l'Iliade* publient à leur propos des idées que leurs premiers amateurs n'ont apparemment jamais formulées, et qu'ils n'auraient sans doute pas imaginées. L'histoire des arts est à la fois l'histoire, bouleversante, des œuvres et celle, non moins bouleversante, des points de vue sur elles.

Au XVIIe siècle, dans les écrits sur ce qu'on peut appeler « littérature » il n'y avait aucune place pour des théories de la discontinuité. La vieille pensée des *Essais*, subtilement

---

[6] On peut penser au *Recueil de Poésie chrétiennes et diverses*, aux *Fables nouvelles* publiées en 1671, ou aux *Ouvrages de prose et de poésie des sieurs de Maucroix et de La Fontaine*, publiés en 1685. Il n'est pas inutile de lire, pourtant, ces livres comme des œuvres. On peut même souhaiter que soient un jour publiées et commentées, *Les Fables nouvelles* de 1671, dont la composition est riche d'effets de sens.

[7] *Le Singe et le Léopard*, IX, 3, v.10.

[8] Montesquieu, *Quelques réflexions sur les Lettres Persanes*.

[9] Voir l'article de Michèle Rosellini, « La composition des œuvres de Théophile de Viau », in *Lectures de Théophile de Viau*, Rennes, PUR, 2008.

[10] Georges Mongrédien, *La Fontaine, recueil des textes et des documents du XVIIe siècle*, CNRS, 1973.

physique, elle-même enracinée dans des philosophies antiques et médiévales, n'avait plus guère cours. La pensée classique poussait désormais à la continuité, au refus des vides, à l'ordre sensible des raisons. La raison se faisait géométrique. Les œuvres, que la modernité a pu appeler fragmentaires, et qui surgissent paradoxalement au siècle de Descartes, n'ont pas, à leur époque, de théorie explicite de leurs formes. La chose existe, mais la théorie, qui s'articulerait à une représentation globale du monde, ne se déploie pas chez le père Rapin, chez Boileau, ou dans des Préfaces. Il faut attendre Leibniz, en philosophie, pour que l'on rencontre une théorie d'ensemble qui permettra à un Deleuze, beaucoup plus tard, dans *Le Pli*[11], de proposer les éléments nécessaires pour penser efficacement ce que des œuvres, sans le dire, donnaient parfois à lire.

S'il avait existé une « pensée de derrière[12] » pour la composition des recueils, le « goût classique[13] » eût interdit de l'exposer. La Fontaine l'indique à Ariste dans un passage du *Songe de Vaux* : « Vous ne trouverez pas chez moi cet heureux art /Qui cache ce qu'il est et ressemble au hasard ». Ce n'est pas qu'il soit interdit de parler d'art à l'intérieur des œuvres, comme on le voit aux *Fables*, dans *Psyché*, ou dans les *Contes*, mais « l'heureux art », dont La Fontaine ne se croit pas encore capable au temps du *Songe*, ne doit pas exposer - sauf à détruire le plaisir qu'on peut en attendre - comment il donne l'apparence du hasard. Or la diversité peut avoir cette apparence. Elle peut, d'un certain point de vue, « ressembler au hasard » : quand on la considère superficiellement, comme un ensemble de taches, sur la peau « tant marquetée, tant mouchetée » du Léopard[14], on dirait une « bigarrure[15] ». Cependant, la diversité, qui est la « devise » de La Fontaine[16], et qui caractérise l' « ample comédie[17] » des *Fables* n'est pas un simple « effet du hasard[18] » : comme la « diversité » dont parle le Singe, elle est « dans l'esprit », pas seulement « sur l'habit ». Elle « ressemble au hasard », mais elle n'est pas hasard. On peut en faire sa « devise », mais on détruirait le plaisir d'art qu'elle peut donner, si l'on n'était discret sur son origine. L'indiscrétion est ici une faute de goût. Ni le Singe, ni le fabuliste n'explicitent comment et dans quel ordre ils « fournissent toujours des choses agréables ». L'un et l'autre préfèrent heureusement laisser leur public comme « suspendu dans l'attente d'autres merveilles[19] ».

Proposer un discours cohérent et assez précis de la composition eût été pour La Fontaine interrompre la continuité générique entre son œuvre et les œuvres qu'elle imitait. Notre fabuliste se veut modeste. Il annonce seulement publier des « *Fables choisies mises en vers*. Il se place dans la tradition d'Esope et des recueils ésopiques qui l'ont précédé en son siècle. Il n'a « entrepris la chose que sur l'exemple[20] »… En installant au tout début de ses Livres *La Cigale et*

---

[11] Gilles Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Les éditions de Minuit, 1988.

[12] Pascal, *Les Pensées*, 125.

[13] Voir *À la recherche du goût classique*, Claude Chantalat, Klincksieck, 1992.

[14] Voir *Le Singe et le Léopard*, IX, 3.

[15] NOTE ARTICLE BIGARRURE

[16] *Pâté d'anguille*, *Nouveaux contes*.

[17] *Le Bûcheron et Mercure*, V, 1, v. 27.

[18] Voir *L'Horoscope*, VIII, 16, v.92.

[19] *Le Songe de Vaux*, fin du second fragment, *Œuvres diverses*, p. 96.

[20] *Préface*, édition de la Pléiade, p. 5.

la Fourmi et *le Corbeau et le Renard*, deux fables parmi les plus fameuses, il manifeste son intention d'une continuité générique. Certes, il procède vite à des écarts. L'absence de morale dans *la Cigale et la Fourmi* en est un. La présence, au centre du premier Livre, d'un texte[21] dédié à un contemporain - le duc de La Rochefoucauld - en est un autre. L'apparition d'un « je » d'auteur dans les quelques lignes en prose qui accompagnent les fables XV et XVI en est encore un autre… On n'en finirait pas d'énumérer les premières audaces de la Fontaine contre « le goût difficile[22] de ceux qui le retiendraient volontiers esclave dans son imitation[23]. Malgré ces écarts, cependant, son ouvrage demeure un recueil de Fables, sensiblement conforme à la tradition : on y trouve une *Vie d'Esope*, des images, des fables séparées les unes des autres, et dont l'ordre « ressemble au hasard ». Qui a seulement parcouru le recueil de *Fables d'Esope*, traduites par Jean de Boissat, publié en 1633, republié en 1659, republié encore en 1669[24], peut passer à La Fontaine sans se sentir dépaysé. La continuité générique est assurée.

Si La Fontaine avait publié ses fables « avec la manière de s'en servir[25] », et s'il les avait accompagnées du discours des raisons de leur ordre, il aurait inventé un genre nouveau, précédant ainsi Francis Ponge et sa *Fabrique du Pré*, ou *Comme une Figue de Paroles, et pourquoi*… Il aurait interrompu la tradition où il se situait. Il serait probablement passé pour Pédant, et il n'aurait pas laissé à ses lecteurs « quelque chose à penser[26] ». Loin de proposer une « ample comédie » que l'on peut parcourir, en tout sens, comme l'univers, il aurait imposé la visite guidée des salles successives d'un labyrinthe. Tel n'était pas son « dessein[27] ». Il présentait des *Fables choisies mises en vers*, avec des écarts manifestes par rapport à la tradition, mais sans rompre.

Publier les raisons de l'ordre de sa composition l'eût amené à proposer un système de règles arbitraires, ou un ensemble de clefs historiques, plus ou moins intimes, ou des développements philosophiques. Pour le premier point, on peut tenir pour assuré que La Fontaine n'appartenait pas à l'Oulipo… S'il « aimait le jeu[28] », les contraintes numériques ne convenaient guère à son épicurisme nourri de christianisme, et il n'était pas de « ces poètes sans poésie » ou de ces « oulipitres » que raillent Sollers ou Meschonnic. Proposer des clefs historiques eût été dangereux. René Jasinski a cru pouvoir déceler sous l'ordre des fables du premier Recueil la succession des épisodes de l'affaire Fouquet[29]. À supposer que ce critique ait vu juste, il n'était pas de l'intérêt de La Fontaine de publier ce qu'un de ses spécialistes a vu… Il savait qu'en

---

[21] *L'Homme et son image*, I, XI.

[22] Voir II, 1.

[23] La Fontaine, contrairement aux Petits Oiseaux, qui risquent d'être « esclaves retenus » (I,VIII, v 56) ne veut pas que son « imitation » soit un « esclavage » (*À Monseigneur l'évêque de Soissons*, *O.D.*, p. 648).

[24] L'éditeur Jean de Bonnot a donné en 1988 une réédition, facilement accessible, de ce texte, avec les gravures.

[25] Voir le *Sonnet avec la manière de s'en servir*, Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*.

[26] *Discours à M. le Duc de la Rochefoucauld*, X, 4, v. 56.

[27] Préface des *Fables*, seconde phrase.

[28] *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, *O. D.*, p. 258.

[29] *La Fontaine et le premier recueil des Fables*, Nizet, 1966.

certaines affaires, « il faut parler de loin, ou bien se taire[30] »… Quant aux raisons philosophiques, ou bien elles eussent été élémentaires, et leur intérêt nul, ou bien leur subtilité eût entraîné de longs développements qui eussent découragé tout lecteur. De plus, ces raisons pouvaient impliquer, en elles-mêmes, leur silence. Le « trobar clus » exigeait le secret. Rabelais n'a pas précisé la chimie et les propriétés de sa « substantifique moelle ». Montaigne laisse un « suffisant lecteur » interpréter la présence du nombre vingt-neuf dans l'architecture de son premier Livre… Il peut être de bonne philosophie, parfois, de taire, non par crainte, mais par principe, sa philosophie. L'œuvre d'art n'est pas une dissertation, et Dieu, surtout, n'a pas tout dit.

Pour se représenter la pratique lafontainienne, on gagne à lire un texte tardif et méconnu : l'avant-propos à une « Inscription tirée de Boissard », publié en 1685 au tome I des *Ouvrages de prose et de poésie des Sieurs de Maucroix et de La Fontaine*, juste à la suite des *Filles de Minée*. Ce texte précédait deux traductions d'une inscription latine trouvée dans les *Antiquités romaines* de Boissard, publiées en 1598. La Fontaine s'y justifiait d'avoir introduit dans *les Filles de Minée* des épisodes étrangers à Ovide, de placer cette inscription après ces *Filles*, et de proposer deux traductions. En ces trois affaires de « liaisons », il faisait preuve d'un goût pour la « diversité », apparemment excessif, même dans des *Ouvrages de prose et de poésie* : « Un de ces quatre récits que j'ai fait faire aux Filles de Minée contient un événement véritable et tiré des Antiquités de Boissard. J'aurais pu mettre en la place la métamorphose de Creyx et d'Alcyone, ou quelque autre sujet semblable. Les critiques m'allégueront qu'il le fallait faire, et que mon ouvrage en serait d'un caractère plus uniforme. Ce qu'Ovide conte a un air tout particulier ; il est impossible de le contrefaire. Mais, après avoir fait réflexion là-dessus, j'ai appréhendé qu'un poème de six cents vers ne fût ennuyeux, s'il n'était rempli que d'aventures connues. C'est ce qui m'a fait choisir celle dont je veux parler ; et comme une chose en attire une autre, le malheur de ces amants tués le jour de leurs noces m'a été une occasion de placer ici une espèce d'épitaphe, qu'on pourra voir dans les mêmes Antiquités. Quelquefois Ovide n'a pas plus de fondement pour passer d'une métamorphose à une autre. Les diverses liaisons dont il se sert ne m'en semblent que plus belles, et, selon mon goût, elles plairaient moins si elles se suivaient davantage »…

Ovide, en employant « diverses liaisons », préfère le pluriel au singulier et la diversité à la juxtaposition de différences. Ces « liaisons », de plus, ne se suivent pas totalement. Elles n'ont qu'un certain degré de suite. La Fontaine ne précise pas lequel, mais soutient qu'il est selon son goût, car la retenue dans la suite lui paraît nécessaire à l'expansion de la beauté.

Ses remarques sur Ovide[31] aident à penser comment il compose : premièrement, loin de viser une continuité manifeste, il admet l'apparence de rupture ; deuxièmement, il emploie « diverses liaisons », et non différentes liaisons ; troisièmement, il ne prétend pas que chacune de ces liaisons soit totalement suivie, ce qui introduit un intéressant principe de discontinuité dans la

[30] *L'Homme et la Couleuvre*, X, 1, v. 90. Cette discrétion illustre au mieux ce qu'annonce le titre du livre de David Lee Rubin (mais qu'il ne tient pas, à notre avis) : *À Pact with silence, Art and thought in the Fables of Jean de La Fontaine*, Ohio State University Press, 1991.

[31] Ovide est un excellent modèle pour La Fontaine. Des traits de son œuvre abondent dans ses textes. La figure même de ce poète érotique si divers, et exilé, a pu intéresser l'auteur des *Contes* et de *Psyché*, qui sont, à bien des égards, comme les *Fables*, des arts d'aimer. Dès les deux premiers vers de *la Cigale et la Fourmi*, un amateur averti d'Ovide entend, à l'oreille, une expression du vers 270 de *l'Art d'aimer* qu'il mêle volontiers à « chanté tout l'été » : aestate ciccadae - . Le poète latin, en ce passage, conseille au lecteur de ne pas hésiter à prendre les femmes en diverses saisons, et en particulier quant les cigales chantent. L'été est temps des Cigales, et il est bon alors de songer à retenir des proies. Chant, été, pouvoir, et désir se font écho d'Ovide à La Fontaine.

liaison même ; quatrièmement, c'est de la retenue dans le principe de liaison que procède l'expansion possiblement infinie de la beauté, et donc du plaisir.

Dans la suite de l'*Avertissement*, La Fontaine illustre et justifie son principe de retenue en évoquant les raisons qui lui ont fait choisir de publier l'*Inscription* : "Il n'est pas besoin d'en dire ici les raisons; quiconque serait capable de les sentir, ne le sera guère moins de les imaginer de lui-même". Le lecteur peut donc ne pas être totalement informé, s'il sait "sentir" il peut bien "imaginer". Loin d'être une "puissance trompeuse", la capacité d'imagination du lecteur, rendue active par sa sensibilité, fonde le silence de l'auteur. Trop parler, serait, en somme, nier cette imagination, donc cette sensibilité, donc, au bout du compte, la possibilité même de lire, selon le "goût" de la Fontaine, et donc de lire ce qui n'est pas donné à lire, et qui permet pourtant de lire effectivement, par exemple, l'*Inscription*... S'il faut laisser "sur les plus beaux sujets quelque chose à penser", cet *Avertissement* apprend du moins que la confiance en la sensibilité et l'imagination du lecteur sont essentielles. Un "suffisant lecteur" est nécessaire à La Fontaine, mais ce lecteur ne suffit pas, et il ne se suffit pas : il a besoin d'un auteur qui prenne des décisions, affiche un doute, ait nettement un "dessein", et soit, en quelque manière, son "guide[32]". Lecteur et auteur, chacun à leur place, doivent être également "capables[33]". Sans imagination de l'un et sans goût actif de l'autre, pas de présence active des "diverses liaisons".

« Diverses liaisons » n'est pas l'équivalent de « différentes liaisons » ou de « nombreuses liaisons » ou encore d' « infinité de liaisons ». De même quand La Fontaine définit ses *Fables* comme une « ample comédie à cent actes divers », ou qu'il invite les amants à s'inventer « un monde toujours beau, toujours divers, toujours nouveau[34] », ou qu'il affirme que « tout en tout est divers[35] », ou qu'il fait un refrain de « diversité c'est ma devise », il convient de faire crédit à sa précision.

Diversité trouve origine dans le latin *divertere*, qui porte l'idée d'un mouvement divergeant par rapport à un mouvement lui-même tournant. Il y a dans la diversité un ou plusieurs écarts par rapport à un chemin, à un itinéraire, à une direction, à un sens, le tout menant, potentiellement, à l'infini. La diversité peut alors s'envisager de deux manières : soit comme un processus de divergences, soit comme leur effet observable, perpendiculairement au processus. En ce dernier cas, la diversité revient à la variété, ou même au chaos des différences, au « bariolé », au « moucheté », aux « effets du hasard ». Dans l'autre cas, on a affaire à un processus imprévisible dans son détail, mais lisible dans son ensemble, comme un accroissement des écarts.

Le dictionnaire Gaffiot propose une double traduction d'un ablatif absolu tiré de *la Guerre des Gaules* - *diversis legionibus* - : les légions se portant d'un côté et d'autre, les légions étant séparées les unes des autres. Selon les traductions, César aurait insisté sur le mouvement des légions en train de diverger, ou sur l'effet constatable de leurs divergences. Les

[32] Dernier mot des *Amours de Psyché et de Cupidon*.

[33] « Je ne prétends pas que mon goût serve de règle à aucun particulier, et encore moins au public. Toutefois je ne puis croire que l'on en juge autrement. Il n'est pas besoin d'en dire ici les raisons ; quiconque serait capable de les sentir, ne le sera guère moins de se les imaginer de lui-même ». *Inscription tirée de Boissard*, *Œuvres diverses,* p. 769-770.

[34] *Les deux Pigeons*, IX, 2, v. 67-68.

[35] *Le Cierge*, IX, 12, v. 17.

deux aspects, pensés ensemble en latin, procèdent du génie de cette langue et contribuent à la difficulté du métier de traducteur. Quand La Fontaine évoque les « différentes fleurs » sur laquelle l'abeille se repose, il envisage le « parterre » qui se présente comme une variété, mais lorsqu'il envisage le mouvement créatif, des propos « agréable commerce », il évoque « le hasard qui fournit cent matières diverses ». Le mouvement et le « parterre » désignent deux aspects d'un même phénomène, mais la « diversité » est à la fois un ensemble de différences observables et le processus de leur apparition. C'est pourquoi « la diversité sur l'habit » dont le Léopard « parle tant » n'est que « bigarrure », tandis que « la diversité dans l'esprit », dont témoigne le Singe, « plaît » au narrateur de sa fable[36].

Pour mesurer la profondeur philosophique de ce plaisir, il convient de rappeler que La Fontaine nourrit sa pensée de l'atomisme antique[37], et particulièrement de l'épicurisme, tel que Lucrèce l'a réinventé : dans le *Poème du Quiquina*, alors même que le *De rerum natura* est un livre presque sulfureux au XVIIe siècle, il n'hésite pas à se déclarer « disciple de Lucrèce une seconde fois[38] », et la critique juge « avec quelque raison[39] », qu'il suggère avoir été disciple une première fois dans le *Discours à madame de La Sablière*, à la fin du Livre IX des *Fables*. Cependant, on peut aussi soutenir que La Fontaine, dès qu'il publie ses écrits, et sans doute depuis l'ovidien et virgilien *Adonis*, est toujours « disciple de Lucrèce ». Avec le *Poème du Quinquina*, il l'est « une seconde fois », d'une autre manière, beaucoup plus manifeste, puisqu'il propose un poème scientifique… Les deux hypothèses ne sont pas contradictoires, tant le *Discours à madame de La Sablière* procède de la pratique et de la pensée lafontainiennes. Ce *Discours* est indissociable des *Fables* et, singulièrement du Livre IX, qui est un remarquable exemple de leur composition[40], alors même qu'il travaille la question de la diversité[41]. Ce *Discours* est donc doublement l'œuvre d'un « disciple de Lucrèce », en tant qu'il est un poème scientifique, et en tant qu'il produit, dans les *Fables*, une diversification de l'œuvre, une

---

[36] Alain Génétiot indique que que « cette diversité ressortit à l'harmonie du concert des voix » et il rapproche ce passage d'un passage de La Rochefoucauld. Il pense que « le sytyle de la véritable diversité » est « interne au discours ». Mais il ne lit pas exactement La Fontaine, quand il parle de « diversité dans l'esprit. C'est l'esprit, et non, le badinage galant qui intéresse ici La Fontaine. Voir Alain Génétiot, « Que de Grâces bons dieux ! Tout rit dans Luxembourg » : La Fontaine et le badinage galant », *Le Fablier*, n°8, p. 116.

[37] Voir, par exemple, *Démocrite et les Abdéritains*, ou l'hymne à la Volupté, à la fin de *Psyché*, mais aussi l'intérêt pour les souffles (depuis la « bise » de la première fable), les flux liquides, la météo, les tourbillons, l'importance de la physique… Voir l'article de Sabine Gruffat, « L'atomisme dans les *Fables* de La Fontaine : un principe polyvalent et bricolé », *Le Fablier*, n° 17, 2006, p. 41-47.

[38] *Poème du Quiquina*, *Œuvres diverses*, p. 62.

[39] *Le Loup et le Renard*, XI, 6, v. 8. Cette expression caractérise bien une connaissance qui n'est pas absolument certaine, mais qui est très probable, et telle que sont la plupart des connaissances utiles dans le monde sublunaire. La Fontaine, dans la lignée d'Aristote, en admet la nécessité. Il nous semble que la critique, en ce genre d'affaire, peut et doit affirmer « avec quelque raison ».

[40] C'est le Livre où se précise la notion de diversité, depuis *Le Dépositaire Infidèle*, *Le Singe et le Léopard*, *Les deux Pigeons*, jusqu'au *Discours à madame de la Sablière*, en passant par *Le Cierge*. L'affirmation « tout en tout est divers » y est posée. Les diversités y sont distinguées. L'appel à l'invention d'un monde divers, au moins pour les amants, y est lancé. Le *Discours à madame de la Sablière* fournit un exemple de pensée et d'écriture diverses à propos d'un élément fondamental de la diversité de la Création : les animaux. Il établit de subtiles gradations. Ce livre illustre, pense, et met en œuvre la diversité.

[41] *Le Singe et le Léopard*, où la Fontaine oppose deux diversités, est troisième fable d'un Livre qui finit par le *Discours* où La Fontaine se montre « disciple de Lucrèce une première fois ».

méditation sur la diversité, et un exemple capital, pour le genre des fables, de diversité entre créatures. En lui, et par lui, justement, « tout en tout est divers ».

Le processus et le constat de diversité sont essentiels au *De rerum natura*. Dès « l'hymne à Vénus », la multiplication des fleurs et des oiseaux sous les pieds de la déesse, en donne quelque image, dont La Fontaine se souvient[42]. De plus, le mouvement de l'œuvre vers les tourbillons n'a pas échappé aux commentateurs[43]. Surtout, le *clinamen*, qui paraît une invention de Lucrèce, permet de comprendre comment se produit l'univers divers.

De très légers écarts de trajectoire, au hasard, un nombre infini de fois, dans la chute perpétuelle des atomes, permettent d'expliquer comment ce mouvement, qui devrait être stérile, peut engendrer l'univers. Quand ils se heurtent, les petits corps élémentaires divergent en tout sens : *fit ut diversa repente dissiliant*[44]. Le *clinamen*, sans calcul ni prédestination, entraîne des rencontres. Les atomes s'accrochent entre eux, forment des amas, des structures, des fleurs, des oiseaux, tous les tourbillons… Michel Serres a montré, dans *La naissance de la physique*[45], la génialité de cette conception, sa modernité, sa sagesse, et sa beauté. La nature y est pensée comme un flux, qui produit, par de légers écarts, imprévisibles, des mouvements surprenants, féconds, et causes de nos plaisirs. Des phénomènes analogues s'observent dans les courants, où se produisent ce que La Fontaine nomme admirablement, les « longs replis du cristal vagabond[46] ». Certes, comme le fait remarquer Vénus, quand on examine « ces ruisseaux et leurs courses », on constate que « jamais le temps ne remonte à sa source[47] », mais il n'en est pas moins vrai que « cent cailloux luttant à chaque bond, suivent les longs replis du cristal vagabond »… Le mouvement n'est pas simplement linéaire, comme on pourrait le croire sans observer. Le « cours de l'onde » produit des « replis », donc des divergences considérables, des retours en arrière, toutes sortes de mouvements imprévisibles, où luttent « cent cailloux », si bien que l'on se trouve en présence d'un mélange qui s'accorde au « mélange dont se fait le bonheur des amants[48] ». Ce passage d'*Adonis*, à l'orée de l'œuvre, permet de sentir des continuités remarquables entre le simple et le complexe, et entre un phénomène matériel et l'heureuse activité des amants. Erotique et physique s'y accordent, mais aussi poésie et pensée. Ce passage procède en profondeur du *De rerum natura*, qui unit ces différents aspects, grâce à l'atomisme d'Epicure, renouvelé et justifié par l'invention du *clinamen*.

> Illud in his quoque te rebus cognoscere avemus,
> Corpora cum deorsum rectum per inane feruntur
> Ponderibus propriis, incerto tempore ferme
> Incertisque locis spatio depellere paulum,

---

[42] Voir, par exemple, l'évocation de la Ménagerie de Versailles, au début de *Psyché*, (p. 128) : « ils admirèrent en combien d'espèces une seule espèce d'oiseaux se multipliait, et louèrent l'artifice et les diverses imaginations de la nature, qui se joue dans les animaux comme elle le fait dans les fleurs ».

[43] Voir surtout Marcel Conches et Michel Serre.

[4444] *De rerum natura*, II, v.86-7.

[45] Michel Serres, *La Naissance de la physique dans le texte de Lucrèce, Fleuves et turbulences*, Les éditions de Minuit, 1984.

[46] *Adonis*, *O.D.*, p. 8.

[47] *Adonis*, *O.D.*, p. 8. Voilà parfaite expression d'un mouvement linéaire sans replis.

[48] « Jours devenus moments, moments filés de soie,/Agréables soupirs, pleurs enfants de la joie,/ Vœux, serments et regards, transports, ravissements,/Mélange dont se fait le bonheur des amants »… *Adonis*, p. 8.

Tantum quod momen mutatum dicere possis.
Quod nisi declinare solerent, omnia deorsum
Imbris uti guttae caderent per inane profundum
Nec foret offensus natus nec plaga creata
Principiis; ita nihil umquam natura creasset[49].

Sans écarts, pas d'univers. Sans écarts, pas de diversité, rien de divertissant[50], et donc pas de plaisir. Penser – avec plaisir - c'est d'abord reconnaître cette diversité réelle, multipliant à travers le temps, comme sous les pas de Vénus, *suavis daedala tellus/summittit flores*[51]… C'est aussi employer les « labyrinthes d'un cerveau[52] », s'éloigner quelque peu d'une raison géométrique, et travailler par écarts, métaphores, « replis », avec « cent cailloux sautant à chaque bond », en somme par « diverses liaisons », et en mouvement. Ce serait là « diversité dans l'esprit », preuve en actes que « tout en tout est divers ». Dès lors, poésie et physique s'accorderaient. Le jeu infini des écarts incalculables permettrait même de légitimer la rime univers/divers, que La Fontaine fait entendre en sa définition des *Fables* : « Une ample comédie à cent actes divers/ Et dont la scène est l'univers ».

« Diversité c'est ma devise », répète-t-il dans *Pâté d'anguille*[53]. À lire ce vers, à l'entendre revenir, on sent qu'il n'est pas simple énoncé qui va dans un sens, comme le cours apparemment prévisible d'une onde, ou le temps. Ce refrain revient sur lui-même par une espèce d'anagramme : « devise » est inclus en « diversité », « diversité » développe « devise ». Le second mot fait faire retour vers le premier, le premier annonce le second. L'un fait rêver à l'autre, par ouverture et redoublement. On peut dire que l'un se plie sur l'autre, qui s'y replie, ceci en tout sens, si bien que ce vers, qui se répète, se lit diversement. Le lire ne suffit pas. Il faut le relire. Il faut entendre par écarts ce que produisent d'heureux les écarts qu'il produit. Il faut percevoir, en ce « cristal vagabond », les « longs replis » qu'il entraîne par voisinage entre un vieux mot du blason et « diversité ». Les « diverses liaisons » qu'il provoque par les sons, les lettres, les âges des mots, les étymologies, la présence du sujet parlant, « semer » et « s'aimer » qui s'entendent en « c'est ma » en font discrètement une machine non célibataire à penser et à jouir. Loin de réduire sa vertu par un usage répété, comme le « pâté d'anguille » ennuie quand on en mange tous les jours, ce vers, parce qu'il est vers, et qu'il diverge en son jeu, permet

---

[49] *De rerum natura*, II, v. 216-224.
« En ce domaine je brûle encore de t'apprendre ceci :
dans la chute qui les emporte, en vertu de leur poids,
tout droit à travers le vide, en un temps indécis,
en des lieux indécis, les atomes dévient un peu ;
juste de quoi dire que le mouvement est modifié.
Sans cette déclinaison, tous, comme des gouttes de pluie,
Tomberaient de haut en bas dans le vide infini.
Entre eux nulle rencontre, nul choc possible.
La nature n'aurait donc rien créé. »
(trad. José Kany-Turpin, GF Flammarion, 1998 [Aubier 1993], p. 127)

[50] Il est un jeu divertissant sur tous,/ Jeu dont l'ardeur souvent se renouvelle… *Nouveaux contes, Comment l'esprit vient aux filles*, v.1-2.

[51] *Ibid.*, I, v. 7-8.

[52] *Démocrite et les Abdéritains*, VIII, 16, v. 34.

[53] Belle image que ce pâté d'anguille, un et multiple, à commenter…

d' « ouvrir l'esprit[54] ». Il est un bon modèle d'emploi lafontainien de la langue, en amont, et en aval, ou par devant et par derrière, le tout suscitant un « jeu divertissant[55] », un univers subtilement divers, pour qui sait écouter en « rêvant à cette aventure », en s'écartant du cours linéaire du sens.

« Univers » et « divers » s'accordent dans le vers, car cette forme contient et produit de l'écart, de la divergence, et suppose un temps potentiellement infini, celui de sa lecture, ou de son écoute, celui de son déploiement poétique. Écart et retour y ont partie liée. L'un implique l'autre. Pas de vers sans retour et pas de retour sans écart par rapport au « temps qui toujours marche[56] », mais pas non plus d'écart qui ne conduise à un retour, par regard rendu possible sur ce qui aurait pu être, et qui n'est pas, ne sera pas, justement par l'écart.

« Écart » est un mot important chez La Fontaine[57]. C'est en des « lieux écartés » que l'Homme rencontre le « canal » où il peut contempler son « image[58] ». C'est « à l'écart[59] » que se dresse la cabane de Philémon et Baucis. L'écart paraît le lieu de la connaissance de soi et du bonheur, mais c'est aussi le moment et la condition du rêve, comme il se voit à la fin de *La Laitière et le Pot au lait* :

> Quand je suis seul, je fais au plus brave un défi ;
> Je m'écarte, je vais détrôner le Sophi[60] .

L'écart est alors un mouvement, comme aux fontaines de Versailles où « l'eau se croise, se joint, s'écarte, se rencontre[61] »… Ce mouvement n'est pas rupture[62], et surtout pas interruption. Dans les « lieux écartés », les fils ne sont pas tout à fait rompus avec le monde. On peut toujours revenir. Quand « je m'écarte », je ne deviens pas tout à fait autre. Je m'éloigne un moment de mon ordinaire état de « gros Jean », mais « quelque accident fait-il que je rentre en moi même, je suis gros Jean comme devant »...

L'écart, à l'écart, parfois, favorise une altérité délicieuse, quoique risquée si l'imagination prévaut. Il pointe vers le rêve, il permet de développer et de sentir la diversité que l'on porte en soi. Par l'écart, comme la Laitière, je deviens un moment ce que je désire être, ce que je ne me sens pas être, ce que je suis en quelque manière, que j'aurais pu être, et qui me fait à moi-même

---

[54] « J'ouvre l'esprit et rends le sexe habile »… *Le Fleuve Scamandre*, v. 14.

[55] *Comment l'esprit vient aux filles*, *Nouveaux Contes*, v. 1.

[56] *Le Loup et le Renard*, XI, 6, v.26.

[57] Il apparait volontiers sous la plume de Jean-Charles Darmon quand il évoque le rapport de La Fontaine au plaisir : « La lecture heureuse sera elle aussi « discrète » ; et s'il y a un « épicurisme » de la lecture selon La Fontaine (épicurisme désignant ici surtout la conjonction de trois types de motifs : « art de l'émondage, de la jouissance en retrait, de l'évidence méditative), il semblera par nature rebelle à toute vision globale – et utopique – d'un bonheur herméneutique uniformément partagé, la fabrique du sens se goûtant localement, à l'écart, et si possible entre amis rares, à une très grande distance de la « vox populi, vox dei » sur lequel la fable *Démocrite et les Abdéritains* ironisait ». Jean-Charles Darmon, « La Fontaine et le plaisir », in *Le Fablier*, n°8, 1996, p. 159.

[58] *L'Homme et son image*, I, 11.

[59] *Philémon et Baucis*, XII, 25, v.36.

[60] *La Laitière et le Pot au lait*, VII, 9, v. 39-40.

[61] *Les Amours de Psyché et de Cupidon, O. D.*, p. 133.

[62] Même si l'eau « se rompt » avant de « se précipiter », *ibid.* , p. 133

connaître. Je cède au « pouvoir des fables » que je me conte. Comme les enfants[63], je retourne à mon état premier, à ma nature, et je libère parfois l'impossible que je porte en moi[64]. C'est naïf, c'est dangereux, c'est risible. Mais est-ce un mal ? N'y-a-t'il pas là moyen pour mieux reconnaître que je suis « gros Jean » ? Cela ne me permet-il pas, comme aux « lieux écartés », d'avoir plus claire image de moi-même, et donc de gagner en prudence ? Il y aurait donc une vertu de l'écart. C'est à l'écart, par l'écart, que se développeraient la sagesse et la poésie. Loin de l'abolir, ou de s'en inquiéter, il conviendrait de le protéger, de le favoriser : à l'écart de ses amis, et sous leur protection, Acante goûte le plaisir de « considérer les dernières beautés du jour[65] ». Le poème naît ainsi, à proximité, ailleurs, autrement, et porteur d'un « plaisir aussi pur qu'infini[66] », mais cet écart créateur ensuite n'empêche pas Acante de rejoindre ses amis et de prendre avec eux la lune « pour guide[67] » : l'écart lafontainien n'est pas l'asocialité ou la folie que dénonce, peut-être, Molière à la fin du *Misanthrope*[68]. Il n'est pas une fin, mais un moment, un lieu, et un mouvement. Il admet d'autres écarts, qui le corrigent, le compensent, l'équilibrent.

Phénomène physique, mouvement spirituel, pratique éthique, il est, chez Lucrèce, dont La Fontaine est un « disciple », une condition pour l'existence de l'univers divers, de la volupté, et des ouvrages poétiques. Notre hypothèse est que les « diverses liaisons » que La Fontaine repère chez Ovide, trouvent, chez lui, leur modèle, par métaphore, dans une physique des écarts, qui est aussi une éthique et, principalement, une poétique. Nous croyons que la prise en compte de ces « diverses liaisons » et de la pensée qui les rend possibles transforme la lecture de ses « ouvrages[69] ». Elle rend sensible un art de composition en recueils « qui cache ce qu'il est et ressemble au hasard », et ne cesse de faire mieux percevoir ses grâces.

Nous voudrions montrer qu'on gagne à se représenter ces « ouvrages » par l'image d'un flux[70], d'un « courant[71] », qui peut être une « rivière[72], voire une « onde pure[73] », dont les textes sont des moments. Si chaque fable procède d'une tradition ancienne, d'une « imitation » qui « n'est pas un esclavage », et donc d'un mouvement complexe et continu qui traverse la mémoire des hommes, si chaque fable invite à se retourner vers cette tradition et à lire l'ancien par le moderne, comme le moderne par l'ancien, chaque fable est aussi, dans le Livre dont elle un

---

[63] « Le monde est vieux, dit-on ; je le crois, cependant / Il le faut amuser encor comme un enfant », *Le Pouvoir des fables*, VIII, 4, v. 69-70.

[64] « On m'élit roi, mon peuple m'aime »… *La Laitière et le Pot au lait*, VII, 9, v. 40.

[65] *Les Amours de Psyché et de Cupidon, O. D.*, p. 259. Noter qu'Acante « s'écarte » dès la fin de la première partie. « Il ne laissa pas de s'écarter. Ses trois amis le suivirent ». L'écart d'Acante leur permet de rencontrer « la longue suite de beautés toutes différentes qu'on découvre du haut des rampes ». L'écart est fondateur pour la poésie.

[66] *Le Songe d'un habitant du Mogol*, XI, 4, v. 3.

[67] *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, p. 259.

[68] « Je vais sortir du gouffre où triomphe les vices, Et chercher sur la terre un endroit écarté, Où d'être homme d'honneur on ait la liberté ». Derniers mots du rôle d'Alceste.

[69] *Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire*, XII, 29, v. 66.

[70] Cette image nous semble plus adéquate que celle du jardin que propose Patrick Dandrey. Voir Patrick Dandrey, « Un jardin de mémoire, modèles et structures du recueil des *Fables* », *Le Fablier*, n°9, 1997, p. 57-65.

[71] *Le Loup et l'Agneau*, I, 10, v. 4.

[72] *Le Héron*, VII, 4, v. 3.

[73] *Epilogue* du second Recueil, v. 1.

moment, animée par ce qui la précède et ce qui la suit. Les yeux plus ou moins attentifs suivent les replis de l'œuvre, remontent quelquefois le courant ou s'élancent plus loin, avant de revenir. Le lecteur inventif, méditatif, imaginatif, enfant et vieillard à la fois, apte à une conversation diverse, est invité à ne pas se charger de livres, de notes de bas de pages, d'érudition, ou de souvenirs des « conférences académiques[74] », mais à « rêver à l'aventure[75] » du passage des fables, une à une, et l'une par l'autre, sans qu'aucune ne soit ni tout à fait indépendante ni tout à fait dépendante, comme il advient aux flux, dont les divers mouvements, produisent la beauté, quand ils sont à la fois confus et distincts. C'est ainsi que la Fontaine, dans *Psyché* peut vanter une grotte de Versailles où « plus les jets sont confus, plus leur beauté se montre », et quelques pages plus loin, « les amphithéâtres, les jets, qui tous au palais répondent, /Sans que de tant d'objets les beautés se confondent[76] ». Confusion, et distinction se mêlent d'intelligence au spectacle construit d'une nature en beauté.

Tel paraît pouvoir être le modèle des « diverses liaisons » presque invisibles, toujours discrètes, qui plaisent d'autant plus qu'elles ne se suivent pas trop, et qu'un lecteur, qui saurait les « sentir », serait aussi capable de se les « imaginer[77] ». Si cette hypothèse se montre valide, elle fera paraître que La Fontaine a réussi, après beaucoup d'expérience et de méditation, à inventer un « heureux art qui cache ce qu'il est ressemble au hasard », qu'il est parvenu à imiter la nature sans s'en rendre esclave, qu'il a su en donner une image, qui n'est pas la chose, mais permet de la voir.

Cette invention suppose une considération bienveillante pour son destinataire. La Fontaine s'adresse à son lecteur comme à un partenaire dans une conversation[78]. « Que t'en semble, lecteur » ? demande ainsi la fin des *Deux amis*[79]. Question ouverte. Tout sauf question rhétorique, ne valant rien. Cette question vaut comme question : « Cette difficulté vaut bien qu'on la propose »… Et « proposer » n'est pas imposer. La Fontaine met sous les yeux de son lecteur une difficulté qui vaut, selon lui, la peine d'être examinée lors d'un échange humain, égal et réciproque. Certes, il n'oublie pas que les fables ont un pouvoir[80], et qu'il a choisi d'employer ce pouvoir, mais, à la différence de Ménénius qui tente de « ramener », par l'une d'elles, ses auditeurs « à leur devoir[81] » de soumission, il laisse, par construction du Livre III, entrevoir les

---

[74] *Les Amours de Psyché et de Cupidon,* O.*D.*, 127 : « la première chose qu'ils firent, ce fut de bannir d'entre eux les conversations réglées, et tout ce qui sent sa conférence académique ».

[75] Voir *Le Dragon à plusieurs têtes et le Dragon à plusieurs queues*, I, 12, v. 20.

[7676] *Les Amours de Psyché et de Cupidon, O.D.*, p. 133 et p. 187.

[77] Sentir et imaginer sont verbes importants pour caractériser le lecteur que désire rencontrer La Fontaine. Le « sentir » (qui n'est pas le penser) est presque la condition de l' « imaginer ». Jean-Charles Darmon a écrit des pages importantes sur l'imagination chez La Fontaine dans *Philosophies de la Fable*, en établissant des liens convaincants avec Gassendi.

[78] *Les Amours de Psyché et de Cupidon* en donne une remarquable image.

[79] *Les deux Amis*, VIII, 11, v. 24, puis 25.

[80] *Le Pouvoir des Fables* apparaît quelques pages avant *Les deux Amis*, dans le même livre VIII.

[81] *Les Membres et l'Estomac*, III, II, v. 44. Cette fable forme diptyque avec la suivante : *Le Loup devenu Berger*. Dans la première, un représentant des puissants parvient par un apologue à soumettre le peuple de Rome en révolte. Dans la seconde, Le Loup, malgré son déguisement de Berger, ne parvient qu'un instant à tromper les moutons. Un peu de sa voix révèle ce qu'il est. Du coup, Ménénius apparaît peut-être comme un Loup déguisé, mais dont l''apoloque est un artifice plus efficace que les Oripeaux dont se couvre son successeur dans « l'ample comédie ».

dangers que représente ce pouvoir, suggère qu'un Loup pourrait aussi se déguiser, qu'il convient d'entendre la « voix[82] » qui se déguise sous l'artifice, qu'il est judicieux de critiquer, de se poser en sujet, de savoir entendre les fables, d'en jouir, mais aussi de s'en écarter. Le lecteur est, en somme, invité à agir comme La Fontaine, qui ne craint pas de se montrer, à la fois sage et enfant, déterminé[83] et attentif[84], en mouvements, ouvert, ouvrant, toujours à la recherche d'un échange avec soi, le monde et les autres. L'auteur des *Fables* se propose un emploi critique, et même ostensiblement critique du pouvoir des fables, et il propose à son lecteur d'activer sa faculté critique. Il ne vise pas, comme Cupidon le fait avec Psyché[85], à aveugler son partenaire. Il cherche à lui montrer ce qu'il fait, ce qu'il est, par considération pour ce qu'est autrui. Il fait le pari de partager avec lui ce qu'Alain Finkielkraut a pu récemment appeler, un « cœur intelligent[86] ».

Cette considération pour le lecteur est essentielle au dispositif des *Fables*. Nous pouvons l'appeler, d'un un mot de La Fontaine, le « cœur ». Non pas le cœur courageux des héros de Corneille, mais le cœur subtilement attentif et pitoyable, dont est privée la Fourmi, mais que possèdent la Colombe[87], plusieurs animaux[88], le père de la Jeune Veuve, Philémon et Baucis[89] ou madame Harvey[90]… Cette attention discrète[91] à l'autre manque à Cupidon, quand il se rend invisible à Psyché. Il lui faut aller jusqu'au bout de sa tyrannie pour sentir combien son amour aveuglant niait sa partenaire, lui causait main trouble dont il espérait jouir seul, interdisait toute « conversation de baisers[92] ». C'est en montrant son corps à Psyché, et en faisant d'elle son égale[93], qu'il peut goûter aux plaisirs qui lui donnent « un doux gage de leur amour[94] » : la Volupté.

---

[82] *Le Loup devenu Berger*, III, 3, v. 23.

[83] Voir *Contre ceux qui ont le goût difficile*, II, 1.

[84] Voir la demande de Poliphile à ses amis à la première page de *Psyché*.

[85] La Fontaine pose dans son roman la question de savoir pourquoi Cupidon se montre un tyran avec Psyché qu'il dit aimer. Cela l'amène, par exemple, à donner longuement la parole au Dieu pour qu'il dise à la belle ses « raisons » qu'elle lui demande : «Apprenez-moi du moins les raisons qui vous rendent si opiniâtre » (*O.D.*, p.153). Cette tentative d'explication est une invention de la Fontaine. On gagne à comparer dans sn œuvre, aux discours de tous les « plus forts » dont la « raison » est « la meilleure ».

[86] Alain Finkielkraut, *Un cœur intelligent*, Seuil/Flammarion, 2008.

[87] *La Colombe et la Fourmi*, II, 12.

[88] « À qui donner le prix ? Au cœur, si l'on m'en croit » ? *Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat*, XII, 15, v.134.

[89] « C'est le cœur qui fait tout »… *Philémon et Baucis*, XII, 25, v. 83-85.

[90] « Le bon cœur est chez vous compagnon du bon sens », *Le Renard anglais*, XII, 23, v. 1.

[91] La discrétion est vertu fondamentale pour l'ami et le philosophe : « L'indiscret stoïcien » fait « cesser de vivre avant que l'on soit mort » (*Le Philosophe Scythe*, XII, 20, v 36). En revanche, « quelque doux et discret ami » est désirable (*L'Ours et l'Amateur des jardins*, VIII, 10, v 18). La discrétion est, chez La Fontaine, capacité de distinguer et capacité de se retenir par attention à l'autre. Ces deux sens, dont le dernier est nouveau au XVIIe siècle, sont liés chez lui : la capacité de discerner fonde la capacité de se retenir. L'éthique procède d'un art de connaitre le monde : mauvais physicien, l'Ours ne se retient pas de jeter une pierre à son ami.

[92] *Les Amours de Psyché et de Cupidon, O. D.*, p. 252.

[93] Voir le remarquable débat sur l'accession de Psyché à la qualité de déesse entre Amour et Jupiter, *ibid.*, p. 256-257.

[94] *Ibid.*, p. 257.

La Fontaine métamorphose le texte d'Apulée en un roman méditatif et moderne[95] sur les complexités d'une relation amoureuse, dont se mêle l'amour-propre. Il introduit dans son Livre, qui finit par l'éloge d'Epicure[96], quelque chose qui ne vient pas du « plus bel esprit de la Grèce », mais du christianisme, et qu'on peut appeler l'attention à la personne, la bonté pour autrui, ou, plutôt, comme dans *La Colombe et la Fourmi*, la « charité ». Il s'agit de sentir la valeur d'autrui et de se réjouir de « se donner des soins pour son plaisir[97] ». Cette pensée sensible peut et doit déterminer des actes. C'est ainsi que la Colombe, gratuitement, sans calcul, mais fort raisonnablement, sauve la Fourmi, et s'en trouve récompensée. De même Philémon et Baucis gagnent au bout du compte à ouvrir leur porte à deux voyageurs. Cependant, le « bon cœur », s'il peut s'accorder au « bon sens[98] », ne s'y réduit pas. Le cœur n'est pas essentiellement prudent. « L'amour », comme l'écrit Saint Paul, « fait toute confiance[99] », et il vaut en lui-même. C'est bien au « cœur » qu'il faut accorder « le prix ». Et c'est le manque de cœur, qui fait du très calculateur[100] Cupidon un authentique « tyran[101] » pour Psyché. Ce Dieu avoue d'ailleurs qu'il se plaît à voir ses peines[102], ce qui rappelle la Fourmi et son « dansez maintenant ».

La « charité » n'est pas un héritage de la philosophie antique : rien de tel chez Aristote, ou chez les stoïciens ; si Lucrèce aide son ami Memmius, il n'étend pas son attention aux « plus petits[103] » que lui, et ce n'est pas cette attention particulière qui fait le prix de son ouvrage. La charité ne choisit pas d'aider les seuls amis, qui seraient aussi des égaux dans l'intelligence et dans le rang. Elle n'est pas « l'entraide », qui est « la loi de nature[104] », bien qu'elle puisse souvent se concilier avec elle. Le « cœur » relève d'une sensibilité immédiate à l'autre, et d'un désir de reconnaître en lui, de manière active, une image de soi. La Colombe, animal symbolique du Christ, agit ainsi selon son commandement : « aimez-vous les uns les autres ». Sa « charité » mêle une expérience des flux du monde, de l' « onde pure », des « dangers qui nous suivent en croupe[105], et une active passion pour autrui.

---

[95] Le livre est nourri de l'héritage de l'Hôtel de Rambouillet, des précieuses, de tout l'ensemble de réflexions subtiles que mène le premier XVIIe siècle sur l'intelligence de l'amour.

[96] « O douce Volupté »… *ibid.*, p.257-258.

[97] Voir *le Vieillard et les Trois Jeunes Hommes*, XI, 8, v. 23. Presque à la fin du second Recueil cette fable remarquable fait entendre comment La Fontaine concilie recherche du plaisir et amour pour autrui. La fable suivante - la dernière du Recueil - produit un cruel contraste : là où le Vieillard ajoutait au monde pour le plaisir d'autrui, le Chat-Huant « tronque » les Souris pour sa seule commodité.

[98] Voir *Le Renard anglais*, XII, 23, v. 1.

[99] *Première épître aux Corinthiens*, 13, 7, traduction de la « Bible Bayard ».

[100] Voir l'ensemble des raisons qu'il donne à Psyché pour justifier son invisibilité, *Les Amours de Psyché et de Cupidon, O. D.*, p. 153-154.

[101] C'est ainsi qu'il est désigné dans le mystérieux poème qui le définit (p.138) et dans l'*Epilogue* du premier Recueil des *Fables*.

[102] « Je prends un plaisir extrême à vous voir en peine »… *Les Amours de Psyché et de Cupidon, O. D.*, p. 153.

[103] *Le Lion et le Rat*, II, 11, v. 2.

[104] *L'Âne et le Chien*, VIII, 17, v. 1.

[105] *Le Cygne et le Cuisinier*, III, 12, v. 20.

La Fontaine associe, dans son œuvre, des influences de Démocrite, d'Epicure et de Lucrèce, avec la leçon centrale du christianisme. Là se fonde et se nourrit sa poésie. On peut parler, pour lui, d'épicurisme chrétien, comme on en parle pour Gassendi[106], dont il eut manifestement une assez précise connaissance[107]. Cependant, quelles que soient la profondeur, la subtilité et la force de ses idées, il ne réfléchit sans doute pas d'abord en philosophe, qui s'inscrirait dans des débats d'écoles. Sa pensée s'invente plutôt dans sa pratique d'homme vivant, s'aventurant en divers territoires, écrivant, méditant les hasards d'une existence, dont nous savons peu, quand il s'agit des émotions intimes, ou des rapports avec « les plus petits que soi ». Sans doute est-il nourri de rencontres, d'occasions, de romans, de livres du Nord et du Midi[108], de poésie, d'Evangile, d'échanges avec des personnages comme Bernier ou Maucroix… Sans doute fut-il intéressé par l'idée d'associer à l'héritage de l'atomisme antique, à certains acquis de la science moderne, à l'éloge du plaisir, l'amour désintéressé pour autrui[109]. La première partie de sa vie est contemporaine d'un grand renouvellement scientifique, d'une redécouverte des pensées issues de l'atomisme antique, mais aussi d'un enrichissement de la pensée chrétienne[110]. Au croisement de ces dynamiques, il ne se satisfait ni du catholicisme d'institution ni d'une spiritualité oublieuse du monde, mais il ne se rabat pas sur une sagesse tournée vers l'ataraxie de quelques philosophes d'élite. Son hymne à la Volupté, qui termine *Psyché*, procède d'une méditation sur l'amour, qui enrichit les leçons du « plus bel esprit de la Grèce », avec une pensée des relations humaines, tant sur le plan politique que sur le plan privé. L'amour aimé s'y trouve placé, sans s'y réduire, entre « le jeu » et « les livres » à proximité de « la musique », de la connaissance de la ville et de « la campagne », mais aussi du « sombre plaisir d'un cœur mélancolique ». La « volupté » selon La Fontaine n'oublie pas le « cœur ».

Nous ne tenterons pas ici d'élucider les origines de sa pensée active dans l'œuvre et par l'œuvre, mais cette première approche nous paraît nécessaire pour tenter de montrer combien le « cœur » est au principe d'écriture et de composition des *Fables*, où La Fontaine « s'est donné des soins pour le plaisir » de ses lecteurs.

Que ces « ouvrages » visent à aider autrui, à maintenir et développer ses possibilités de plaisir, leur *Préface* et la dédicace *À Monseigneur le Dauphin* l'annoncent : « Je me sers d'animaux pour instruire les hommes ». Pareil effort d'instruction est charitable comme le soutiendra le duc de Saint Simon dans le discours[111] qui sert souvent d'introduction à ses *Mémoires*. Avertir autrui des dangers, le prévenir des erreurs qu'il peut commettre, et l'instruire

---

[106] Expression quelque peu flottante, étrangère au corpus des textes de Gassendi, mais qui a l'avantage de signaler comment l'auteur du *Traité de la Philosophie d'Epicure*, a tenté de concilier les principaux points aspects de cette pensée avec l'essentiel de la foi chrétienne

[107] Voir, par exemple, Jean-Charles Darmon, *Philosophie épicurienne et littérature au XVIIe siècle en France, Etudes sur Gassendi, Cyrano, La Fontaine, Saint-Evremond*, PUF « Perspectives littéraires », 1998.

[108] Voir *À Monseigneur l'Evêque de Soissons, O. D.*, p. 649.

[109] Ne pas oublier qu'il ne craint pas de mêler, dans la *Préface* de ses *Fables*, des justifications qui viennent des modèles de l'antiquité païenne à l'Evangile : « Ce que je dis n'est pas tout à fait sans fondement, puisque, s'il m'est permis de mêler ce que nous avons de plus sacré parmi les erreurs du paganismes, nous voyons que la Vérité a parlé aux hommes par paraboles ; et la parabole est elle autre chose que l'apologue » ? *Préface* des *Fables*, p. 7.

[110] Outre ce que l'on pourrait dire de maint théologiens, on ne saurait sous estimer l'importance de Saint Vincent de Paul (mort en 1660) pour sa pratique de la charité.

[111] Texte de juin 1743 : *Savoir s'il est permis d'écrire et de lire l'histoire, singulièrement celle de son temps.*

de l'art de jouir, procède du cœur. L'Hirondelle du premier Livre qui tente gratuitement d'éviter aux « oisillons » d'êtres « esclaves retenus[112] » est, de ce point de vue, une bonne image du fabuliste. Elle l'est d'autant plus que le fabuliste s'adresse en priorité à des enfants, qui peuvent avoir la naïveté des « oisillons ». La Fontaine le rappelle dans sa *Préface* : Esope « souhaite que les enfants sucent ces fables avec le lait[113] ». Elles paraissent, en effet, proportionnées à la petitesse de leur esprit[114] » et elles sont salutaires pour ces êtres fragiles et « plus petits[115] » que nous. Ce n'est pas là réduire l'ambition de l'œuvre, parce que nous sommes tous, en quelque manière, fragiles et petits... La Fontaine, lui-même, ne nie pas qu'il est un enfant[116]. Quand il est seul, il « s'écarte ». Il se plaît aux fables. « Au moment où il fait une moralité, si Peau d'âne lui était conté », il y prendrait un « plaisir extrême[117] ». Tant pis. Tant mieux. L'esprit d'enfance est celui qui permet d'aimer les contes, les métamorphoses de Peau d'âne, la multiplication du réel par l'art, ce plaisir plus intense peut-être que tout autre : l'expansion du songe. L'état d'enfance est, pour une part, l'état de poésie. Certes, pour La Fontaine, la poésie n'est pas l'enfance, et « cet âge est sans pitié[118], les enfants détruisant les pigeons, les fleurs, et les boutons « avant-coureurs des biens que promet l'abondance[119] ». La Fontaine n'est pas ce que Gombrowicz appellerait peut-être un « cucufié » de l'enfance[120]. Il n'a pas la naïveté d'abdiquer de sa capacité à faire des « moralités », mais il ne renie pas sa part d'enfance, dont il sourit. Il ne joue pas au professeur, ou plutôt au pédant, qui assène aux enfants son discours sans jamais se faire enfant, ni se mettre à leur place[121]. La Fontaine laisse venir à ses fables les petits enfants, dont il reconnaît être. Il ne se suppose pas supérieur à ses destinataires, qui sont des enfants, ou qui ne sont pas des enfants, et qui encore sont des enfants... Il propose ainsi, contre les Pédants, une parole accueillante à l'imaginaire d'autrui, à ses désirs, qui sont aussi les siens. Cette parole peut être utile, bienfaisante, plaisante pour tous. Elle rend possible un échange, d'« agréables commerces[122] », une sorte de conversation[123], où nul ne se voit obligé de « tronquer[124] » une part de ce qu'il est. La Fontaine rend possible, par le cœur, une heureuse diversité.

---

[112] *L'Hirondelle et les petits Oiseaux*, I, 8, v. 56.

[113] *Préface*, p. 8.

[114] Ne s'arrêtera-t-il pas au dernier, comme plus conforme et moins disproportionné que l'autre à la petitesse de son esprit » ? Ibid. p. 8.

[115] Voir *Le Lion et le Rat, La Colombe et la Fourmi*, II, 11 et 12, v. 2

[116] « Le monde est veux, dit-on ; je le crois, cependant/ Il le faut amuser encor comme un enfant ».

[117] *Le Pouvoir des fables*, VIII, 4, v. 67-68.

[118] *Les deux Pigeons*, IX, 2, v. 54.

[119] *L'Ecolier, le Pédant et le Maître d'un jardin*, IX, 5, v. 15.

[120] Voir Gombrowicz, *Ferdydurke*, traduction de Georges Sédir.

[121] Voir *L'Enfant et le Maître d'Ecole*, I, 19. Le Maître d'école n'envisage pas, pendant qu'il parle, de se mettre à la place de l'enfant accroché à un « branchage ».

[122] *Discours à madame de La Sablière*, IX, v. 13.

[123] Notion capitale au XVIIe siècle. Voir *l'Art de la conversation*, édité par Marc Fumaroli, chez Garnier, 1998. Le début de *Psyché* oppose à la conversation que vont avoir les quatre amis « les conversations réglées, et tout ce qui sent sa conférence académique ». La conversation, pour La Fontaine est une relation de parole entre des partenaires égaux, qui visent, sans contrainte externe, ni excès d'amour-propre, le plaisir d'être ensemble, et d'y faire, avec « toute chose », comme l'Abeille, leur «miel ».

Ce dessein échouerait peut-être sans la « brèveté[125] », et sans son juste tempérament. Les pédants qui ne songent qu' « aux moyens d'exercer leur langue[126] », parlent longtemps. Même un orateur honorable, comme Démade, qui recourt à des « figures violentes[127] », est trop long. Or, la longueur n'est pas « proportionnée à la petitesse des esprits ». Démade s'interrompt, quand il le comprend ; il entame un récit, puis l'interrompt. Cette double interruption, qu'il regrette[128], lui assure, au moins un moment, l'écoute de « l'assemblée ». Les fables sont ainsi des récits brefs, suivis de suspensions, qui permettent de s'attarder, de relire, de s'écarter, ou de poursuivre. Ces suspensions, comme celles qu'autorise Poliphile[129], favorisent les réflexions, la conversation, les poèmes, les exclamations, le souvenir ou l'attente. Elles évitent d'accabler. De fable en fable, le lecteur peut rêver à l'aventure qui précède, attendre la fin du Livre, ou du recueil, tenter d'anticiper, chercher des mots qui annoncent ou des mots qui rappellent, jouir et penser. Il peut sentir et imaginer les « diverses liaisons » que produit « un art qui cache ce qu'il est et ressemble au hasard ».

Si cet art se cachait entièrement, il serait illisible, ou il susciterait des troubles, comme Cupidon quand il se cache au regard de Psyché. Certes, l'ombre peut entretenir la curiosité et le « désir » est souvent « enfant de la contrainte[130] », mais la nuit dont Cupidon s'enveloppe le rend indéchiffrable, fait de la peine à Psyché, et l'entraîne sur des voies dangereuses. Elle est un signe de mort[131], et ce n'est pas agir selon le cœur que de dissimuler à autrui les « diverses liaisons » d'un corps qui le retient. La Fontaine ne fait rien de tel. Dans les *Fables*, il corrige et dépasse le programme, sans nuances, qu'il formulait au début de sa carrière. Certes, il n'étale pas les secrets de son art : pas de discours de la composition de ses Livres, pas de notes de bas de page, pas de théorie en *Préface* ou dans un *Epilogue*. Il n'agit pas comme tel ou tel artiste contemporain qui explique, ou fait expliquer, les principes de son travail. Il ne tue pas l'art par l'évidence d'un

---

[124] Ce verbe apparaît dans *Les Souris et le Chat Huant*, XI, 9, v. 30-31 : « Quel ressort lui pouvait donner / Le conseil de tronquer un peuple mis en mue » ? « Tronquer » est l'opposé de ce que désire La Fontaine, qui se plait aux ajouts, aux suppléments, à toux ceux qui apportent au monde, pour leur plaisir et celui plaisir, comme le Vieillard de la fable précédente. La poésie, de son point de vue, est augmentative, et s'oppose à l' « indiscret Stoïcien », qui « retranche » (XII, 20, v. 31).

[125] *Préface* des *Fables*, p. 5.

[126] *L'Enfant et le Maître d'école*, I, 19, v. 27.

[127] *Le Pouvoir des fables*, VIII, 4, v. 40.

[128] Démade, à la différence de La Fontaine, ne se reconnaît pas lui-même enfant. Il insulte, au contraire, les Athéniens. Cette différence avec le fabuliste moderne, nourri de christianisme, permet de caractériser la position de ce dernier il n'est pas un orateur qui tente d'imposer un discours, mais un poète qui s'essaie à vivre heureusement dans la diversité dont il participe.

[129] Elles commencent par un commentaire sensible que fait Poliphile (p. 157), que prolonge Gélaste. Quelques pages plus loin, les amis se mettent à discuter des vertus du rire et des larmes dans l'art…

[130] *Mazet de Lamporechio, Contes et nouvelles, II*, v. 24.

[131] À cette obscurité, au début du *Tableau*, La Fontaine oppose la « gaze », à travers laquelle on voit en partie. Grâce à la gaze, on fait « tout passer ». Elle est un délicieux excitant, dont le plaisir peut être partagé. Elle n'est pas un outil de pouvoir. (Voir *Le Tableau, Nouveaux Contes*, v. 1-26).

discours. Pas de pédanterie ! Le lecteur des *Fables* n'est pas un élève. La Fontaine ne le met pourtant pas dans un « labyrinthe[132] » ou un chaos dont il ne pourrait rien faire.

Si ses « ouvrages », quand à leur ordre, « ressemblent au hasard », et cachent largement ce qu'ils sont, les fables doubles disposées en divers lieux, et qui sont une invention de La Fontaine, paraissent des modèles pour lire. Patrick Dandrey, à la suite de Jean-Pierre Collinet, a proposé de brillantes analyses[133] de ces dispositifs dont il caractérise la diversité, mais il n'a guère souligné qu'ils pouvaient constituer des lanceurs de lecture, ostensibles et discrets, pour l'ensemble des « ouvrages » : placer dans le premier Livre deux fables que quelques lignes de prose invitent à comparer, invite à lire, de proche en proche, selon cette méthode, leurs environs. Dès que le lecteur a appris à plier *la Mort et le Mourant* sur *La Mort et le Bûcheron*, ou l'inverse, il peut sentir et imaginer que, s'il renouvelle son acte avec d'autres fables, « diverses liaisons » paraîtront. Le petit texte en prose, en évoquant « une raison » qui « contraignait » La Fontaine à « rendre la chose ainsi générale[134] », suggère que tout ne sera pas dit, mais invite à chercher, à penser, à comparer, à songer, à lire… Au Livre II, *Le Lion et le Rat* couplé avec *La Cigale et la Fourmi* anime à son tour le désir de lire par plis : l'apparition du mot « charité » dans la seconde fable, interpelle[135]... Au Livre VII, à l'orée du second Recueil, le double système de fables doubles – *Le Héron La Fille, La Laitière et le Pot au lait Le Curé et le Mort* – par ses différences mêmes, relance et enrichit la méthode… Il s'articule au jeu des titres entre la première et la dernière fable - *Les Animaux malades de la Peste, Un Animal dans la Lune* - qui invite à lire une fable par l'autre, et à penser le Livre comme une totalité. Dans ce Livre encore, le mot « fortune » aux titres des fables 11 et 13, alors qu'il paraît à la morale de la douzième fable[136], et que la quatorzième commence par le « hasard », ne paraît pas « un effet du hasard ». Il encourage qui s'y attarde à de fécondes recherches dans le Livre. Les mots suscitent mainte liaison de fable en fable. *Les Animaux malades de la Peste* finissent par « blanc ou noir ». La fable suivante - *Le Mal Marié* – propose en son vers 17 : « puis du blanc, puis du noir ». Quant au « monde qui ne demeure qu'un moment » avec l'épouse de cette fable, il paraît préparer *Le Rat qui s'est retiré du monde*… La fin de *L'Ours et l'Amateur des jardins*, qui fait rimer « ignorant ami » à « sage ennemi[137] » résonne au début de la suivante : « Deux vrais amis vivaient au Monomotapa ». Au début du Livre IV, « Amour, amour, quand tu nous tiens », n'invite pas à « fermer les oreilles » au *Berger et la mer*[138]… Entre la fin de la première fable du premier et le début de la seconde « dansez maintenant » et « tenait en son bec » tiennent d'un même verbe... « La Cigale ayant

---

[132] L'image du Labyrinthe, minéral et angoissant, ne paraît pas excellente, malgré les « labyrinthes d'un cerveau » (VIII, 26, v.34.) pour caractériser la forme des *Fables*. Nous discutons, de ce point de vue, le titre du livre de Randy Runyon : *In La Fontaine's labyrinth*.

[133] Patrick Dandrey, *Une poétique implicite de La Fontaine, études sur le phénomène de la fable double dans les livres VII à XII des Fables*, thèse de troisième cycle, Université de Nantes, 1981.

[134] *La Mort et le Malheureux, La Mort et le Bûcheron*, I, 15-16.

[135] *Le Lion et le Rat* paraît inviter seulement à une saine prudence : « on a souvent besoin d'un plus petit que soi ». La seconde, par le symbole christique de la Colombe, qui est aussi « l'oiseau de Vénus » ouvre à la question de la « charité » (v.24), qui s'accorde de manière merveilleuse à la poésie de l'onde.

[136] *Les deux Coqs*, VII, 12, v. 29.

[137] *L'Ours et l'Amateur des jardins*, VIII, 10, v. 57-58.

[138] Pour entendre, on peut passer par le fameux poème de Pierre de Marbeuf : « Et la mer et l'amour ont l'amer pour partage »...

chanté » rappelle « Je chante les héros dont Esope est le père », une page plus haut… Pareilles liaisons sont innombrables. Qui s'y intéresse en repère partout, et de longue portée. « Les jeux, les ris, la danse [139] », engagent, par la danse, à relire *la Jeune Veuve* par *La Cigale et la Fourmi*, ou l'inverse. « Voisine », au neuvième de la première fable, paraît appeler « voisine » à l'avant-dernier vers du *Chêne et du Roseau*, où « voisinage » l'accompagne. Cet appel, si on l'entend, est excellent excitant à lire *Le Chêne et le Roseau*, par *la Cigale et la Fourmi* et réciproquement, et à s'interroger sur l'arbre qu'on voit dans la gravure de Chauveau, dès la première fable où le récit ne l'appelle pas, et qui semble se retourner de la première à la seconde fable…

La critique, depuis longtemps, a repéré de tels phénomènes, mais à, l'exception de Randy Runyon, aux Etats-Unis, n'en a pas fait grand-chose. Il est vrai qu'on ne peut lire cet « entrebescar[140] » des mots que par la sensation et l'imagination, voire le rêve. Il faut un peut « céder l'initiative aux mots[141] » pour s'y plaire, et « rêver à cette aventure ». Il faut se reconnaître enfant « en ce point[142] ». Or, le plus souvent, la critique se veut adulte, et se contente de commenter les passages où La Fontaine revient explicitement sur les fables précédentes, comme les *Epilogues*, ou *Contre ceux qui ont le goût difficile*. En ce début du Livre II, par exemple, lorsqu'il rappelle qu'il a « fait parler le Loup et répondre l'Agneau[143] », chacun remarque qu'il compose, avec ordre, une défense et illustration de son œuvre. Quand il la définit, au Livre V, comme une « ample comédie », on comprend qu'il présente cette définition après plus de quatre-vingt-deux fables. De même, lorsqu'il écrit, au Livre IX, qu' « autrefois Carpillon fretin/ Eut beau prêcher, il eut beau dire,/ On le mit dans la poêle à frire[144] », on se souvient du *Petit Poisson et du Pêcheur*, publié dix ans plus tôt, au Livre V… Ce sont autant de signes d'une composition d'ensemble, mais dont il est difficile de faire usage tant qu'on les sépare du cours d'une poésie, qui, loin d'être un art décoratif des mots, et une rhétorique, est une physique, une politique, une éthique, voire une métaphysique, pensées dans et par un usage de la langue, à l'intention d'un lecteur sensible et imaginatif, qui désirerait s'instruire d'un « art de penser », contraire à celui de l'affreux Chat-Huant, et pas étranger, somme toute, à Aristote[145]…

Notre projet est de montrer que l'on gagne à lire les *Fables*, et sans doute les *Contes*, dans leur ordre. Proposer une lecture d'ensemble des « diverses liaisons » que l'on peut reconnaître dans leurs douze Livres serait une entreprise infinie, et illisible. Se contenter de quelques coups

---

[139] *La jeune Veuve*, VI, 21, v. 41. Les « diverses liaisons » entre ses deux fables sont essentielles pour sentir le premier Recueil.

[140] Voir, par exemple, par Jacques Roubaud, *La Fleur inverse, essai sur l'art formel des troubadours*, Ramsay, 1986, p. 319-323.

[141] Mallarmé, *Crise de vers*.

[142] *Le Pouvoir des fables*, VIII, 4, v. 65.

[143] *Contre ceux qui ont le goût difficile*, II, 1, v. 10.

[144] *Le Loup et le Chien maigre*, IX, 10, v. 1-3.

[145] Voir *Les Souris et le Chat-Huant*, XI, 9, v. 42-43. Dans *La Fontaine politique*, J-E. Hallier, Albin Michel, 1981. Pierre Boutang avait souligné la dette de La Fontaine à l'égard d'Aristote. Nous croyons que la présence de son nom, à l'extrême fin du second Recueil, fonctionne comme un indice ironique. Le Chat Huant qui tronque, et qui est le strict opposé du Vieillard qui, à la fable précédente, « se donne des soins pour le plaisir d'autrui », pratique « un art de penser » tout opposé à celui d'Aristote, qui cherche au contraire les cohérences souples, les dynamiques positives, et dont Saint Thomas, dans sa *Somme Théologique*, fait le penseur fondamental de la chrétienté des cathédrales.

de sonde, comme ceux que nous avons risqués au cours des précédentes pages, ne serait pas convaincant. S'agit- il d'ailleurs vraiment de convaincre ? Il nous paraît plus agréable de faire sentir et imaginer, en laissant une part au silence.

Nous nous proposons de tenter de lire un seul Livre. Le premier nous paraît s'imposer, d'abord parce qu'il est fameux, donc très lu, et jamais lu, ensuite parce que ses fables sont souvent brèves, enfin parce qu'il fait l'ouverture. Il nous semble lancer vivement la lecture du premier Recueil, puis de tous les « ouvrages », jusqu'au *Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire.* Il nous semble surtout que l'affirmation - « Je plie et ne romps pas » - peut s'entendre comme un moment du programme poétique de La Fontaine.

Nous lirons ce Livre fable après fable, en réservant d'abord un sort particulier aux deux premières qui forment un diptyque méconnu. Nous cheminerons ainsi de *la Cigale et la Fourmi* au *Chêne et au Roseau*, en essayant d'activer et de considérer quelques unes des « diverses liaisons » que ce Livre crée et emploie. Nous reviendrons ensuite vers *La Cigale et la Fourmi*, que nous espérons faire paraître encore plus subtile, en nous souvenant du cours entier du premier Livre. Nous en amorcerons ainsi une seconde lecture, distincte de la première, et qui pourrait déboucher sur une troisième, voire une quatrième… Peu désireux pourtant de nous enfler si bien, nous n'attendrons pas la fin de nos forces et du lecteur. Nous suspendrons. Puis nous nous présenterons à nous-mêmes, quelques « leçons ».

Dans le courant du premier Livre

I, II. La Cigale et la Fourmi, Le Corbeau et le Renard

Première remarque : *La Cigale et la Fourmi* chez La Fontaine, manque d'une morale explicite[146]. « Dansez maintenant » n'est pas un conseil de vie à portée universelle.

Seconde remarque : *La Cigale et La Fourmi* est la première des *Fables* de La Fontaine[147], juste avant *Le Corbeau et le Renard*.

Ce manque et cette disposition sont deux inventions[148]. Nous voudrions les lire ensemble[149].

Quelle leçon tirer de *La Cigale et la Fourmi* ? Le manque d'une morale explicite ouvre le champ aux questions. Cette fable enseigne-t-elle, comme sa source ésopique, la prévoyance[150] ? Faudrait-il toujours, en ce monde, imiter la Fourmi ? Mais faut-il imiter aussi son absence de charité ? Ne faut-il pas choisir dans la Fourmi ? Mais quoi ? Comment ? La Cigale a-t-elle tort d'avoir chanté « tout l'été » ? N'est-il pas plaisant, « ne vous déplaise », et peut-être judicieux, de jouir ? Ne convient-il pas, quand on est chanteur, de vivre imperturbablement son chant ? Faut-il l'interrompre à cause des saisons, et de la mort ? Si la Cigale avait rencontré une Fourmi charitable, elle aurait vécu - et même bien vécu si la Fourmi avait été Mécène... Si elle avait su seulement la convaincre, ou, du moins, la séduire...

---

[146] Patrick Dandrey en fait la remarque dans *Le Fablier*, en 1998. « Du nouveau sur *La Cigale et la Fourmi* ? », *Le Fablier*, 1998, p.128. Andrew Calder le signale : « La Fontaine presents the brief drama without comment ». Andrew Calder, *The Fables of La Fontaine*, Droz, 2001, 18. J. L Logan montre les difficultés interprétives. J.L. Logan, « La Fontaine, Platon, et La Cigale et la Fourmy » in *Le Fablier*, n°12, 2000, p.35-41. Nous consacrions aussi quelques pages à ce fait dans notre thèse en 1992.

[147] Voir Jacques-Henri Périvier « *La Cigale et la Fourmi* comme introduction aux *Fables* », *French Review*, 42 (1968-1969), p. 419-427.

[148] On trouve, par exemple, ces deux récits dans les *Fables* de Marie de France, mais fort distantes. D'autre part, *Le Grillon et la Fourmi*, chez elle, s'achève par six vers de morale. Voir Marie de France, *Fables*, Babel, 2010.

[149] Dans sa note de l'édition de la Pléiade, Jean-Pierre Collinet observe : « Cette fable-ci forme avec la suivante un diptyque plaisamment contrasté : l'une présente une admirable musicienne, à laquelle s'oppose le piètre chanteur de l'autre. La Cigale y laissera la vie ; le Corbeau, dépossédé de son fromage, s'en trouvera quitte pour une simple mortification, cuisante seulement à son amour-propre ».

[150] Voilà par exemple comment Jean Baudoin, en 1633, traduit la fin de cette fable : «Puis que cela est, repartit la Fourmy en soûriant, et que tu n'as point plus de prevoyance, tu mérites bien maintenant de mourir de faim ». (Texte repris dans l'édition Jean de Bonnot, 1988)

Une fable plus loin, alors qu'il se trouve, comme la Cigale, désireux de manger, le Renard s'y prend tout autrement. Il pourrait, en imitant l' « emprunteuse », prier le Corbeau « de lui prêter » un petit morceau du fromage qu'il tient visiblement en son bec… Il annoncerait vouloir le payer, « foi d'animal, intérêt et principal »... Il pourrait ensuite, si l'Oiseau l'interrogeait, faire étal de son bon droit, et lui lancer un nouveau « ne vous déplaise ». Mais le Renard semble avoir lu et médité *La Cigale et la Fourmi*. Il évite d'imiter la Cigale, il ne prie pas le Corbeau, il ne lui propose aucun marché illusoire, il ne lui dit pas « ne vous déplaise »... Il flatte : « Vous êtes le Phénix des hôtes de ces bois ». Vous désirez l'être… Vous l'êtes. Cette tactique réussit : Le Corbeau « ouvre un large bec »... « Le Renard s'en saisit »... C'est lui, finalement, qui donne une « leçon », telle qu'on n'en lit pas dans *La Cigale et la Fourmi*.

Objection : le Renard ne peut pas avoir lu... Certes, mais le premier Livre de La Fontaine, par son cours, invite à se souvenir de *La Cigale et la Fourmi* depuis *Le Corbeau et le Renard*, donc, depuis le Renard, mais aussi depuis le Corbeau, depuis leurs mots, et depuis la gravure de Chauveau. On peut par mémoire remonter de « tenait » à « maintenant », retourner l'arbre de gravure en gravure, projeter la leçon ostensible sur le manque précédent de morale, penser par combinatoire (Cigale/Fourmi, Renard/Corbeau, animal rouge/noir/rouge/noir), mesurer les écarts, plier, en somme, et presque à l'infini, un texte sur l'autre, les lire littéralement, dans tous les sens, en « diversité ».

Au début de chacune de ces deux fables, un personnage désire manger. L'autre possède, - ou est réputé posséder - ce que désire le premier. Cigale et Renard ont faim. Fourmi et Corbeau sont propriétaires, ou réputés tels. Or, à la fin de ces deux fables, les palmarès sont opposés : Cigale souffre quand Renard jouit, Fourmi jouit quand Corbeau souffre… Les lignes se croisent et les destins s'inversent. Il serait dommage de ne pas tenter d'interroger cette symétrie. Comment la Cigale a-telle pu se trouver devoir subir le « dansez maintenant » ? Comment le Renard a-t-il pu infliger sa « leçon » ?

La Cigale ignore la nature. Loin d'être physicienne, entêtée en ses « té » répétés, elle « chantait tout l'été ». Aucune attention au changement de « saison ». Incapacité complète à voir la Fourmi telle qu'elle est, telle qu'elle va se révéler être.

Le Renard, quant à lui, sent et voit la nature. La sienne d'abord. Il sait écouter sa faim. Il ne se laisse pas enfermer, pour n'avoir pas écouté son corps, dans un terrible « fort dépourvu ». De plus, il voit le Corbeau, tel qu'il est, avec son fromage[151] et son désir d'être le « Phénix », oiseau de feu, artiste, réel immortel. Il voit le Corbeau et il imagine fort bien son imagination.

Or, le désir qu'a le Corbeau de « chanter », sans limite, tout le temps, et, pour commencer, « tout l'été », est voisin de celui de la Cigale. Ces deux personnages désirent oublier la nature qui les contredit, donc la mort, par le chant. Ils rêvent d'un art qui leur permettrait de vivre éternellement dans l'ignorance du monde et d'eux-mêmes. L'un et l'autre finissent mal.

Leçon possible pour les prétendants chanteurs : se défier du désir d'immortalité dans le chant, ne pas se consacrer au chant pour tenter d'oublier la nature des choses. Les chanteurs, et sans nul doute les poètes, ne sont pas exemptés du réel, c'est-à-dire du temps, des autres, de la

[151] La Fontaine, et son illustrateur Chauveau ont pris soin de ne pas représenter les biens éventuels de la Fourmi, alors que certains illustrateurs ultérieurs multiplieront les sacs de victuailles. Pour La Fontaine, il suffit que la Cigale imagine le « grain » et le « vermisseau ». Il suffit qu'elle imagine les stocks de la Fourmi, mais le Renard voit vraiment le fromage.

mort. Il leur convient d'être physiciens, d'admettre leur corps réel, dans le monde tel qu'il est et devient, de ne pas se croire immédiatement corps beau, de se défier du « beau » dont une fable du Livre VI dira que « souvent » il « nous détruit[152] ».

Faut-il alors renoncer au chant ?

Ce serait pour la Fontaine condamner sa propre entreprise, mettre déjà un terme au Livre qui commence.

Il écrit des textes tout différents des chants de la Cigale et du Corbeau : loin de rêver, comme eux, d'éternelle continuité du même, d'un lyrisme narcissique, d'un obsessionnel « chanter tout l'été », d'un être Phénix, il donne la parole, il propose une « comédie[153] », il rit, et fait rire, il imite en toute conscience, il déplace, il supprime, il évite la répétition[154], il suspend visiblement la continuité, mais sans « interrompre[155] », de fable à fable. Il emploie en ses récits un savoir de la mort, de l'autre, une critique diverse de l'amour-propre. Il se souvient d'Epicure, de Lucrèce, de La Rochefoucauld, de l'Ecclésiaste. Il voit et pense la nature. Il raconte des histoires. Il fait chanter les mots. Il nous piège. Il nous invite. Il se fait physicien moraliste chanteur.

Par présentation immédiate d'un manque et composition d'un commencement, en ôtant une morale et en rapprochant, au début de son premier Livre, deux fables que la tradition ne liait pas, La Fontaine invite à inventer des manières de lire, qui tiennent compte de chaque détail, se souviennent, anticipent, procèdent par plis savants, ou peu savants, examinent et bricolent, le tout pour maintenir, au monde, maintenant, notre plaisir. S'agit de n'être ni Corbeau, ni Cigale, ni Fourmi, ni Renard, mais de penser par leurs aventures, et dans le trou que crée le manque du conseil de simple prévoyance que proposait la tradition ésopique.

Lisons. Nous reviendrons, par tout le premier Livre, à ces premières fables, à leurs infinis potentiels.

---

[152] « Nous faisons cas du Beau, nous méprisons l'Utile ; /Et le Beau souvent Le nous détruit ». *Le Cerf se voyant dans l'eau,* VI,9, vers 21-22.

[153] « Une ample comédie à cent actes divers, /Et dont la scène est l'univers ». *Le Bûcheron et Mercure*, V,1, vers 27-28.

[154] La Cigale ayant chanté/tout l'été. Ces deux premiers vers, par la rime, indiquent une répétition forte, mais aussi, par le mètre, une rupture (Sept syllabes, trois syllabes). Répétition indéfinie rêvée, crue possible par la Cigale. Rupture ironique inscrite dans le récit.

[155] Verbe capital du vocabulaire de La Fontaine. Voir par exemple *Le Rat de ville et le Rat de champs* et la première page des *Amours de Psyché et de Cupidon*.

III. La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le Bœuf

Le Corbeau « ouvre un large bec ». La Grenouille « enfle si fort qu'elle crève »...

D'une fable l'autre, l'ouverture croît. La crise s'aggrave. La mort succède à la perte.

Le Corbeau avait besoin d'un « flatteur » pour lâcher son « fromage ». La Grenouille s'en passe. La vue d'un Bœuf et le témoignage mal écouté d'une Sœur lui suffisent. Elle se flatte elle-même. Elle s'emplit de vide. Tant et si bien qu'elle meurt.

On peut donc se flatter sans avoir besoin d'un « flatteur ». Bien avant l'appétit du Renard et son choix de flatter, le Corbeau désirait, sans le savoir, s'entendre dire « Phénix » chanteur, admirable immortel[156]. Le flatteur peut n'être qu'un effet du sujet se désirant flatté. Telle est la Sœur de la Grenouille.

La troisième fable du Livre I de La Fontaine peut se plier sur la seconde qui se plie sur la première. A cet acte, le lecteur gagne, car chaque fable se lit par « sa voisine ». S'engage alors ce que nous pouvons appeler une lecture-conversation.

Cette lecture suppose que le lecteur se refuse à interrompre texte après texte le courant du Livre. Cela suppose qu'il s'engage, en jouant, à reconnaître les figures sous les figures, à entendre les mots, à ne pas trop penser d'abord par raison, mais à bricoler, à associer, à se faire souple, ondoyant, divers, à « plier », à surtout ne pas « rompre ».

Cela suppose qu'il accepte de perdre son fromage, de mourir un moment au sens, de perdre ce qui le tenait le tenant à son arbre dans la répétition indéfinie de l'identique. Cela suppose qu'il s'écarte du narcissisme, qu'il écoute autrui, n'enfle pas.

Cela suppose qu'il laisse initiatives aux mots et à lui-même.

Que le lecteur s'exerce à devenir Roseau. Il faut pour lire à vif se délier de soi, sans y renoncer.

La Cigale l'ignore. Abordant sa voisine, elle ne revient pas sur elle-même. Elle tient trop à ce qui la maintient, son chant de « tout l'été », mais peut la perdre, la « bise » étant venue. Elle ne considère donc pas sa « voisine », la Fourmi, et ses irréductibles différences. La Cigale est mauvaise lectrice du monde. Elle ramène, sans critique, les signes qu'elle croit percevoir (la richesse de la Fourmi) au texte infini qu'elle se forge depuis longtemps, ce chant qui l'enchante. De même le Corbeau, qui n'« écoute » pas l'autre, mais s'« écoute », par l'autre, dire ce qu'il désire « écouter ». Le Renard est, pour lui, sa propre voix rendue plus désirable par sa sensible altérité. L'autre ne sert au Corbeau qu'à s'aimer mieux. L'autre, qui lui dira finalement sa perte, n'est pour lui, tant qu'il tient un fromage, qu'une garantie de tenue éternelle, dont fait image le Phénix.

---

[156] Gisèle Mathieu-Castellani dans son *Eros baroque* a donné plusieurs exemples de poèmes du Phénix, reliés à la « symbolique du feu ». Selon elle, « le Phénix parle d'une mort impossible, d'une victoire d'Eros sur Thanatos, d'une vie qui se poursuivrait à travers des morts successives »… Cette figure ambivalente est « à la fois l'image de la permanence du Désir, ce feu qui consume et brûle l'amant, et celle de sa destruction par l'accomplissement ». *Eros Baroque, Anthologie thématique de la poésie amoureuse*, collection 10/18, 1979, p. 268-275 et p. 39-40.

La Grenouille crève à son tour pour avoir considéré l'autre, qu'il soit « Bœuf » ou « Sœur », comme porteur seulement d'un beau portrait de soi. Elle crève par amour-propre sans limite. Elle va au bout de son projet, ne revient pas sur elle. Elle n'entend pas sa « Sœur ». Son explosion finale est l'ultime effet d'un rêve : elle crève.

L'amour-propre est à l'œuvre au début du premier Livre. De fable en fable ses effets s'aggravent, se font éclatants. S'en écarter, telle est la question. Le chant n'est pas la simple solution. Comment, en effet, sujet, s'arracher un peu au tout total de « tout l'été », de « tout marquis », de « tout bourgeois », que le sujet lui-même désire ? En somme, comment mourir un peu, voir, se voir, lire les signes, même et surtout quand ils sont « rien, peu de chose » ? Comment être lecteur ? Le « Mulet du fisc » l'ignore. Le Chien de la fable suivante en saura quelque chose. Il faut parfois se faire Loup, « courir encor ».

IV. Les deux Mulets

La Grenouille qui voulait se faire aussi grosse que le Bœuf ouvrait le champ du politique.

> Tout bourgeois veut bâtir comme les grands Seigneurs,
> Tout petit Prince a des Ambassadeurs.
> Tout Marquis veut avoir des Pages.

En quelques vers, la fin de cette fable s'éloignait de la Grenouille et de sa « Sœur » pour introduire des hommes soucieux de manifester leur pouvoir. Pouvoir en politique intérieure, pouvoir en politique extérieure, pouvoir en politique familiale, le tout se mêlant. Le premier Livre sortait ainsi des relations de rencontre entre voisins pour introduire un champ plus large, celui d'une activité diversifiée et continue, entre des hommes nombreux, organisés, visant à l'efficacité et à la s

tructuration des pouvoirs, qu'on peut appeler la politique.

Les deux Mulets vient à son tour. On y rencontre le « fisc », la « gabelle », la « gloire », un « haut emploi », mais l'application de la fable au champ politique se fait d'une manière neuve : cette fois, La Fontaine ne procède pas par élargissement final à partir d'un modèle, comme pour la Grenouille ; les deux Mulets, « cheminant » sur un chemin ouvert aux rencontres, sont mêlés de politique, l'un pour avoir un « haut emploi », l'autre pour voir et savoir qu'on peut l'avoir. Sur ce chemin spectaculaire, ils sont politiques et non politiques, inextricablement, comme « l'argent de la gabelle », qui est poids et signe de la puissance du système fiscal, signe de prestige, et donc objet de convoitise …

En ce chemin, un des Mulets ne croit pas à la continuité et à l'ouverture du champ politique. Il marche comme s'il lui était étranger, tout en jouissant d'en être. Il imagine qu'il peut, sans conséquences, « glorieux d'une charge si belle », porter partout « l'argent de la gabelle », et «marcher d'un pas relevé », sans risque. Il s'imagine visible et invisible, comme si seul son compagnon le voyait, et pas une « troupe », venue d'on ne sait où, de partout, de l'intérieur à ciel ouvert du champ politique. Le monde qu'il traverse lui paraît vide. Il se croit en couple avec le regard réflecteur de son compagnon, comme la Grenouille, avec sa Sœur, miroir intime.

Le monde lui laisse peu le temps de jouir de sa « gloire ». Un collectif organisé, donc politique, une « troupe », « l'ennemi se présentant » se jette sur lui, le saisit, le transperce.

« Est-ce donc là, dit-il, ce qu'on m'avait promis » ?

Qui est ce « on », qui n'avait pas annoncé la « troupe » ?

Est-ce le fisc ? Mais qui est le fisc ? Quel est ce « on » qui dans le fisc se cache ? Belle question pour lecteurs de Kafka, de Foucault, ou d'Annah Arendt, donc de La Fontaine !

Qui est ce « on » dont la promesse crée, chez le Mulet, un désir de servitude volontaire, et l'aveugle au monde rendu partout politique, ce monde ouvert, continu, d'où peut surgir au présent, une « troupe » ?

Ce « on » pourrait être en partie l'Âne, se parlant comme le Corbeau se parle par le Renard, ou la Cigale s'écoutant « ne vous déplaise », ou la Grenouille suscitant sa Sœur, puis la niant, pour toujours parler de sa gloire éclatante. Le Mulet lui-même n'a-t-il pas désiré qu' « on »

lui promette ? Ce « on », lui est, en partie, intérieur. Il est Renard et Sœur[157], voix *off* et voix intime.

Le Mulet serait malade d'amour-propre, « le plus grand de tous les flatteurs[158] », avant d'être « si malade » par coup d'épée. Cette maladie serait intérieure et extérieure, superficielle et profonde, d'âme et de chair.

L'amour-propre, ici, est une force politique : le « on » est d'autant mieux servi qu'il emploie ce désir d'être Phénix, donc de ne pas mourir.

Multiplier les signes qui attirent les regards apparemment admirateurs peut donner l'impression d'éloigner la mort. Le Mulet transforme « l'argent de la gabelle » en signe vers son compagnon, comme la Grenouille transformait l'amplification de son corps en signe vers sa Sœur. Le pouvoir serait alors affaire de signes, de regards, de peur de la mort … Une réflexion sur la politique, à ciel ouvert, sur les chemins, exigerait une pensée simultanée des corps, des signes, de leurs émissions, du spectacle artistique ou pas, du territoire des regards, du chemin où ça se passe … Il faudrait y convoquer le plaisir que goûte la Fourmi à lancer son « dansez maintenant », le plaisir du Corbeau, ou de la Cigale, à chanter, celui du Renard à donner « leçon », celui du Mulet à porter « charge si belle », en oubliant la possibilité de « l'ennemi se présentant » …

Au présent, les domaines ne se séparent pas. Le mort est le grand continu.

Lecteur, ne soyons pas Mulet du fisc, ni même Mulet « d'avoine chargé », mais Loup léger. Tentons de « courir encor

[157] Du Renard flatteur à la Sœur de la Grenouille, il y a passage d'une figure toute extérieure à une figure largement intime. D'une fable l'autre, ce qui déclenche les effets de 'amour-propre s'intériorise. *Les deux Mulets* combine le plus extérieur le « on ») au plus intérieur (le « on encore »). Ce mélange donne la « maladie » du Mulet, quand son espace du dedans est investi par l'épée.

[158] « L'amour-propre est le plus grand de tous les flatteurs », La Rochefoucauld, *Réflexions morales*, 2.

V. Le Loup et le Chien

Dans *Le Loup et le Chien*, le mot le plus considérable est « rien ».

Les deux Mulets avaient reçu charges visibles :

> Deux Mulets cheminaient : l'un d'avoine chargé,
> L'autre portant l'argent de la gabelle.

Le Chien ne porte « rien » !

> Le Loup déjà se forge une félicité
> Qui le fait pleurer de tendresse.
> Chemin faisant, il vit le col du Chien pelé.
> Qu'est-ce là, lui dit-il ? - Rien. - Quoi ? rien ? – peu de chose.

En chemin – peut-être celui de la fable précédente – on s'observe. On se commente. On se mesure. On s'interroge. On compare. Le Loup, qui aurait pu tuer le Chien après un difficile combat, préfère chercher à comprendre pourquoi cet animal est « aussi puissant que beau, gras, poli ». Il renonce à la violence, à la tromperie flatteuse, à tout étal d'amour-propre. « Le Loup donc l'aborde humblement ». Il sait entrer en conversation.

Certes, le Chien n'est pas Mulet du fisc. Il n'est pas « glorieux » de son collier qui lui « pèle le col ». Il ne voit pas en lui « une charge si belle » qui nourrirait sa vanité, et le conduirait à mépriser le Loup qui n'a « que la peau et les os ». Porter un collier lui procure des biens tangibles, des « os de poulets, os de pigeons, sans parler de maintes caresses », qui ne sont pas de ces biens imaginaires dont se flattait le Mulet du fisc. Loin d'avoir écouté un « on » peu situable qui fait des promesses illusoires, le Chien vise les réels bienfaits que lui procure un maître identifiable. Il n'est pas « malade » d'imaginaire. L'amour-propre ne le guide pas. Il peut parler sans masque, ni violence avec le Loup, ne pas chercher à le dominer pour jouir de lui faire « leçon ».

Le Loup, au demeurant, ne se montre pas caustique. Il ne ridiculise pas le Chien :

> Il importe si bien
> Que de tous vos repas, je ne veux en aucune sorte.

Ce « rien », loin d'être « peu de chose », lui paraît si considérable qu'il renonce à imiter le Chien. Il s'arrache au même « chemin », il « court ». Il évite d'accepter une servitude médiocre, comme un des deux Mulets, et il ne finit pas « malade ». Il préserve, avec son corps « qui n'avait que la peau et les os », une santé essentielle.

On peut donc échapper à l'imaginaire que crée le désir de ne pas mourir, cette racine de l'amour-propre. Se rêver Phénix, choisir de chanter « tout l'été », s'enfler, porter « charge si belle », sont autant d'erreurs, dont il est possible et utile, comme le fait le Loup, et comme l'admet le Chien, d'éviter les pièges, en interrogeant le donné.

« Qu'est-ce là » ?

Telle est la question. Non pas : suis-je ou non Phénix, ou Bœuf, ou chanteuse perpétuelle ? Comment l'être ? Corbeau miroir, ou Fourmi, ou ma Sœur, dites le moi … Non pas,

suis-je admirable ? Mulet miroir, dis-le-moi … Et surtout pas : « n'y suis-je point encore » ? Simplement, « chemin faisant » : « qu'est-ce là[159] » ?

Question physicienne.

Poser les yeux vers le monde, et non principalement vers soi. Se faire interrogateur, voir, puis, s'étant soi-même considéré, dire et, éventuellement, « s'enfuir ».

Se faire éventuellement poète, comme Francis Ponge, dans un parti pris de voir même « peu de chose », d'en tenir compte …

Ne pas s'oublier dans la question posée au monde, mais s'affirmer à partir d'elle, en tenant au mieux compte de ce qu'on a vu, appris, *de visu*, et par échange d'informations, conversations.

C'est ainsi que maître Loup, réellement, vivement, « maintenant », sans promesse ni emprunt, ayant brisé sa fascination initiale pour le corps « beau » du Chien, et dans la connaissance du sien « qui n'avait que la peau et les os », « court encor ».

Pas d'angoisse. Pas d'enfermement dans la question de la Grenouille : « N'y suis-je point encore » ?

Pas d'acceptation du « dansez maintenant », maintenant le pouvoir d'un maître observateur.

Pas de marche sur un chemin, avec dos d'avoine chargé, et rumination d'un ricanement.

Pas de digestion satisfaite d'un fromage, et d'un coup d'ironie.

Un pur mouvement sans autre projet que vivre son présent, si long, si court, en corps

[159] À lire avec la question du Mulet du fisc à la fable précédente : « Est-ce là, dit-il, ce qu'on m'avait promis ? ». Est-ce là ?/Qu'est-ce là ? Même attention - trop tardive pour le Mulet - à ce qui est *là*, présent.

VI. La Génisse, la Chèvre et la Brebis, en société avec le Lion

Le Loup court au présent perpétuel. Il « court encor », et cette course est son « trésor », mais, après cette solitude héroïque, voici la « société » :

> La Génisse, la Chèvre et leur sœur la Brebis,
> Avec un fier Lion, Seigneur du voisinage,
> Firent société, dit-on, au temps jadis,
> Et mirent en commun le gain et le dommage.
> Dans les lacs de la Chèvre un Cerf se trouva pris.
> Vers ses associés aussitôt elle envoie.
> Eux venus, le Lion par ses ongles compta,
> Et dit : Nous sommes quatre à partager la proie;
> Puis en autant de parts le Cerf il dépeça ;
> Prit pour lui la première en qualité de Sire :
> Elle doit être à moi, dit-il; et la raison
> C'est que je m'appelle Lion :
> A cela l'on n'a rien à dire.
> La seconde, par droit, me doit échoir encor :
> Ce droit, vous le savez, c'est le droit du plus fort.
> Comme le plus vaillant je prétends la troisième.
> Si quelqu'une de vous touche à la quatrième
> Je l'étranglerai tout d'abord.

Adieu « courir encor » … Le Lion annonce la mort … et « tout d'abord ».

Les fables V et VI finissent par même rime.

« Qu'est-ce là » ? « Qu'est-ce là » cette rime en « or » à la fin des deux fables ? Est-ce là « rien » ? Non. Ce détail permet rotation.

Le Loup, après son choix, a une existence tout opposée à celle où se sont engagées la Génisse, la Chèvre et la Brebis : pauvreté, insécurité, et liberté complète contre abondance, sécurité et contrat. Loin du « trésor » du Chien, le Loup peut jouir d'un admirable « court encor », mais la Génisse, la Chèvre et la Brebis s'exposent à l'« échoir encor » qui annonce terriblement, par « le droit du plus fort », « je l'étranglerai tout d'abord » … Les mouvements libres d'un corps se retournent en angoisse durable : voilà la rotation.

À nous, lecteurs, de courir encor.

Les deux fables font diptyque : solitude héroïque, peut-être réservée au Loup, puis prison[160] d'une « société[161] ».

---

[160] La Fontaine emploie volontiers ce mot dont l'affaire Fouquet a pu lui montrer la force. Dans *Belphégor*, par exemple, il note : « Je ne sais pire chose/ Que de changer son logis en prison ». XII, 27 ; v. 286-287.

[161] « Société », au XVIIe siècle, n'a pas le sens, qu'on lui donne aujourd'hui quand on parle des faits de « société ». Le terme désigne un petit groupe, avec des liens étroits d'amitié et d'alliance. C'est ainsi que l'emploie La Fontaine à la première phrase des *Amours de Psyché et de Cupidon.* «Quatre amis dont la connaissance avait commencé par le Parnasse lièrent une espèce de société que j'appellerais Académie si leur nombre eût été plus grand et qu'ils eussent autant regardé les Muses que le plaisir ».

Ce diptyque produit cette question : pourquoi trois animaux, peu fameux par leur force, ont-ils fait « société avec le Lion » ? Pourquoi n'ont-ils pas imité le Loup ?

La fable n'en dit rien, ou, plutôt, « peu de chose » : « ils mirent en commun le gain et le dommage » ... Au fondement de cette « société », une sorte d'assurance-vie. S'agit-il de prévoir ensemble l'éventuelle venue de la « bise », ou de toute autre calamité que peut amener l'univers ? Possible. Probable. La fable ne le précise pas, mais sa position, juste après *Le Loup et le Chien*, qui manifeste une rupture choisie avec la « société » et un refus de dépendre de tout « dansez maintenant », suggère la possibilité d'un retour à la question de l'art de survivre.

La Génisse, la Chèvre et la Brebis ne semblent pas déterminées par l'amour-propre. Si un Mulet jugeait glorieux de se lier avec un « on », si l'imagination pouvait donc induire la servitude volontaire, le Lion n'offre pas un avantage de « sonnette » à ses « associés[162] ». Cette « société » ne trouve pas son fondement dans l'imagination qui fait ouvrir son bec au Corbeau, ou éclater la Grenouille hors sa mare.

Alors quoi ?

Relisons cet étrange vers :

« Dans les lacs de la Chèvre un Cerf se trouva pris ».

La Chèvre, carnivore, apte à poser filets, capable d'attraper plus gros qu'elle ? On sourit. On songe : ce drôle de vers suggère plaisamment qu'on est « au temps jadis », et que la Chèvre, comme, sans doute, ses compagnes, n'avait besoin de personne pour vivre.

Or la Chèvre tient à cette société. Pour leur annoncer son « gain », elle « envoie vers ses associés ». Elle respecte scrupuleusement le contrat de « partager le gain et le dommage », mais le Lion s'empare du Cerf…

Pour le prendre, il ne flatte pas la Chèvre, comme le Renard flatte le Corbeau. Il ne lui promet pas comme le « on » promet au Mulet. Il ne lui procure pas une « félicité » comme le « maître » en procure une au Chien. Il n'a même pas besoin, pour prendre, d'attendre que « la bise soit venue ». Il emploie « le droit du plus fort ».

Comment la Chèvre a-t-elle pu ne pas imaginer ce que ferait le Lion ? Comment a-t-elle pu « faire société » avec lui ? « Société » suppose coordination des « associés » selon des règles en vue d'un but commun. Cela exige du temps, des accords, beaucoup plus qu'un « voisinage[163] », ou que le simple « logis » dont il était question dans *Le Loup et le Chien*. « Société » n'est pas rien. Or, sur son origine, La Fontaine ne raconte pas d'histoires.

Risquons, quant à nous, cette hypothèse : la Chèvre entre en société parce qu'elle a lu, et n'a pas lu, les fables précédentes …

Si elle a lu *Le Loup et le Chien*, elle a pu, comme le Loup, imaginer quel risque on prend à se mettre « en société » avec plus fort que soi … Elle n'a donc pas lu cette fable. Cependant, si elle l'a lue, elle a pu imaginer la possibilité de « faire société » avec autrui, pour éviter de courir les bois avec sa peau et ses pauvres os … Elle l'a donc lue … Notre hypothèse est idiote, mais, peut-être, féconde, comme souvent l'imagination. Elle suggère que la solitude, admirable, dans la

[162] Associé : « qui est d'une société. Un associé peut engager un associé», *Dictionnaire* de Furetière.

[163] Voir *Le Chêne et le Roseau*, I, 22, v 22 et *La Cigale et la Fourmi*, I, 1, v. 8.

forêt, n'est pas nécessairement enviable, surtout quand on est Chèvre et que l'on n'est pas Loup. Elle permet aussi d'envisager que le Loup de la fable aurait pu « faire société » avec le Chien. Ces deux animaux auraient alors partagé, à l'écart du maître, « le gain et le dommage », en poursuivant leur conversation, cette espèce d'idéal de socialité pratique… L'idée d'une société égale, instituée pour réduire les risques que crée la nature, aurait pu venir à la Chèvre, contre *Le Loup et le Chien*, par *Le Loup et le Chien*, ce d'autant plus que *La Cigale et la Fourmi* l'avait prévenue contre « la bise ». On peut objecter que cette même fable aurait pu l'avertir du caractère Fourmi du Lion, et qu'elle a donc mal lu… Cependant, elle aurait pu ne pas reconnaître, en la Fourmi, le roi des Animaux … Les cas, malgré le « voisinage » commun, ne sont pas les mêmes[164]. Et puis l'on peut toujours parier sur la bonté des êtres … Après tout, le Loup n'est pas si Loup qu'on pourrait croire… La Chèvre, et ses compagnes, lisant les premières fables et ne les lisant pas, les lisant mal, trop précisément, sans précision, en imaginant ou en n'imaginant pas des applications, ont pu croire judicieux de « faire société », pour affronter au mieux, ensemble, pas seulement entre « voisines », le risque de la « bise ».

Notre hypothèse est d'aventure... La Chèvre n'a lu, ni n'a pas lu… Mais cette hypothèse permet d'entrevoir comment un Livre des *Fables* prépare l'apparition des fables successives et peut faire fonctionner leur lecture, par imaginations et critiques. Avec tours et détours, plis, replis, appels, relance des questions, et surtout pas dans l'idée d'un progrès linéaire, d'un cheminement pédagogique de leçon en leçon, qui mènerait un lecteur intégral, se souvenant de tout et prédictif, vers un point parfait, une utopie, un temps terminé, un idéal « maintenant », une fin nécessaire, car tout serait dit, et efficacement dit.

Après la leçon que semblait donner *Le Loup et le Chien*, pourquoi La Fontaine montre-t-il des gens[165] qui, loin de s'enfuir, font « société avec le Lion » ? Pourquoi présente-t-il cette histoire du «temps jadis » ? Quelle apparente régression ! C'est que rien n'est jamais fini chez « tout ce qui respire », que le « temps jadis » peut être « encor » un présent, un futur. Si les *Fables* disent l'admirable présent du « court encor », les Loups sont rares, Chèvre, Génisse et Brebis font troupeau, nous savons rarement être seuls, nous sommes des savants oublieux, et le temps est interminable.

> Le Fabricateur souverain
> Nous créa Besaciers tous de même manière
> Tant ceux du temps passé que du temps d'aujourd'hui.

Parole de *La Besace*.

[164] La question du « voisinage » n'est pas celle de la « société », qui implique une étroite union, une pratique, des règles d'échange, et qui ne se limite pas à la juxtaposition géographique.

[165] Voir *La Besace*, I, 7, vers 1.

VII. La Besace

Parmi les fables de la Fontaine, *La Besace* n'est pas la plus lue. Les enfants ne la récitent guère. Les étudiants l'ignorent. Les professeurs l'ont mise au débarras. Qui sait *La Besace* à ce jour ?

Au début du premier Livre, – le plus fameux de tous – ce texte surprend : nous étions chez les animaux, souvent petits, et parfois chez les hommes, mais, dès le premier vers, voici Jupiter. Nous étions dans le local, sur un arbre, devant une Sœur, ou sur un chemin, voici la Création entière. La « comédie » des *Fables* s'élargit considérablement.

> Jupiter dit un jour : que tout ce qui respire
> S'en vienne comparaître au pied de ma grandeur.
> Si dans son composé quelqu'un trouve à redire
> Il peut le déclarer sans peur.

Jupiter est un dominant tout différent du Lion, qui effraie, empêche de parler, et emploie une « société » pour son seul avantage. Le « Fabricateur souverain » efface la peur, invite à la parole, et crée autour de lui une vaste assemblée pour aider chacun de ses membres. Son apparition, au premier Livre, corrige l'idée selon laquelle les dominants seraient toujours, comme le Lion ou la Fourmi, des parasites de la mort : le mal n'est pas dans le pouvoir, mais dans ceux qui l'exercent, d'où la nécessité de les éduquer et la validité d'un aspect capital de l'entreprise des *Fables*. Pour le duc de Bourgogne, pour tout autre maître possible, mais aussi pour tout lecteur qui peut se trouver pris dans des relations de pouvoir, Jupiter fournit un modèle qui forme diptyque avec le Lion, comme au Palais communal de Sienne[166], les représentations du bon et du mauvais gouvernement se conjoignent et s'opposent.

La Besace enrichit une méditation sur le pouvoir, dont nous suivons les lignes depuis *La Cigale et la Fourmi*. Cette méditation s'y combine avec une interrogation indirecte sur les *Fables* : si Jupiter, en invitant « tout ce qui respire » à parler, n'a pas réussi à améliorer un peu le Singe, l'Ours, l'Eléphant, la Baleine, la Fourmi, le Ciron, et, surtout, les hommes, s'il n'a pas pu ébranler leur amour-propre, comment les *Fables*, dont c'est apparemment la justification, peuvent-elles leur faire voir ce qu'ils sont ? Comment peuvent-elles éduquer ?

Les *Fables* paraissent devoir échouer comme Jupiter, et – plus nettement encore – comme l'Hirondelle de la fable suivante. Ces deux personnages n'ont pas su inventer, contre l'amour-propre, un moyen qui oblige à se voir, donc à voir. Or, les *Fables* n'ont pas la puissance de Jupiter, ni la présence de l'Hirondelle : comment pourraient-elles arracher leurs lecteurs à leur aveuglement « besacier » ? Cependant le duc de La Rochefoucauld apparaît au centre du premier Livre comme l'homme qui a su inventer un piège efficace[167], où chacun peut se sentir, à la

[166] On y voit, datant de 1340, *les Effets du bon et du mauvais gouvernement* par Ambrogio Lorenzetti.

[167] Voir *L'Homme et son image*, I, 11. Le livre des Maximes est le canal qui oblige, par sa beauté, l'homme à se voir. Il est beaucoup plus puissant que les miroirs ordinaires que l'Homme fuit aisément. Il est aussi plus puissant que les portraits qui n'arrachent pas le Singe de *La Besace* à son amour-propre : « Mon portrait jusqu'ici ne m'a rien reproché » … Le texte peut produire une image plus puissante que les images optiques quand il s'agit d'instruire sur soi. Court ainsi dans ce premier Livre un débat sur l'efficacité pédagogique relative des arts, dont les arts du langage sortent vainqueurs.

manière des « petits Oiseaux », mais pour son bien, « esclave retenu » … C’est ainsi que l’on peut lire, par avant et par retour arrière, tout en plis, la suite des premières fables.

VIII. L'Hirondelle et les petits Oiseaux

L'Hirondelle suit Jupiter.

Dans *La Besace*, le « Fabricateur souverain » propose à ses créatures de rectifier en elles ce qui ne leur convient pas, mais son initiative n'aboutit pas : tout est maintenu.

Dans *L'Hirondelle et les petits Oiseaux*, l'Hirondelle, qui n'est pas la mère des « petits Oiseaux », qui n'est en rien responsable de ce qu'ils sont, et qui ne leur doit rien, veut les aider à demeurer libres. Ils refusent de l'entendre. Grand échec pour un dominant généreux, indiscutablement généreux[168], et dont l'échec mène à un drame.

Jupiter et L'Hirondelle parlent pour inciter des gens à modifier leurs comportements. Cependant, si Jupiter est un Dieu créateur, l'Hirondelle est un animal de voisinage. D'une fable à la suivante, la domination se fait incertaine. Si Jupiter exerce son pouvoir « souverain », l'Hirondelle ne parvient pas à édifier le pouvoir qui lui permettrait de sauver les petits Oiseaux. Jupiter est un dominant qui ne parvient pas à améliorer ce qu'il domine, mais l'Hirondelle ne parvient pas à dominer.

Jupiter ne rend pas notre « espèce » meilleure, l'Hirondelle n'amène pas les petits Oiseaux à maintenir leur liberté, mais le fabuliste, dont l'image se formule, comme le Roi aux *Ménines*, par la perspective inverse et profonde[169] que suscite la présence de Jupiter et de l'Hirondelle, peut-il éduquer ses lecteurs ?

Les fables se suivent. Elles indiquent, en les racontant, en les juxtaposant, les échecs éducatifs de ce père total et de cette voisine attentive, quelque peu maternelle. Comme elles mentent manifestement, leur mensonge suggère une possible erreur tactique de certains discours de vérité. Ils méconnaissent, en effet, leurs destinataires, qui ne désirent pas toujours la vérité, et lui préfèrent le plaisir. Qui veut le bien d'autrui, comme l'Hirondelle, et, peut-être comme Jupiter, doit en tenir compte. Il ne suffit pas de dire les dangers qui menacent et de proposer une bonne manière de les éviter … Il ne suffit pas d'être « Cassandre » ou « Prophète de malheur » … Il faut retenir l'attention, captiver, ce que permet parfois la fiction, qui emploie d'efficaces « images ». Dès lors, un dominant excellent serait un Jupiter, qui serait une Hirondelle, qui aurait l'art du Renard, ou de la Rochefoucauld, et qui aurait pris la mesure de l'amour-propre :

> Nous n'écoutons d'instincts que ceux qui sont les nôtres
> Et ne croyons le mal que quand il est venu.

Leçon déjà de *La Cigale et la Fourmi*. Par amour-propre, nous ne savons pas expérimenter et vivre l'altérité, alors que le monde nous présente l'autre, sans cesse, comme

---

[168]Peut-être Jupiter travaille-t-il, obliquement, à ce que son pouvoir aille se maintenant … Comme il se contente de donner à ses créatures une chance de revenir sur la nature, on pourrait déceler chez lui un peu de perversité … Hypothèse fragile. Hypothèse à envisager, tout de même, pour sentir la différence avec l'Hirondelle.

[169] Voir le commentaire synthétique et novateur que propose Denis Favennec dans son ouvrage, *La douce perspective, une histoire de science et d'art*, Ellipses, 2007.

« ennemi[170] », ou partenaire, par semences, rencontres, ou venue de « bise », et que nous trouvons quelquefois « retenus » par un « rien », qui peut être de « chanvre ».

« Retenus » par les fables, par leur « engin[171] » charmant qu'est le mensonge, nous pouvons paradoxalement nous aider à «courir encor », en évitant, partout, aux champs comme en ville, « sur un arbre » ou « dans le courant d'une onde pure », les « dansez maintenant »...

[170] Revenir toujours à « l'ennemi se présentant » dans *Les deux Mulets*… N'en finir jamais d'interroger : « se présentant ».

[171] Les *Fables* sont ce qu'annonce « la main qui par les airs chemine », et le contraire. « Un jour viendra, qui n'est pas loin,/Que ce qu'elle répand sera votre ruine./De là naîtront engins à vous envelopper,/Et lacets pour vous attraper ;/Enfin mainte et mainte machine/ Qui causera dans la saison/ Votre mort ou votre prison ». Les *Fables* sont des « engins » qui visent à rendre la vie possible sans « prison ».

IX. Le Rat de ville et le Rat des champs

Les champs sont dangereux.

Quand l'Homme y sème du « chanvre », et qu'on est «Oisillon», il est prudent de croire que le «mal» peut y venir ...

Quand on s'y désaltère et qu'on est un Agneau, il est prudent de prévoir qu'un Loup peut survenir...

Si *Le Rat de ville et le Rat des champs* suggère qu'aux champs seulement se goûte le «plaisir », les deux fables qui l'encadrent détruisent cette utopie rustique.

Ainsi s'engage, de fable en fable, un travail de corrections, qui fait pensée, méthode de pensée, et plaisir ... Ce travail demande lecture tranquille, libre, diverse, ininterrompue, dans un espace qui n'est pas la ville, et qui n'est pas les champs, un espace assurément « loin du monde et du bruit[172] »…

Le « bruit » « interrompt », « corrompt[173] ».

Dans *Le Rat de ville et le Rat des champs*, il est le fait de l'Homme.

La gravure de Chauveau montre, à l'arrière-plan, un Homme qui ouvre une porte et entre dans la pièce où se régalent les Rats. Peut-être cet Homme n'a-t-il pas le projet de nuire aux Rats. Peut-être vient-il jouer du luth ou lire les livres que représente la gravure ... Qu'importe ? Qu'il soit artiste, lecteur, ou raticide, en passant « la porte de la salle », il dérange.

Cet Homme succède à l'Homme que montre la gravure de *L'Hirondelle et les petits Oiseaux*, au second plan, semant, parmi des arbres, et tournant le dos à l'éventuel spectateur.

D'une fable l'autre, l'Homme se retourne. Il entre. Alors qu'il travaillait à l'éventuelle « machine » à prendre les oiseaux, il vient faire du « bruit ». Ainsi ces deux fables, qu'encadre le dispositif réflexif constitué par *La Besace* et *L'Homme et son image*, participent du procès que les *Fables* font à l'Homme.

Nous n'en sommes pourtant pas encore au Livre X, où c'est de l'Homme qu'« il faut se plaindre seulement[174] ».

Au premier Livre, *Le Loup et l'Agneau* n'accuse pas un Homme d'emporter et de manger « au fond des forêts » le corps sensible de l'innocence. Le Loup n'est pas un homme. Cependant, le Loup, comme l'Homme de la fable précédente, « interrompt » le plaisir d'autrui. Sans ces deux personnages, les Rats ou l'Agneau auraient continué de se délecter. Le Loup est donc quelque peu Homme, et l'Homme quelque peu Loup.

---

[172] Voir *Le Songe d'un habitant du Mogol*, XI, 4, vers 24.

[173] *Le Rat de ville et le Rat des champs*, I, 9, v. 14, 25 et 28.

[174] *Les Perdrix et les Coqs*, X, 7, v. 24.

Cette suggestion est plus nuancée que l'affirmation de l'*Asinaria*[175] de Plaute que reprennent Erasme, Rabelais, Montaigne, ou Hobbes. Chez La Fontaine, le Loup est une « bête cruelle », tandis que l'Homme entre apparemment pour jouer du luth, ou lire, mais le Loup fait un procès, comme le ferait éventuellement l'Homme, et il parle, et aime parler, puisqu'il ajoute au plaisir de manger l'Agneau le plaisir, apparemment inutile, mais visiblement vif, de l'écraser par la parole. C'est « là-dessus », sur la parole, telle qu'elle paraît dans « le procès », qu'il « l'emporte et le mange ».

Ainsi Le Loup, qui n'est pas un ange, mais une bête, en ce repas non pascal, est-il en quelque manière l'Homme, cet animal parlant, bien qu'il ne soit pas Homme ...

L'Homme n'est pas le mal. L'Homme n'est pas le Loup. Le Loup même n'est pas toujours le Loup. Mais l'Homme peut apporter le mal par intention ou sans intention, comme il apparaît à la huitième, puis à la neuvième fable du premier Livre. Rien n'est absolument certain. Les catégories ne définissent pas la réalité des créatures. Les champs ne sont pas l'espace permanent où goûter le plaisir, bien qu'ils puissent sembler plus sûrs que la ville. L'Homme est dangereux, mais il n'est pas le seul, et il n'est pas toujours « épouvantable[176] », puisqu'il a fait les livres et la musique[177].

Comment vivre avec cela ? Comment « croire le mal » avant qu'il soit « venu[178] » ? Comment se préserver ? Comment être sage en ce monde « divers », en tout « divers », c'est-à-dire maintenir sa liberté, goûter le plaisir, vivre ?

Comment demeurer sans « trouble » s'il n'est pas de lieu absolument sans le mal, et si l'Homme, qui peut être Loup, qui peut ne pas être Loup, est aussi inventeur de délices ?

Le Rat de ville et le Rat des champs aide à répondre.

Le Rat des champs est son propre maître. Il n'a pas besoin d'une Hirondelle pour l'avertir de croire « au mal avant qu'il soit venu ». De lui-même, il observe le monde, décide, fonde son jugement en théorie, se met à l'écart des dangers que lui fait craindre le « bruit ».

A l'inverse des petits Oiseaux, il sait voir, ou plutôt ici, entendre, employer une expérience, choisir. Comme l'Hirondelle, il a, en quelque manière, voyagé, puisqu'il a accepté de passer des champs à la ville. Il peut comparer, juger, agir par expérience. Ce Rat n'est pas resté blotti aux champs. Il s'est risqué en ville, à l'invitation « fort civile », de son ami. Il est un aventurier de l'amitié et des pays.

Il illustre ce qui se formule au début de la fable 8 :

> Quiconque a beaucoup vu
> Peut avoir beaucoup retenu.

---

[175] « Lupus est homo homini ». *Asinaria*, II, 4.

[176] Voir les « coups épouvantables » du Nord dans *Le Chêne et le Roseau*.

[177] On ne saurait trop insister sur les gravures de Chauveau, voulues par La Fontaine. Ici, l'on voit bien le « tapis de Turquie », qui couvre une table sur laquelle paraissent un luth et trois livres, une sorte de Vanité retournée. On pense à ce vers de la fin de *Psyché* : « J'aime le jeu, les livres, la musique »…

[178] *L'Hirondelle et les petits Oiseaux*, I, 8, v. 58.

L’abondance des voyages ne fait pas le sage, mais il est possible d’avoir « beaucoup retenu » pour éviter d'être, selon la subtile boucle de cette fable, «esclave retenu ».

Le Rat, de ce point de vue, est l'opposé de l'Agneau, qui semble n'avoir jamais vu de Loup, quand survient « cet animal plein de rage ». Cet innocent engage débat comme s'il c’était envisageable avec un Loup… La maturité du Rat s'oppose à la naïveté de l'Agneau et des petits Oiseaux. Il sait dire « Adieu ». Il sait rompre, comme le laisse entendre la rime ultime de sa fable, et donc éviter, en un autre sens, – celui qu'emploiera le Roseau – de « rompre ». Il sait se replier, donc plier. Il sait rompre avec ce qui peut l’ « interrompre », donc « corrompre ». Il sait rompre pour ne pas rompre. Il fonde la continuité de sa vie, et de son « plaisir », sur son « adieu ».

Comment fait-il ?

On l’apprend aux tout derniers vers.

D’abord, comme le Loup du *Loup et le Chien*, ce Rat s'ouvre à l'autre. Il s’adresse à son compagnon. Il ne le condamne pas. Il l’invite. Il lui propose une expérience. Il fait de lui un égal. Belle pédagogie sans position de maître : « Tu m'as appris par expérience, je vais t'apprendre par expérience. On verra » ... Ce Rat admirable pratique la réciprocité de la civilité.

S'il le fait, c'est qu’un amour-propre excessif ne l’aveugle pas comme il aveugle un des Mulets, ou l'Homme de *La Besace*, et bientôt l’Homme de *L’Homme et son image*. Il ne se « pique » pas de « festins de Rois ». Il ne se prétend pas comme le Mulet de la fable IV, ou La Grenouille de la fable III, ou même Le Corbeau de la fable II, ou la Cigale de la fable I, en quelque manière, par contact, au-dessus de sa condition. Ce Rat se sait rat. Se croire « roi » ne fait pas son « moi[179] ».

La maîtrise de son amour-propre lui permet de « plier », comme pliera plus tard, en fin de livre, le Roseau. Ce Rat n'a pas peur d'avoir peur. Il ne fait pas le fier-à-bras. Il se sait mortel, ce qu’oublient la Cigale, les petits Oiseaux et même l'Agneau, et il sait la précarité du plaisir. La vanité empêchait la Cigale de craindre le changement de saison, puis la Fourmi ... De même le Corbeau, la Grenouille, et surtout le Mulet du fisc n’osaient pas avoir peur ... Le Rat, qui s’ouvre à autrui, qui ose dialoguer, est, en quelque manière, le successeur de Maître Loup, celui qui « court encor », car il craint par avance, avant « d’être esclave retenu », un « rien ». Ce Rat, comme ce Loup, se soucie d'un « bruit », d'un « rien », et il l'avoue. L'un et l'autre se connaissent. On dirait volontiers, en citant Pascal, qu'ils se savent « Roseau ».

Ils sont donc « pensants ».

C'est là sans doute la troisième condition – capitale – de l'acte du Rat : ce Rat fonde en pensée ses décisions :

> Fi du plaisir
>
> Que la crainte peut corrompre.

Ce Rat pose un principe d’exclusion, qui lui permet de décider. Ce principe, sans doute, est épicurien, mais La Fontaine ne dispose pas ses fables pour illustrer des références philosophiques : il raconte des actes, et invite à penser, par dispositif, silence et indices. Ici, son

[179] *Le Rat de ville et le Rat de Champs*, intéressante rime des vers 22 et 27.

Rat possède, à la différence des petits Oiseaux, un principe moral, dont l'emploi fonde son acte. Certes, une conscience morale ne suffit pas – le sort de l'Agneau le montre – mais il est judicieux de poser, avant d'agir, une frontière fondatrice entre l'acceptable et l'inacceptable.

D'où le Rat tenait-il ces choses ? Sans doute pas « d'un certain Magister ». Il ne paraît pas « de ces Rats qui les livres rongeants/ Se font savants jusques aux dents[180] »... Il « mange tout à loisir »... Son savoir est léger, rustique, de bonne race. C'est un savoir de roi.

Ce Rat, sans maître, et qui se tire d'aventure, pourrait être un bon maître. Mais gare à qui voudrait métamorphoser son acte en doctrine. Mieux ne vaut ne pas lire dans *Le Rat de ville et le Rat des champs* une morale du retrait systématique aux champs : aux champs se tient le Loup. Les repas peuvent être interrompus. Il n'y a pas de paradis sur terre. Le Rat n'est pas un gourou, ne doit pas être pris pour tel, mais on peut délicieusement être Rat si l'on sait dire « adieu ».

[180] *Le Rat et l'Huître*, VIII, 9, vers 19-20.

X. Le Loup et l'Agneau

Cette fable des champs fait retour sur un retour, puisqu'un des Rats de la précédente retournait aux champs, pour y manger « à loisir » ...

Ce Rat ignorait apparemment *Le Loup et l'Agneau*, cette fable apparaissant « dans le courant », juste une page après la sienne ... Lecteurs, cependant, nous pouvons lire en amont comme en aval. Nous pouvons remonter, sans le troubler, « le courant » des *Fables s*ur beaucoup plus de « vingt pas », ou le descendre. Nous pouvons nous y désaltérer sans crainte d'être interrompus par le Loup.

Au début des *Amours de Psyché et de Cupidon*, les quatre amis, quand ils imaginent de converser autour du livre que leur propose Poliphile, choisissent d'aller aux jardins de Versailles : protégés par le Roi, mais pas directement sous ses yeux : « on ne les viendrait point interrompre ». L'interruption corrompt. Les « malignes influences gâtent ». Le flux continu de « l'onde pure », qui sans cesse « désaltère », figure au contraire, selon la tradition du *De rerum natura*, la vie heureuse au monde.

Catastrophe physique, l'interruption vient d'ailleurs et détruit un mouvement. Tout l'oppose à la suspension, qui procède du mouvement, et favorise l'apparition, en cet accord, de nouvelles merveilles. Quand, à la fin du second fragment du *Songe de Vaux*, Oronte suscite un grand silence, « les esprits demeurèrent comme suspendus dans l'attente d'autres merveilles »... Le « bruit », ou le « Loup », interrompent, mais Oronte et, peut-être, le fabuliste suspendent. C'est ainsi que de fable à fable, il n'y a pas interruption corruptrice, mais suspension. Ayant lu *Le Rat de ville et le Rat des champs*, nous demeurons, par le retrait discret du bienveillant fabuliste, « suspendus dans l'attente d'autres merveilles ».

Le Loup et l'Agneau, après la leçon du Rat, est merveille nouvelle, et sans rupture. Les personnages et les lieux sont différents. Les circonstances changent, mais il s'agit toujours, comme le remarque Michel Serres, de repas interrompus[181]. La figure de l'interruption fait ici continuité. Le mouvement se maintient par relance d'interruption. Dans la première fable, le Rat espère que rien ne « vienne interrompre » ... Dans la seconde, « un Loup survient ».

« Survient » poursuit et intensifie « vient ». Le Loup prolonge, intensifie, et incarne le « bruit ».

Il est la forme, en tous points horrible, du « bruit » :

> Qui te rend si hardi de troubler mon breuvage ?

« Bruit » bruit aux *i*, au *r*, au *br* …

Le Loup est le bruit fait maître, et ce bruit détruit.

Tout au contraire, à la fable suivante, un homme « amoureux de lui-même » s'en va « aux lieux les plus cachés qu'il peut imaginer », peut-être dans une forêt. Il y trouve une eau, qu'il ne peut éviter, tant elle est belle. Se fâcher contre son image, et donc contre lui-même, ne sert à

[181] Michel Serres, *le Parasite*, titre du premier chapitre, Paris, Grasset, 1980.

rien : il est séduit. Ce « canal », figure du « livre des Maximes » et sans doute, des *Fables*, est l'anti-« bruit ». Il ne « survient » pas. On y vient. Il ne détruit pas. Il instruit. Et si « on ne le quitte qu'avec peine », on le quitte quand on le veut.

« Le livre des Maximes » est l'anti-Loup, qui est le « bruit », et qui est souvent l'Homme, du moins celui qui s'active depuis *L'Hirondelle et les petits Oiseaux*. Un autre homme est cependant possible, M. L. D. D. L. R., l'auteur du « livre des Maximes » : son livre ne fait pas de « bruit ». Il ne parle même pas.

Le Loup, étonnamment, parle.

> J'ai fait parler le Loup et répondre l'Agneau…
>
> Qui ne prendrait ceci pour un enchantement[182] ?

Le Loup, tout entier « bruit », pourrait surgir, se jeter sur l'Agneau, le manger sans parler. Or il parle. Il interroge. « Qui te rend si hardi de troubler mon breuvage » ? Et l'Agneau répond.

Le Loup ne se contente pas d'être « le plus fort ». Il met l'Agneau à la question. Il veut avoir « raison ». Il veut que sa raison résonne en la parole de l'Agneau, Il veut qu'il y ait échange. Il veut que l'Agneau manifeste, en quelque manière, son humanité en parlant, et il se veut, lui aussi, humain par ses questions, et par ses arguments.

Il établit, d'animal à animal, un espace commun, qui n'est pas les champs, qui n'est pas l'« onde pure », et qui n'est pas « les forêts ». Cet espace, c'est la parole.

Quel « enchantement » !

Se parlant, le Loup et l'Agneau entrent en raison. Ils raisonnent. Ils se constituent en sujets l'un par l'autre.

Dès lors, leur rapport n'est plus seulement de force. Il est de pouvoir.

Le Loup veut être maître de l'Agneau et, pour cela, il doit avoir raison, parler, faire parler, se constituer et constituer l'autre en sujet.

Déjà, à la première fable du Livre, « dansez maintenant » s'adresse à une conscience vivante, et vise à maintenir le lien. La mort immédiate de la Cigale ne vaudrait guère pour la Fourmi. Quel faible plaisir de constater une chose inerte ! Mais que la Cigale danse, sache qu'elle danse, souffre de danser ! Qu'elle danse maintenant, tenant la main qui la tient. Voilà qui peut infiniment plaire à La Fourmi ! Elle qui n'est guère prêteuse, pour jouir, il lui faut prêter à la Cigale l'âme, le souffle, le désir, le goût pour l'art, la parole. Elle doit la reconnaître sujet. Le pouvoir, pour qui veut en jouir, a ses obligations. Il exige la parole, la parole étrangement partagée, puis interrompue. Le « bruit » ne lui suffit pas.

Quand les Rats entendent le « bruit », ils détalent. Le « bruit » n'est pas le maître. Le « bruit » ne jouit pas. Le « bruit » ne questionne pas. Le « bruit » ne suffit pas pour être le maître. Si le maître est le bruit, le bruit doit devenir parole pour être le maître. Et il doit susciter la parole, justement, pour «l'interrompre».

Il faut que le Loup parle. Il faut que l'Agneau réponde.

---

[182] *Contre ceux qui ont le goût difficile*, II, 1, v. 10 et 13.

Là est la jouissance du Loup. Là est peut-être l'espérance de l'Agneau. Cette espérance est nécessaire à la jouissance du Loup. Et même si elle le trouble, même si elle le met presque en déroute, le risque de crise est nécessaire à son plaisir.

Il faut que son plaisir risque d'être interrompu pour qu'il soit excellent. Le Loup vise au plaisir corrompu. Tel est le plaisir du pouvoir. Un plaisir qui exige le risque d'interruption, un plaisir qui suppose la crise, un plaisir qui exige d'autrui qu'il « danse maintenant », dans la conscience que la danse peut finir, par la mort et par la fuite. L'autre peut quitter la partie. Il faut donc toujours relancer, par des questions, des arguments, et par la force, le maintien.

Ce plaisir exige le maintien.

Il entraîne l'obscénité du Loup. Il doit sortir de scène, crever l'écran, se mettre hors des forêts. Il doit parler.

Ensuite, il retourne aux forêts.

Là est la fin de son pouvoir.

Il mange l'ange. L'Agneau est, en toutes lettres, l'ange et l'eau mêlés.

Le Loup, peut-être, aurait préféré l'échange à la mangeaille. Il perd le pouvoir. Il mange l'Agneau. Il retourne « au fond des forêts », hors scène.

À la fable suivante, l'Homme « amoureux » de son image, ne peut éviter, peut-être « au fond des forêts », un pouvoir silencieux, discret, qui lui adresse son image. Voici « le livre des Maximes ».

Ce livre est vraiment l'anti-Loup. Son image ne mange pas.

XI. L'Homme et son image

L'Homme et son image est la onzième fable du premier Livre, qui en comporte vingt-deux.

Ce Livre produit son centre entre les derniers mots du dernier vers de cette fable (« le livre des Maximes»), et *Le Dragon à plusieurs têtes et le Dragon à plusieurs queues*.

Quelque chose s'achève, quelque chose commence. Quelque chose peut-être se retourne.

À la suite du « livre des Maximes», des Dragons surgissent, par le discours d'«un Envoyé du Grand Seigneur». D'une fable l'autre, le passage s'opère. Le centre palpite entre image et Dragons.

Là est le mot « livre », juste au milieu du premier Livre.

Le livre indique le Livre.

Il se livre comme livre en cette indication. Donc à lire en livre, mais pas dans un seul sens, car s'opère, autour du centre, un retournement. Le sens, toujours en espérance, procède, en tout sens, des sens.

Le « livre des Maximes » est inscrit à égale distance des fables extrêmes : *La Cigale et la Fourmi*, *Le Chêne et le Roseau*. Onze fables d'un côté. Onze fables de l'autre. C'est à lire dans un sens, dans l'autre et ensemble, comme un polyptyque.

Bel hommage des *Fables* aux *Maximes*.

Les *Fables* sont-elles pareilles aux *Maximes*, cependant ? Telle est une des questions.

Par cette fable onze, elles en sont l'image, et réciproquement. Mais l'image n'est pas la chose. Et cet écart fait effet : l'image de l'image avec la chose. Cette image seconde, effet de pensée, fait à son tour penser, donc lire par retour.

« Le livre des Maximes » a d'abord pour image « le canal, formé par une source pure ». Par position, il est ensuite image du premier Livre. Le « canal » le montre. Il montre les *Fables*. Mais le «canal» n'est pas le livre des *Maximes*, et ce livre n'est pas les *Fables*.

Le « canal » n'est pas le « courant d'une onde pure », et il n'est pas non plus « les Royaumes du vent », sur les « humides bords » desquels se tient le Roseau. Pour le *Dictionnaire de l'Académie* de 1690, « canal » se dit « De certaines pièces d'eau estroites & longues qui servent d'ornement aux jardins ».

La Fontaine propose une image plus composite.

Son « canal » « formé par une source pure », procède d'une nature active. Il porte en lui le mouvement, mais il est aussi une perfection immobile. Belle résolution paradisiaque des contraires !

La pureté mobile se fait beau miroir un moment. La nature prend forme dans un objet fixe qui a tout l'air d'être de l'art. Voilà les *Maximes*.

Quant aux *Fables*, elles « traduisent », selon la Fontaine, « en langue des Dieux », « aux bords d'une onde pure[183] ». Le mouvement et le pluriel leur sont sans cesse nécessaires. Mouvement et pluriel des récits. Mouvement et pluriel de récit en récit. Mouvement et pluriel des traductions. Le tout avec suspensions, métamorphoses, détours, retours, « replis du cristal vagabond[184] ». Ces « fictions », qui procèdent d' « inventions », qu'il faut orner diversement, sont en vers et elles sont des mensonges alors même que « le mensonge et les vers de tout temps sont amis ». « Elles ne sont pas ce qu'elles semblent être ». Elles sont images d'images à l'infini.

Les *Maximes* sont une « pièce » comme le canal, dont la beauté est puissante. Quand l'Homme s'aventure « aux lieux les plus cachés qu'on peut imaginer », il ne peut « éviter » leur piège. « Il ne le quitte qu'avec peine ».

Les *Fables*, quant à elles, ne demeurent pas dans « un lieu écarté ». Mobiles, elles vont au public. Elles ne craignent pas non plus de rencontrer leur image, et, par exemple, de se mirer dans le livre des *Maximes*.

Les *Fables* « imaginent ». Elles jouent de leur « image » au centre manifeste de leur premier Livre. Pour le lecteur qui est homme qui va. Par l'« Homme » qui doit devenir un lecteur.

L'image est au lieu de tous les rapports avec l'altérité. Quand l'Homme « n'ose plus des miroirs éprouver l'aventure », c'est après avoir senti proliférer autour de lui les porteurs d'images de lui-même. Il les fuit pour ne pas voir qu'il n'est pas ce qu'il pense être. Il fuit ses images pour éviter sa propre altérité. Mais il fuit aussi tous les autres individus. Il fuit ce que le sort officieux lui présente partout. Il fuit les marchands, les galants, les femmes … Il fuit tout ce qui se présente, le présent même toujours producteur d'altérités.

Or, l'Agneau de la fable précédente « se désaltère » dans « le courant d'une onde pure ». Il ne s'y mire pas. Loin d'être un Narcisse, il se délivre agréablement, utilement, de l'altérité troublante par passage en lui de cet autre, qui est d'ailleurs en quelque manière lui-même, le « courant d'une onde pure ». Il se désaltère par accueil paisible en lui de l'altérité mouvante.

« Se désaltérer » n'est pas ici l'équivalent de boire.

Par deux fois, dans la fable, le verbe « désaltérer » caractérise l'activité de l'Agneau[185].

Le Loup, quant à lui, appelle l'onde «mon breuvage». L'Agneau, de manière moins vulgaire, confirme, en l'appelant « votre boisson ».

Le breuvage ou la boisson, c'est la chose en tant qu'on la boit. C'est la chose réduite à sa nécessaire fonction. Or l'Agneau « se désaltère ». Il ne transforme pas l'onde en marchandise, qu'il détruirait dans sa consommation. Il fait passer en lui de l'autre qui le dégage de l'altération. Le mouvement en lui de la pureté le délivre continuellement de l'interruption possible, donc du trouble, que peut créer l'altérité. En se désaltérant, il fonde en acte sa solitude.

Cette solitude n'est pas celle de L'Homme. Ce Narcisse « va se confiner/ Aux lieux les plus cachés qu'il peut s'imaginer ».

---

[183] *Epilogue* du second Recueil, vers 1 et 2.

[184] *Adonis, O. D.*, p. 8.

[185] V. 3 et v. 13.

Il se « confine ». Il se coupe de tout « courant ». Sa solitude le mène au sauvage. Elle l'altère. Elle l'éloigne de l'humain. Ce n'est pas là l'heureuse retraite que célébrera volontiers le second Recueil[186], et qui trouve ses origines chez les chrétiens et les épicuriens. C'est un enfermement stérile, et qui altère. L'Homme devient malheureusement autre pour ne pas accueillir et reconnaître les autres qui lui montrent qu'il est autre que ce qu'il s'imagine. Dès lors, il se retire « aux lieux les plus cachés qu'il peut imaginer ».

L'Agneau n'est pas caché. Il « se désaltère » en un monde ouvert. Il est hors de la « forêt » où le Loup s'embusque. Par les lettres, et par toute la fable, il est bien ange et eau. Ce symbole évangélique est créature du passage et du mouvement qui fait la vie heureuse. Sa solitude est féconde en ce qu'elle le crée tel qu'il devient naturellement. Elle réconcilie merveilleusement l'épicurisme et le christianisme, la pensée des flux, de la nature, et du bonheur, et la pensée de la pureté, de la grâce, et de l'amour. L'Agneau est un anti-Narcisse.

Narcisse va vers le lieu du Loup. Le Loup sort vers le lieu de l'ange.

Narcisse trouve l'image, par le canal, au lieu du Loup. Le Loup mange au lieu du Loup l'Agneau qui devenait un homme.

Le Loup qui mange est une image inverse du canal.

Tout se retourne de fable à fable. L'Homme est l'inverse de l'Agneau. Le canal est l'inverse du Loup.

Le Loup et le canal sont hors des lieux de l'ordinaire échange. Ils sont en « forêt », aux « lieux les plus cachés » que l'Homme « peut s'imaginer ».

Le Loup et le canal ont possiblement un pouvoir.

Le Loup « emporte ». Le canal empêche qu'on « l'évite ». Il retient.

Mais le canal est « beau ». Il ne bouge pas, et il est vide. Le canal « fâche » l'Homme, l'ébranle peut-être, le délivre éventuellement de son excessif amour de lui-même. Le Loup n'est pas beau. Il survient, et il est « plein de rage ». Le Loup mange.

Le canal est l'image d'un dominant qui parviendrait, par une force douce, à délivrer l'Homme de son amour-propre, à lui faire rencontrer cet autre, qu'il ne veut pas voir qu'il est[187].

La force du canal est la beauté, mais la beauté ne serait rien sans la capacité d'imiter, donc de produire et d'accueillir une image. Cette capacité suppose un vide, une sorte de passivité. Le canal, loin d'être « plein de rage » comme le Loup qui « cherchait aventure », peut, par son vide, accueillir l'image de l'Homme. Il séduit et il accueille. Il ne vise pas à emporter, puis à détruire. Retiré, il ne vise pas à jouir, comme le Loup, ou comme la Fourmi, de l'humiliation de l'autre. Le livre des *Maximes*, avec son vide, loin de réduire sa proie à la mort, « au fond des forêts », lui permet, en le fâchant, un retour vers l'humanité.

---

[186] Voir *Le Songe d'un habitant du Mogol*, ou *Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire*.

[187] L'Homme réduit cet autre qu'il est, et dont il voit l'image, à une « chimère vaine ». Il se refuse à prendre en compte l'altérité que le miroir lui fait apparaître. Il ne veut pas admettre que cette « aventure étrange » (la Chimère) est « pourtant vraie ». Les « Dragons » de la fable suivante font entendre au mieux la « chimère » ici présente. Ajoutons que la présence de l'autre en l'homme est au cœur d'un texte célèbre de La Rochefoucauld : « Du rapport des hommes avec les animaux ».

Ce livre est l’image d’un bon dominant. Il est tout l'inverse du Loup. Il est par ailleurs supérieur au Rat des champs, dont la leçon s’affirme sans inviter, par la beauté, à une réflexion sur soi. Ce livre est peut-être plus efficace, par le plaisir qu'il donne, que l'Hirondelle de la fable huit, dont les discours n'ont même pas ébranlé les petits Oiseaux.

Ce livre est un maître admirable. Les *Fables* le célèbrent, mais elles ne sont pas le livre des Maximes. Elles sont multiples, avec «plusieurs queues», assurément. Elles « imaginent », et elles imaginent même l'image du livre des Maximes, qu'est le canal. Par cette imagination, qui n'est pas exclusivement une «puissance trompeuse», et qui participe heureusement de l'Homme, mais qui n'est pas l'Homme, et qui peut donc passer en lui, et lui en elle, elles « désaltèrent ».

De la force passante de cette imagination des images, et du pouvoir des Fables, qui est peut-être le meilleur pouvoir qui se puisse imaginer, témoigne admirablement Le Dragon à plusieurs têtes et le Dragon à plusieurs queues.

Passons-y.

XII. Le Dragon à plusieurs têtes et le Dragon à plusieurs queues

Cette fable achève le passage de la première à la seconde partie du premier Livre.

Comment « passer », cependant ? Et comment passer tout entier ?

Le Dragon à plusieurs têtes et le Dragon à plusieurs queues est de passage, justement. Et doublement :

- Deux Dragons, selon un Chiaoux, désiraient « passer[188] » une haie. L'un avait plusieurs têtes et une seule queue. L'autre avait plusieurs queues et une seule tête. Le premier ne passa pas, le second passa, d'abord, « le chef », et puis « le corps » multiple. « Rien ne les empêcha, l'un fit chemin à l'autre ».

- « Cette aventure étrange et qui pourtant est vraie », le Chiaoux la conta à un Allemand, pour le faire passer d'une certitude au doute. L'Allemand jugeait que son Empereur, qui s'appuyait sur un grand nombre d'Electeurs puissants et autonomes, pouvait soutenir la comparaison avec le Grand Seigneur. Le Chiaoux soutenait le contraire. Plutôt que de disputer, ce qu'il ne pouvait faire tranquillement « chez l'Empereur », et dans l'impossibilité d'apporter une démonstration parfaite, il raconta son « aventure ». On ne sait s'il fit passer l'Allemand à son point de vue.

Durant son récit, le Chiaoux obtint au moins son écoute. Il sut le contraindre à entendre. De même, à la fable précédente, « le livre des Maximes » – le « canal » - avait su retenir l'Homme « qui s'aimait sans avoir de rivaux ». L'Homme était-il passé à un autre comportement ? Le canal avait-il été complètement efficace ? La Fontaine ne le raconte pas. Il ne raconte pas davantage ce que l'Allemand a pu conclure. Ce double silence fait passage de la onzième à la douzième fable ...

Dans le cas de l'Allemand, comme dans le cas de l'Homme, le message est passé, tête et corps. À ces deux personnages, désormais, de penser ... Et, par ouverture, à nous, lecteurs. Comment s'opère le passage du « livre des Maximes » au récit d'une « aventure étrange et qui pourtant est vraie », qui paraît être une fable. Que peut le « livre des Maximes » ? Que peut une fable ? À nous de penser leurs pouvoirs quant au « passer » et au faire « passer » ... Nous lirons pour cela par derrière, depuis au moins, l'échec de L'Hirondelle avec les petits Oiseaux, et par devant, en direction de *La Tête et la Queue du Serpent*, fable lointaine du Livre VII. Nous agirons d'une seule tête, en pliant, mais sans « rompre », avec le corps entier. Ça passera, car « ce chef passe, et le corps, et chaque queue aussi » ...

En notre lecture, curieusement, nous imiterons le Chiaoux, homme du souvenir et du désir.

Ce personnage a pour désir d'ébranler la conviction de l'Allemand. Il veut faire avancer la conversation. Que faire ? Il raconte une double histoire dont il se souvient.

---

[188] Le verbe « passer » parait deux fois en cette fable : « J'étais en un lieu sûr, lorsque je vis passer/les cent têtes d'une Hydre au travers d'une Haie», «Le chef passe, et le corps, et chaque queue aussi ».

« Cela me fait souvenir », dit-il. Ensuite, il « soutient ». Le texte construit le parcours d'un « je me souviens » à un « je soutiens ». Pour avancer dans la conversation, pour ne pas en rester à l'affrontement terme à terme avec l'Allemand, le Chiaoux, loin d'oublier le corps étrange et vrai de ses aventures anciennes, le propose. Comme il désire avancer vers l'ébranlement de l'autre homme, parler à l'Allemand, même dans l'Empire, et sans crainte, il fait avancer, d'une seule tête, ses souvenirs.

On peut « rêver à cette aventure[189] ».

On peut imiter la méthode.

On peut comparer, rapprocher, aller d'avant en arrière, d'un épisode à l'autre, plier, penser par là …

En ce cas, ne jamais s'effrayer d'un vers « étrange » et « vrai » :

« Et bien plus d'une queue à passer se présente ».

Lire. Entendre. Rêver. Retourner ce vers en soi, et passer tête et queues.

Souvenir et désir mêlés. C'est, peut-être effroyable, mais il ne faut rien oublier, ne jamais renoncer au projet décisif de « passer ».

Nous peindrons à la lettre, dans le premier livre des *Fables*, ce passage. Nous nous ferons Chiaoux pour relancer l'Allemand. Nous nous ferons « homme de sens ».

La raison du Chiaoux est des meilleures. Confronté au dire de l'Allemand, il lui oppose un autre dire. Pas de violence : le Chiaoux étant dans l'Empire, il n'en a peut-être pas les moyens. Il l'admet. Il agit en conséquence. Pour ébranler son contradicteur et relancer la conversation, il trouve une « ouverture ».

Aucune trahison de soi. Aucune blessure infligée. L'amour-propre et le patriotisme de l'Allemand peuvent être préservés. Le Chiaoux ne provoque pas chez cet individu « d'étonnement et d'épouvante ». Son « ouverture » est en douceur.

L'Hirondelle de la huitième fable n'avait pas trouvé d' «ouverture » pour se faire entendre des petits Oiseaux. Elle avait beau, comme Cassandre, « ouvrir la bouche », « Maint oisillon se vit esclave retenu ». La parole, même bien informée, ne suffit pas toujours à faire passer autrui d'une position à une autre.

Dans la onzième fable, le « livre des Maximes » empêche l'Homme de l'« éviter ». Quelque « fâché » qu'il soit, « il s'y voit ». Le « canal si beau », placé en « des lieux écartés », a obtenu, du moins un moment, ce que Jupiter même, qui « nous créa besaciers », n'a pas su obtenir. Splendide exploit de l'Art : La Fontaine en félicite le duc de la Rochefoucauld, dont le « livre » montre qu'il est possible d'exercer, par la douceur, grâce à la beauté, un pouvoir sur autrui, même quand cet autrui ne veut « plus des miroirs éprouver l'aventure ».

---

[189] « Je rêvais à cette aventure », vingtième vers de cette fable, placé entre l'apparition du premier Dragon et l'apparition du second Dragon. Ce vers évoque un moment de suspension, pendant lequel le sujet revient, par l'imagination, sur ce qui s'est présenté, et se met en état d'attente de la suite. Le « rêve » n'est pas la pensée raisonnante. Il est ce mouvement, largement involontaire, qui rapproche, invente, et qui caractérise l'activité poétique, qui fonctionne par mémoire et projection, par plis, comme l'espèce d'anagramme entre rêve et aventure. C'est en rêvant que le lecteur de La Fontaine peut passer d'une fable à l'autre.

Le Chiaoux, quant à lui, n'attend pas que l'Allemand aille errer dans des « lieux écartés » pour réfléchir aux forces du Grand Seigneur et de l'Empire. C'est immédiatement, et en lieu de socialité, qu'il désire l'ébranler. Il fait donc en sorte qu'une « aventure » à lui « se présente ». Il en est le narrateur et un personnage, double statut qui fonde cette « aventure » en vérité et la rend doublement désirable : d'abord parce qu'elle est « vraie », puisqu'il l'a vécue, ensuite parce qu'elle est « étrange », ce qui n'étonne guère de la part d'un Chiaoux.

Ce récit séducteur peut amener l'Allemand à reconsidérer son propre avis par comparaison et application :

« Je soutiens qu'il en est ainsi de votre Empereur et du nôtre ».

Voilà l'Allemand auditeur d'une quasi-fable et le Chiaoux fabuliste. Rien ne dit dans le texte de La Fontaine que l'Allemand fut « fâché », comme l'Homme de la fable précédente. Si plaire, comme l'écrit La Fontaine, dans la Préface de *Psyché*, et le «but principal[190] », il est ici probablement atteint. Rien ne dit le contraire en tout cas, et l'écoute silencieuse de l'Allemand invite à cette hypothèse.

Le Chiaoux instruit-il l'Allemand ? Peut-être s'agit-il seulement de faire une « ouverture ».

« J'ouvre l'esprit et rends le sexe habile[191] » affirme La Fontaine dans *Le Fleuve Scamandre*.

Le Chiaoux tente d'ouvrir l'esprit de l'Allemand. Comme les Dragons, le Chiaoux tente de passer la haie, et de « trouver d'ouverture ».

Sans elle, pas de passage. Sans elle, la conversation ne pourrait pas continuer. Comment pourrait-elle ne pas rompre sans le récit de l'« aventure » ?

Le « livre des Maximes » mettait également l'Homme en disposition de passer d'une position à une autre. Il l'obligeait par sa beauté à « éprouver l'aventure[192] » d'un miroir. Mais il ne s'avançait pas en direction de l'Homme. Il ne cherchait pas à aller vers lui. Il l'attendait, en sa beauté, « en des lieux écartés ». Le Chiaoux, tout au contraire, s'adresse à l'Allemand. Il va le chercher sur son terrain. Surtout, il ne le séduit pas avec une forme belle et apaisée comme un canal. Il lui propose un double récit de Dragons, où il est question de multiples têtes, de corps, et de queues ... A l'unité simple et fixe du canal, se substitue un mouvement complexe et pour le moins « étrange ».

Or, les fables n'ont-elles pas, comme les Dragons, des formes « étranges » ? Elles sont des « corps[193] ».

Elles ne sont pas des formes purement belles.

---

[190] *Les Amours de Psyché et de Cupidon, O.D.,* p. 123.

[191] *Le Fleuve Scamandre*, v. 14, Pléiade, p. 903.

[192] Il faut rêver aux aventures du mot « aventure » de la fable X à la fable XII. X : Le Loup « cherchait aventure » ; XI : L'homme n'osait plus « des miroirs éprouver l'aventure » ; XII : « Cela me fait souvenir/d'une aventure étrange » ; « Je rêvais à cette aventure ».

[193] « L'apologue est composé de deux parties, dont on peut appeler l'une le corps, l'autre l'âme. Le corps est la fable ; l'âme, la moralité ». *Préface* des *Fables*, Pléiade, p. 9

Les *Fables* sont des corps utiles avec des pieds, comme les cerfs qui courent, comme la poésie réelle, ou comme les Dragons.

Surtout, les *Fables* sortent du bois. Certes, elles ne sont pas comme le Loup qui veut manger l'Agneau, et, d'abord, le forcer à reconnaître ses raisons. Les *Fables*, comme le canal, et comme l'Hirondelle, et comme le Chiaoux, visent au bien de qui les rencontre, et elles favorisent l'échange libre, la conversation ici et maintenant. Mais, elles sortent effectivement, des « lieux écartés », contrairement au « canal », et, figurativement, au « livre des Maximes ». Elles entrent sur la scène du monde, là où l'on parle de L'Empereur, du Grand Seigneur, et certainement de Louis XIV, dont l'image se profile parmi tous ces puissants. Si elles ne répugnent pas aux « lieux écartés », si même elles pratiquent l'écart, elles sont du monde, et passent les haies. Elles vont avec efficacité à l'aventure. Elles savent « trouver d'ouverture[194] ».

Un titre imaginaire pour la douzième du premier Livre : les Fables et leur image ?

Les fables passent la haie avec un corps et, sans doute, de multiples queues. Mais elles ne créent pas l'« épouvante ». Elles plaisent. Elles enchantent peut-être. Et La Fontaine les emmène, avec tout leur corps et leurs nombreuses queues, par livres entiers, d'une seule tête. Il est, comme le Chiaoux, « homme de sens ». Plusieurs années après avoir publié le Livre I, La Fontaine retrouve tête et queue. Cela paraît à la fin du Livre VII, dans *La Tête et la Queue du Serpent*.

Le livre VII, une nouvelle fois, médite sur les méthodes et les finalités de qui exerce le pouvoir. Des *Animaux malades de la Peste* à *Un Animal dans la lune*, c'est assez net[195]. *La Tête et la queue du Serpent* affirme la nécessité d'une seule tête, quand il s'agit de commander, thèse qu'illustre la fable suivante avec le bon roi Charles II. La présence du corps entier et de la queue n'est pourtant pas récusée. Si la queue n'est pas la tête, le corps n'est pas que tête. Confondre tête et queue mène droit aux « ondes du Styx[196] ».

Cette nouvelle fable de Serpent aide à lire et à relire *Le Dragon à plusieurs têtes et le Dragon à plusieurs queues*. La pensée passe de fable en fable, de livre en livre, de Recueil à Recueil. Le Chiaoux, « homme de sens », prépare déjà, sans le vouloir, la leçon de *La Tête et la Queue du Serpent*, tandis que cette fable lointaine aide à se souvenir de lui. Il faut aller en plusieurs sens pour faire sens. Mais il faut une seule tête, et ne jamais perdre le corps, avec ses queues multiples, pour que ça « passe ».

Telle est cette fable toute en doubles, et en redoublements de doubles.

Son unité est nette. Elle a un sens. C'est un récit qui s'ordonne clairement et conduit vers la formulation d'une thèse.

> Je soutiens qu'il en est ainsi
> De votre Empereur et du nôtre.

---

[194] Le travail d'anagramme de cette expression est typique de La Fontaine, comme en « Diversité, c'est ma devise ». Notre fabuliste, en bon trouvère, sait rêver à l'aventure des lettres.

[195] *Un animal dans la Lune* retourne presque exactement la situation des *Animaux malades de la Peste*. Le roi Charles II d'Angleterre tourne l'œil vers le ciel par une lunette, ce qui permet de délivrer le peuple des superstitions. Le Lion emploie le Ciel, pour déchaîner au bout du compte le « haro » sur le Baudet.

[196] *La Tête et la Queue du Serpent*, VII, 16, v. 36.

Cette thèse, cependant, ne saurait être celle de la fable entière. Elle nous donne à penser qu'elle n'est que le corps d'une thèse qui se trouve en avant d'elle, et qui la mène. Mais quelle est cette thèse ? La Fontaine ne la formule pas. Il faut toujours « laisser quelque chose à penser[197] » ... Cette thèse, on peut – et on doit sans doute – l'imaginer : elle est, comme la poésie, selon Rimbaud, « en avant[198] ». Elle emmène le fait que le Chiaoux avait une seule tête, mais un corps, et, sans doute de multiples « queues », pour se risquer à ébranler l'Allemand, ouvrir son esprit, et relancer la conversation. Dans cette unique tête, il a fallu du désir, de la prudence, du souvenir, de l'invention, une capacité d'ordonner, et une volonté active. Il a fallu aussi du corps, et du corps souple, du corps roseau ... Ce Chiaoux est l'image du fabuliste, tête du corps entier des *Fables*, dont ce personnage est une part, et la quasi-fable qu'il conte une autre part, et les redoublements de cette quasi-fable, une autre part encore, ainsi que la thèse du Chiaoux et, de la fable entière, la thèse même, dont tout est tu.

Cette fable est en doubles : tête et corps, certes, et corps et queue, le tout avec deux locuteurs, deux empereurs, deux Dragons, deux moments de l'histoire des Dragons, la comparaison et l'application de ces deux moments, la comparaison et l'application entre la fable encadrée et la fable encadrante, le redoublement du lecteur par l'Allemand, ou de l'Allemand par le lecteur, le redoublement du Chiaoux par La Fontaine, et de la Fontaine par le Chiaoux ... Cela n'empêche pas lecture d'ensemble du texte par le lecteur qui n'est pas l'Allemand, mais aussi lecture de fable à fable, passant par *L'Homme et son image*, en suivant le Livre entier. Faut être homme de sens pour lier sans délire, et lire. En tous sens, par désir, et par souvenir, en admettant, d'une seule tête sa propre diversité, comme le Chiaoux, homme d'expérience et homme d'écoute.

Le Chiaoux est puissamment « homme de sens », image de l'homme qui s'est vu au miroir, et admet l'étrange comme le vrai.

Le fabuliste, tel La Fontaine, est « homme de sens ».

Son premier Livre s'achève par la liaison de la tête aux pieds, lorsque tombe le Chêne, « de qui la tête au Ciel était voisine/ Et dont les pieds touchaient à l'Empire des morts ».

S'il faut une tête, et des pieds pour tenir, il faut un corps souple comme celui du Roseau, pour passer l'obstacle du Temps. Si ça plie, ca passera peut-être. Le Vent du Nord passe. Avec corps, multiples queues, en souplesse, ça passe la haie, tête, et corps, et queues. Avec corps de fable, applications diverses, désir, souvenir, et même épouvante, tout en souplesse, ça « trouve d'ouverture », et passe à la fable suivante ...

Voici *Les Voleurs et l'Âne*.

Nouvelle affaire de pouvoir, entre mauvaise gens, et affaire de double, de triple, et de quadruple. Quand on n'est pas « homme de sens », quand on se bat avec son double, on perd même l'Âne.

---

[197] *Discours à M. le duc de La Rochefoucauld*, X, 14, v. 56.

[198] « La poésie ne rythmera plus l'action : elle *sera en avant* ». *Lettre à Paul Demeny*.

XIII. Les Voleurs et l'Âne

Cette treizième fable du premier Livre redouble un couple : après l'Empire et le « Grand Seigneur », redoublés eux-mêmes par les deux Dragons, voici deux Voleurs.

Parmi ces voleurs, l'un d'eux pourrait bien être le Turc de la fable précédente. Lequel ? Peu importe.

Ce qui compte, c'est que « Les voleurs sont tel ou tel prince », donc que le Turc est un voleur, sans doute autant que l'Empereur.

Si le Chiaoux avait pu nous laisser croire à la bienveillance de son maître, nous voici détrompés. Ne jugeons pas de tous les Turcs, et surtout du Grand Seigneur par la bienveillance d'un Chiaoux, quand il s'agit d'ébranler la certitude d'un Allemand.

Nous revoici en présence de dominants qui ne veulent aucun bien aux gens sur qui s'exerce leur pouvoir. Les Voleurs ne sont pas pour l'Âne des Hirondelles soucieuses de la liberté d'autrui. Ils ne sont pas des Jupiters, ou des « livres des Maximes » qui travaillent à délivrer autrui des illusions de l'amour-propre. Sans doute cet Âne, s'il avait la parole, pourrait-il dire, comme celui d'une autre fable : « Notre ennemi, c'est notre maître[199] ».

Seulement, il n'a pas la parole, et ces deux Voleurs, que rien ne distingue, s'opposent férocement : « L'un voulait le garder, l'autre le voulait vendre ». Au lieu de constituer un dominant à une seule tête, qui pourrait éventuellement exploiter l'Âne en commun, ils se battent. Ils ne parviennent pas à exercer leur possible pouvoir. Ils offrent une occasion à un troisième Voleur...

Redoublement de la leçon de la fable précédente : pour qui veut dominer, mieux vaut n'avoir qu'une « seule tête ».

Mais qui veut dominer en tyran, comme le Loup, risque fort, dans l'espace politique réel, quand on quitte le monde un peu simple des champs, de rencontrer toujours un autre tyran potentiel qui veut même proie que soi. Qui veut dominer par la force devra faire la guerre. Et cette guerre n'en finira pas, car le monde est ouvert. Les tyrans potentiels sont innombrables. Le troisième Voleur ayant vaincu, « un quart Voleur survient » comme le Loup qui « cherchait aventure » ... Et cela peut continuer ... La domination tyrannique, celle des princes, est toujours menacée par d'autres. Au clivage interne du pouvoir, évoqué par la fable douze, la fable treize substitue un clivage externe, que rien ne peut empêcher, tant que le monde est infini, et que ne se crée pas une alliance entre tel ou tel dominant et ses dominés.

Mais comment s'en créerait-il dans le cas des Voleurs ? L'Âne passe de l'un à l'autre. Pourquoi en aiderait-il un particulièrement ? Il est neutre. La guerre se poursuit au-dessus de lui. « Maître Aliboron » n'a aucun rôle ni avantage en cette affaire.

---

[199] *Le Vieillard et l'Âne*, VI, 8, v. 15.

Aucun rôle, voire ...

Dans la fable, il pour seul rôle d'être un objet pour les voleurs, mais, vu depuis la fable suivante, tout change. L'Âne, élément d'un réseau de personnages du Livre, prépare cette question : ne pouvait-il vraiment rien faire pour être « préservé » ?

Début de *Simonide préservé par les Dieux* :

> On ne peut trop louer trois sortes de personnes :
> Les Dieux, sa Maîtresse, et son Roi.

Voilà peut-être commencement de tactique pour l'Âne...

Quand on est dominé, ou qu'on risque de l'être, si l'on veut vivre mieux, la louange peut être utile. *Le Corbeau et le Renard* le montrait déjà. C'est pour ne l'avoir pas pressenti que la Cigale a dû subir le « dansez maintenant » ...

La quatorzième fable ouvre dans le premier Livre un nouveau champ de réflexion qui fait retour sur son début : que faire quand on est dominé, ou en grand danger de l'être ? Comment, par exemple, « plier » et ne pas « rompre » ? Est-il judicieux toujours de réclamer des délais ? Ne faut-il pas être subtil et éviter les mauvais pas ? Cela ramène à *La Vie d'Esope le Phrygien*, et au début du premier Livre. Quand on est Cigale, et qu'on n'a rien, comment gérer une relation avec la Fourmi ?

Les Voleurs et l'Âne opère la transition. Cette fable prolonge les interrogations des précédentes sur la question de l'efficacité des dominants. Elle la précise quant aux dominants malveillants. Mais elle fait apparaître la figure de l'Âne, dominé, absolument impuissant. Faut-il se résigner à être un Âne ?

XIV. Simonide préservé par les Dieux

C'est la guerre. Les Empires s'affrontent. Les Dragons rivalisent pour dominer les faibles. Les Voleurs se battent, mais demeurent sans pitié pour leurs victimes ... D'autres fois, c'est l'hiver, la « bise » vient, et il y a l'Homme, toujours dangereux. Et il y a le Loup affamé d'Agneau. Et il y aura les Femmes[200] . Et il y aura les Frelons[201]. Et il y aura encore et encore le vent du Nord, cette puissance dont les « coups épouvantables » menacent les créatures de la première à la dernière fable du premier Livre …

Comment se préserver ?

Comment se préserver quand on est mortel, faible, pas riche, dans la dépendance de toutes sortes de puissances, furieuses d'amour-propre, et qui se battent ?

Question pour la Cigale. Question pour les Ânes. Question pour le Loup qui veut courir « encor ». Question posée par l'Hirondelle.

Question qui va se maintenir jusqu'au Roseau de la dernière fable. Question qui se présente dès l'apparition de la Cigale. Question laissée quelque peu en sourdine, au centre même du Livre, avec *L'Homme et son image*. Question que relance *Simonide préservé par les Dieux*.

Etre « préservé » n'est pas encore jouir. Ce n'est pas « goûter un plaisir que la crainte ne peut corrompre ». Mais, c'est, du moins, tenir, ne pas « rompre », ne pas être rompu, éviter d'être « estropié, jambes cassées », voire mort. La préservation n'est pas l'objectif ultime, mais il faut en passer par elle pour goûter éventuellement un « plaisir aussi pur qu'infini[202] ». Lecteurs des *Fables*, au premier Livre, nous trouverons bientôt, de manière précise, développée, subtile - surtout lors du second Recueil - la question de savoir comment faire usage heureux de soi et jouir. Mais tel n'est pas le problème de la Cigale, « quand la bise fut venue », ou du Roseau, quand se déchaîne le « Nord », ou de l'Âne dans la guerre des Voleurs, ou de l'Homme accablé, et « qui appelle la Mort », ou même de Simonide.

« Préserver » est le bon verbe.

Trouvant son origine au latin *praeservare*, il signifie voir par avance, obtenir ainsi de l'information, ce qui sauve souvent.

Ainsi se préserve le Rat des champs, fuyant la ville au moindre « bruit ».

Mais Simonide ne se préserve pas. Il est « préservé par les Dieux ».

Il ne voit rien par avance. Il ne calcule pas. Il est aveugle essentiellement.

Ce sont les Dieux qui voient par avance pour lui, comme l'avait fait l'Hirondelle pour les petits Oiseaux. Son seul mérite est d'avoir su mettre en pratique leur avis[203]. Il n'a élaboré aucune tactique. Comment aurait-il pu prévoir que s'effondrerait la maison où il mangeait ? Comment

---

[200] *L'Homme entre deux âges et ses deux Maîtresses*, dix-septième fable du premier Livre.

[201] *Les Frelons et les Mouches à miel*, vingt-et-unième fable du premier Livre.

[202] *Le Songe d'un habitant du Mogol*, XI, 4, v. 3.

[203] « Ils l'avertissent qu'il déloge,/Et que cette maison va tomber à l'envers », v. 43-44.

aurait-il pu prévoir que son discours commandé pour l'Athlète plairait tant aux Dioscures qu'ils le sauveraient ?

L'univers, pour lui, est trop vaste. Les puissances sont trop imprévisibles. Lui et nous, nous sommes finis dans un univers infini. Telle est notre condition de Rat, de petits Oiseaux, d'Hommes ...

Cependant, un jour, Simonide fut « préservé ».

Deux raisons : ce qui nous domine n'est pas nécessairement, toujours, un mal pour nous et, parfois, nous pouvons échanger.

Tout dominant ne nie pas toujours autrui. S'il existe des Loups dévoreurs, si les Voleurs sont innombrables, si les Dragons et les Empires pullulent, il est une Hirondelle, ou un « livre des Maximes », ou Jupiter, ou des « gémeaux » qui ne sont pas essentiellement cruels, et que l'amour-propre seul ne guide pas ... Il est des dominants discrets, bien intentionnés, et, parfois, efficaces. Tel sera, à l'extrême fin du premier Recueil, le Père de la Jeune Veuve, qui répond, sans le savoir, à la Fourmi de la première fable : la « danse », dont cet insecte faisait une torture interminable, devient par cet homme un signe de la renaissance heureuse de sa fille, lorsque reviennent « les jeux, les ris, la danse[204] ».

Simonide, comme la jeune Veuve, a la chance de rencontrer des dominants bien intentionnés : quoiqu'aveugle à la totalité de l'avenir de l'univers, mais parce qu'existent les Dioscures, et parce qu'il fait, sans l'avoir calculé, le bon choix, il est « préservé ».

Peut-on, et doit-on, l'imiter ?

Dans quelle mesure son cas peut-il faire leçon ? Que pouvons-nous en apprendre ? Pouvons-nous être « préservés » par calcul en méditant l'exemple d'un homme préservé par hasard ? Pouvons-nous tirer une science pratique du récit de sa réussite sans science ? Le fabuliste peut-il alors être un éducateur plus efficace que ne le fut l'Hirondelle pour les petits Oiseaux ? Comment peut-il nous faire voir ?

Sa fable, d'entrée de jeu, présente ce remarquable conseil :

> On ne peut trop louer trois sortes de personnes,
> Les Dieux, sa maîtresse, et son Roi.
> Ce sont maximes toujours bonnes.
> Malherbe le disait ; j'y souscris quant à moi…

Ce conseil produit, selon La Fontaine, deux effets heureux :

> Les faveurs d'une belle en sont souvent le prix.
> Voyons comment les Dieux l'ont autrefois payé.

Le Roi est escamoté. S'il était annoncé au vers deux, on ne retrouve plus loin que la maîtresse, devenue une belle, et les Dieux, qui font l'objet du récit qui suit. Cet escamotage n'est sans doute pas un oubli, car le Roi revient presque à la fin de la fable :

---

[204] *La jeune Veuve*, VI, 21, v. 41. Le père, « homme prudent et sage », aide la jeune femme à passer l'épreuve que lui apporte le Temps. À l'inverse de la Fourmi, il aide une personne à se maintenir en vie, à retrouver les plaisirs de la danse, et le désir, qui se manifeste par la question finale : « où donc est le jeune mari/ que vous m'avez promis, dit-elle ». Ainsi se clôt ce Recueil par un retournement du « dansez maintenant », et une merveilleuse signature de Jean de La Fontaine « dans la fontaine de Jouvence » (v. 44).

Les grands se font honneur dès lors qu'ils nous font grâce :
Jadis l'Olympe et le Parnasse étaient frères et bons amis.

Il aurait existé un temps, où il était bon de « trop louer » l'Olympe, les « grands », les « pareils des dieux », sans doute le Roi (qui n'est pas nommé), mais ce temps n'est plus, alors que se poursuit le temps où il est bon de louer sa maîtresse et les Dieux ...

Simonide préservé par les Dieux propose, en sa totalité, une méditation historique sur une rupture quant aux rapports entre les puissants terrestres (le Roi, surtout) et les orateurs poètes qui font des éloges. Le conseil que donnent les deux premiers vers de la fable, par suppression discrète du Roi, ouvre question politique, mais il reste vrai qu'« on ne peut trop louer trois sortes de personnes » ...

Trois sortes seulement.

Conseil étonnant.

D'un côté, La Fontaine prône l'excès (trop louer). De l'autre, il propose une liste limitée (trois personnes et trois seulement).

S'il est vrai qu'en toutes sortes d'affaires, selon le conseil delphique qui sera repris au Livre IX, il faut s'en tenir au « rien de trop[205] », cet avis ne s'applique pas à la louange pour « trois sortes de personnes ». Le « trop » n'est pas, en ce cas, ennemi du bien. Le dépassement des limites, si l'on s'en tient aux « trois sortes de personnes », serait régulièrement efficace.

Il ne sert guère, en effet, de louer, ou de « trop louer » des personnes sans position de pouvoir. Or, ces « personnes » sont, au moins, des dominants potentiels, et il n'y pas de limites pour l'amour-propre[206], surtout en position de domination[207]. De plus, ces trois « personnes » ne sont pas nécessairement d'affreux dominants exclusivement soucieux de détruire. Leurs dominés, ou dominés potentiels, ont donc intérêt à les louer sans retenue, comme le Renard de la seconde fable du premier Livre. Ne pas assez louer est dangereux. Louer précisément à la bonne mesure est difficile et peu satisfaisant pour l'amour-propre, toujours dans l'excès. Il faut donc « trop louer » ... C'est la meilleure - ou la moins mauvaise - tactique à la disposition des dominés. Les bienfaits n'en sont pas assurés, puisque la maîtresse, le Roi et les Dieux sont largement indéchiffrables, mais leurs dominés peuvent y croire « avec quelque raison[208] ». Dans l'ignorance où ils se trouvent, ils peuvent raisonnablement parier sur l'excès. Tel serait peut-être le jeu de Simonide, s'il savait complètement ce qu'il fait.

Au départ, c'est parce que la « matière » que lui offre l'Athlète est « infertile et petite », qu'il profère l'éloge des Dieux, et sort ainsi de sa commande. Le manque (ici de matière) crée le déplacement du sujet de la louange qui le sauve, mais Simonide manquait naturellement de la connaissance de la totalité de l'univers (donc des Dieux) qui aurait pu lui garantir l'efficacité de son acte. Notre finitude, dans un univers infini, peut donc justifier, *a posteriori*, que nous en

---

[205] *Rien de trop*, IX, 11.

[206] Le premier Livre le montre dès *Le Corbeau et le Renard*. La Rochefoucauld l'indiquait dès sa seconde maxime : « L'amour-propre est le plus grand de tous les flatteurs »

[207] Même illusoire, comme le montre *Les deux Mulets*.

[208] *Le Loup et le Renard*, XI, 6. Expression capitale pour caractériser, dans le monde sublunaire, l'action d'une prudence active.

fassions «trop[209]». Au bout du compte, moins on a de matière et moins on sait, plus il convient parfois d'en faire « trop », et de se « jeter à côté » de l'ordinaire prudence.

Ce paradoxe étonne, mais la connaissance d'un heureux cas peut faire apercevoir une chance parmi les dangers. Si on ne peut tout prévoir et toujours se « préserver », on peut voir ce qui a été fait (« Voyons comme les Dieux »). On peut lire et méditer de vieilles histoires. La lecture de *Simonide préservé par les Dieux* peut aider à un certain dépassement conscient et judicieux des limites. S'ouvre ainsi une espérance[210], selon l'intention permanente des *Fables*.

Voyons mieux, suivant La Fontaine, comment s'opère, dans son récit, cet effet heureux.

La Fontaine tire *Simonide préservé par les Dieux* d'une longue tradition qui passe par le livre II du *De Oratore*. Quintilien a développé ce récit. Valère Maxime, dans ses *Faits et dits mémorables*, l'a tronqué. La Fontaine a traduit, mis en vers, et remarquablement bricolé.

Il utilise Cicéron réduit par Valère Maxime et enrichi par Quintilien.

Selon le *De Oratore*, un certain Scopas, personnage noble, passa commande de son éloge à Simonide de Céos. Cet orateur, par souci d'ornementation, fit un discours qui louait largement Castor et Pollux, ce qui mécontenta Scopas. Celui-ci décida d'une réduction sur le prix du discours, mais il invita l'orateur à manger. Pendant le repas, les Dieux informèrent le seul Simonide qu'il devait quitter la maison. Celle-ci s'écroula quand il fut hors, et Simonide contribua, grâce à sa mémoire, à retrouver parmi les ruines, les restes des victimes. Cet orateur, *quem primum ferunt artem memoriae protulisse*, peut donc à bon droit être célébré comme l'inventeur de l'art de la Mémoire. C'est pour cette raison que Cicéron en parle.

Valère Maxime, quant à lui, ne s'intéresse qu'au miracle. Voici ce qu'il en écrit, selon la traduction de P. Constant : « Même bienveillance des Dieux envers Simonide qui, sauvé une première fois d'une mort imminente, fut encore soustrait à l'écroulement d'une maison. Comme il dînait chez Scopas à Crannon, ville de Thessalie, on vint l'avertir que deux jeunes gens étaient à la porte et le priaient instamment d'aller les trouver aussitôt, mais, à ce moment même, la salle à manger où Scopas donnait un festin, s'écroula et écrasa le maître de la maison avec tous ses convives. Fut-il jamais rien de mieux garanti que ce bonheur de Simonide[211] ».

Valère Maxime supprime l'exploit de mémoire. La Fontaine le suit : de *Simonide préservé par les Dieux* au *Chêne et le Roseau*, plusieurs personnages tentent de se « préserver », soit du Nord, soit de la Mort, soit des femmes, ce qui exige souplesse, tenue, et intelligence des distinctions, mais la mémoire n'est pas présentée comme déterminante. Simonide n'est donc pas

---

[209] Simonide ne loue pas « trop » les Dieux. Il ne loue pas non plus trop l'Athlète. Il opère un déplacement de l'objet de sa louange. « Il se jette à côté ». Passionnant déplacement de La Fontaine : le « trop » n'est pas le « jeter à côté », mais La Fontaine, passant de l'un à l'autre, opère lui-même un « jeter à côté » qui interroge rétrospectivement la nature du « trop » et, du coup, la relation entre le « trop louer le Roi » et le « se jeter à côté » pour louer les Dieux.

[210] *Les Fables* sont un texte d'espérance, vertu théologale pour le chrétien depuis Saint Paul, ce qui ne signifie pas optimisme panglossien. Chez La Fontaine, il s'agit, avant tout, d'une espérance en ce monde, selon la leçon de l'épicurisme. La signature visible invisible de La Fontaine à la fin de *la Jeune Veuve dernière fable du premier Recueil* – « Dans la Fontaine de Jouvence » – le dit assez. Mais le Père – représentatif d'une expérience ancienne - n'est absolument pas nié.

[211] Valère Maxime, *Actions et paroles mémorables, I, exemples étrangers, 7*, traduction P. Constant, Garnier, 1935. Consultable sur internet à cette adresse : http://remacle.org/bloodwolf/historiens/valere/livre1.htm#8e

convoqué comme l'inventeur de son art, mais pour avoir su, sans le savoir, tenir sans se faire rompre. Cet orateur est parvenu à devenir aussi efficace que le Roseau sans l'avoir prémédité. Il n'a pas, comme cette plante, une conscience claire des conséquences de ses actes. Son apparition prépare, sans théorie, et en théorie cependant, si l'on prend ce mot étymologiquement, l'apparition du Roseau. C'est une théorie vers la théorie qui se construit. Le défilement des histoires mène à l'énoncé, par le Roseau, de ce qui permet de lire comme théorie, et théorisation, l'ensemble du premier Livre. Ainsi la construction en Livres fait doublement théorie. Le Roseau est au bout des vingt-deux premières fables, merveilleusement pensé, pensif, et pensant, ce que n'était pas Simonide.

Outre Valère Maxime, La Fontaine a aussi employé Quintilien, chez qui apparaît un Athlète. Voilà ce qu'écrit l'auteur de *L'Institution oratoire*, selon la traduction d'Ouizille : « On prétend que Simonide est le premier qui ait réduit la mémoire en art, et voici la fable qu'on raconte de lui. Il avait, moyennant une somme convenue, composé à la louange d'un athlète qui avait remporté le prix du pugilat, une de ces pièces de vers qu'il est d'usage de faire pour les vainqueurs. On lui refusa de lui payer une partie de cette somme, parce que, suivant la méthode des poètes, il s'était étendu en digressions un peu longues sur Castor et Pollux, et il lui fut conseillé ironiquement de s'adresser pour le surplus aux demi-dieux dont il avait chanté les hauts faits. Ceux-ci acquittèrent galamment leur dette s'il faut croire ce que l'on rapporte car un grand repas s'étant donné pour célébrer cette victoire, et Simonide y étant invité, un exprès vint lui dire, pendant qu'il était à table, que deux jeunes cavaliers désiraient lui parler. Il ne les trouva pas, mais l'issue lui montra qu'il n'avait pas eu affaire à des ingrats ; à peine eut-il le pied hors de la maison que la salle du festin s'écroula sur les convives et les mutila si horriblement que, lorsqu'il fut question de leur donner la sépulture, leurs parents ne purent les reconnaître ni à leurs traits ni à leurs formes. Alors, ajoute-t-on, Simonide, qui se rappelait parfaitement l'ordre dans lequel chacun des convives était placé, parvint à rendre leurs corps à leurs parents.

Les auteurs ne s'accordent pas sur le nom du héros chanté par Simonide, si c'était Glaucon Carystius, ou Léocrate, ou Agatharque, ou Scopas. Ils ne s'accordent pas davantage sur le lieu où était située la maison, si c'était à Pharsale, comme Simonide lui-même semble le faire entendre quelque part, et comme l'ont rapporté Apollodore, Eratosthène, Euphorion, Eurypile de Larisse, ou à Cranon, comme le prétend Apollas Callimaque, d'après lequel Cicéron a donné corps à cette histoire. Ce qui paraît constant c'est qu'un noble thessalien nommé Scopas périt dans ce festin. On ajoute que le fils de sa sœur y périt également, ainsi que la plupart des descendants d'un autre Scopas plus ancien. Du reste, tout ce récit sur les Tyndarides m'a bien l'air d'un conte, car le poète n'en fait mention nulle part, et certes il n'aurait gardé le silence sur un événement aussi glorieux pour lui ».

Dans ce récit, La Fontaine prend l'Athlète.

Son introduction dans la fable produit un remarquable trio de couples : Athlète/Poète[212], Athlète/Dieux, Poète/Dieux. Avec la suppression voulue par Valère Maxime, ce trio de couples bouleverse le récit cicéronien, et donne force structurante à la figure des « gémeaux » dans cette fable et les fables voisines.

[212] Notons que La Fontaine ne parle pas d'orateur mais, par deux fois, de «poète ». Simonide de Céos était bien un poète lyrique.

Ce sont Castor et Pollux qui préservent Simonide. Depuis Cicéron au moins, la tradition les désigne. À la suite de Valère Maxime, La Fontaine précise que « deux hommes » apparaissent à la porte de la maison qui va s'écrouler pour prévenir Simonide.

Or, la fable qui suit le récit de cette miraculeuse aventure est *La Mort et le Malheureux* / *La Mort et le Bûcheron*. Ces deux textes en vers sont séparés par un petit texte en prose où La Fontaine indique quelques différences entre ces fables, et déclare que, pour la première, « une raison le contraignait à rendre la chose ainsi générale ». Ces deux fables proches par le sujet, et qui portent même numéro (XVII), forment ce que Patrick Dandrey, après Jean-Pierre Collinet, appelle une « fable double ».

Les Voleurs et l'Âne, qui précède *Simonide préservé par les Dieux*, comporte dès le premier vers le chiffre « deux » : « Pour un Âne enlevé deux Voleurs se battaient ».

Si l'on remonte d'une fable, voici deux Dragons, *Le Dragon à plusieurs têtes et le Dragon à plusieurs queues,* le tout redoublé par un « Envoyé du Grand Seigneur » et « un Allemand ».

Une fable plus haut, *L'Homme et son image* propose un triple exemple de couple, d'abord par l'allégorie (canal/livre des Maximes), ensuite par le système des miroirs (réel/ image), enfin par la mise en abyme (livre des Maximes/ *Fables*).

Simonide préservé par les Dieux est au pays des deux.

L'Homme entre deux âges et ses deux maîtresses (fable XVII) complète le mouvement, qui s'enrichit encore du symétrique repas dans *Le Renard et la Cigogne*.

Le nombre « deux » partout s'étale autour du nom des « Dieux ».

Aucun commentateur ne semble l'avoir vu.

L'Athlète, introduit par Quintilien dans le récit proposé par Cicéron, permet à La Fontaine de construire un trio de couples : l'Athlète et le Poète, l'Athlète et les Dieux, le Poète et les Dieux.

Chacun produit force effets de sens.

Entre l'Athlète et le Poète, le corps du premier, sa faiblesse d'invention, la pauvreté de sa « matière » s'opposent à la force inventive du second. L'Athlète, en remplaçant Scopas, permet de souligner que le Poète affronte une difficulté réelle : la « matière » qu'il a à traiter est « infertile et petite ». Il doit inventer. Ce n'est pas par impuissance, ou souci, éventuellement suspect, d'ornementation, comme chez Cicéron, qu'il « se jette à côté ». Son écart signale sa qualité d'artiste, conscient des exigences, et apte à créer ... L'Athlète permet également d'introduire l'image du corps brisé et de préparer l'opposition entre le Chêne et le Roseau : l'Orateur, assez souple pour inventer une solution face à la difficulté (le manque de « matière »), survit aux « coups épouvantables » du sort (Il plie, mais ne rompt pas), tandis que l'Athlète apparemment très fort, et presque Chêne, finit « estropié ». Le motif de la rupture travaille ainsi remarquablement à l'unité du Livre ... Belle fonction de ce premier couple.

L'Athlète et les Dieux s'opposent comme l'ingrat qui calcule mal et les généreux qui savent prévoir. L'Athlète compte en unités finies (« un talent », un « tiers » de talent), les Dieux comptent dans un monde infini (un discours limité à leur éloge vaut ce bien sans prix : la vie). Les Dieux donnent sans attendre récompense future. L'Athlète en veut pour son argent. Les Dieux savent que le monde est ouvert. L'Athlète croit qu'on ne joue qu'à un ou à deux coups. Les

Dieux sont immenses et « fertiles ». L'Athlète est stérile et « petit ». De l'Athlète aux Dieux, on passe du monde clos à l'univers infini.

Le Poète et les Dieux s'opposent comme celui qui ne voit qu'une part du monde et ceux qui voient l'ensemble. Les Dieux sont clairvoyants. Le Poète est aveugle. Mais les uns comme les autres se refusent aux petits calculs. Ils savent s'écarter et, ainsi, ouvrir le champ. Le Poète, constatant combien l'Athlète est une « matière infertile et petite », « se jette à côté, se met sur le propos de Castor et Pollux ». Les Dieux, se rendant chez les hommes, s'écartent de leur rang de dieux, et font la fortune, apparemment infinie, de l'Orateur aux vers désormais fort prisés.

> Il n'était fils de bonne mère
> Qui, les payant à qui mieux mieux,
> Pour ses ancêtres n'en fît faire.

Les Dieux provoquent pour ce Poète fini des effets infinis.

Ainsi va la fable entière, par chacun de ses trois couples. Mais, quelque intéressants qu'ils soient, c'est leur système qui importe. Ensemble, ils contribuent à produire la figure du couple, une figure également produite par la présence originelle des Jumeaux.

La gémellité habite *Simonide préservé par les Dieux*, et elle donne à lire les couples, qui la donnent à lire. Ensemble, ceux-ci projettent l'image du « deux » sur les fables voisines qui, bien entendues, la leur renvoient. On a affaire à un dispositif de mise en évidence du redoublement : deux Dragons, deux Voleurs, deux Jumeaux, deux fables, deux âges, deux Maîtresses, un Homme et son image...

Lisons mieux ces « deux » ...

Simonide préservé par les Dieux s'achève par plusieurs couples :

> Jadis L'Olympe et le Parnasse
> Etaient frères et bons amis.

En ces deux vers, « jadis » fait couple avec le présent sous-entendu, l'Olympe avec le Parnasse, la fraternité avec l'amitié, qui comportent également, en leur principe, le nombre deux.

La fin de la fable revient sur son début, et, du coup, le fait relire de manière critique. L'avis du début est-il vraiment « maxime toujours bonne », en dehors de toute histoire, de toute opposition entre un présent et un « jadis » ? Doit-on y souscrire comme le « je », et le « dire » comme Malherbe ? Mais si cette question se pose, par relecture depuis la fin, quel est alors le statut de cette « maxime » ? Est-elle la morale de la fable, le discours qu'elle s'emploie à nous faire retenir, ou une thèse première, dont les derniers vers indiquent comment nous « jeter à côté » pour nous « mettre sur le propos » qui conviendra le mieux au présent, et que le texte ne formule pas ? Si tel est le cas, cette « maxime » initiale est clivée : elle porte sens premier – toujours bon – pour qui la lit d'abord, mais, pour qui la relit, un autre sens paraît. L'identité stricte des mots, si l'on y revient, masque et construit un « à côté » qui porte loin[213].

Dans *Pierre Ménard auteur du Quichotte*[214], le passage du temps entre deux textes identiques clive leurs sens, et fait paraître un sens troisième, celui de l'instabilité herméneutique.

---

[213] Pour de tels passages, se souvenir toujours de la pensée lafontainienne de l'*écart* et de l'arrière-plan physique proposé par la théorie lucrétienne du *clinamen*.

[214] Jorge-Luis Borges, *Pierre Ménard auteur du Quichotte*, in *Fictions*.

Ici, le passage de la fable, qui est aussi celui du temps de la lecture, figurant celui de l'histoire, introduit dans les vers liminaires un dédoublement décisif.

En première lecture, on apprend qu'il faut louer. Un vers entier est consacré à la maîtresse devenue une « belle ». Puis toute la fable est consacrée à l'effet des louanges sur les Dieux. Le Roi semble oublié.

Il revient en fin de fable, par les « pareils » des Dieux, par les « grands », et sous le nom, qui fait transition, de « l'Olympe ».

La Fontaine ne le nomme pas directement.

Louis XIV n'aimerait peut-être pas lire que, malgré les apparences de son mécénat, il n'est pas rentable pour les poètes de le louer. Mieux vaut « parler de loin », indiquer sans nommer.

L'affaire est d'importance. Elle est probablement vitale pour La Fontaine en ces temps difficiles de l'affaire Fouquet. Question de tactique, voire de stratégie : comment éviter d'être rompu dans l'écroulement toujours possible des maisons, ou d'être détruit par le vent du Nord ? Comment être « préservé » ?

Morale possible de la fable : s'il est généralement vrai qu'« on ne peut trop louer les Dieux, sa maîtresse, et son Roi », au temps présent, il ne faut pas compter, quand on est du Parnasse, et maintenant, être « préservé » par le Roi pour l'avoir loué, et même « trop loué ». Prudence donc : on ne saurait se garantir, en imitant Simonide, avec un tel maître.

La thèse affichée par le début de la fable est donc bien deux dans une. Elle est à la fois la thèse de la fable, et le masque de cette thèse, l'ensemble du dispositif faisant à son tour thèse sur la fable, l'art de lire, de vivre, et de penser... C'est la thèse, parce qu'on ne peut « trop louer » ... C'est le masque de la thèse, parce que le Roi présent est tel que l'art encomiastique ne saurait suffire à le rendre, à coup sûr, préservateur du Parnasse, et, plus largement, des Cigales. Il ne faut pas croire, si l'on veut être « préservé », qu'il suffira, comme ce fut le cas pour Simonide, de faire un bel éloge. Louis XIV n'est pas aussi bon payeur que les « Jumeaux ». Le temps présent n'est plus le temps des Dieux. Si l'Olympe est toujours au pouvoir, l'Olympe n'est peut-être plus l'Olympe. L'identique, apparemment, n'est pas identique. Le lecteur d'aujourd'hui ne doit pas croire qu'imiter Simonide suffit. S'il loue le Roi, même par hasard, comme Simonide, il ne doit pas compter toucher un excellent « salaire ». Le Roi ne lui sauvera sûrement pas la vie, si s'écroule une maison, comme celle, peut-être, de Nicolas Fouquet ...

Il faut donc lire et relire la thèse initiale, mesurer combien la fable entière « se jette à côté », et « met sur un propos » que l'on n'attendait pas.

Un mode essentiel d'argumentation rhétorique s'en trouve ébranlé.

La thèse initiale s'appuyait sur l'autorité de Malherbe et sur l'engagement du « je ».

« Malherbe le disait. J'y souscris quant à moi ».

Jamais Malherbe, cependant, n'affirme, du moins dans ses écrits, qu'« on ne peut trop louer » ... Quant au « je », sa caution aux premiers vers est rendue suspecte par son constat des derniers vers. Il devient alors sensible qu'il est inutile, pour les gens du Parnasse, au temps présent, de trop louer le Roi ... Du « je » initial au « je » inclus dans « nous[215] » final, un écart se

[215] On doit tenir notre art en quelque prix./Les grands se font honneur dès lorsqu'ils nous font grâce».

produit. Le « je » semble « se jeter à côté » du « je[216] ». La souscription s'en trouve clivée. La force de l'argument d'autorité fondé lui-même sur l'engagement du « je » est ébranlée. Faut-il alors croire, trop simplement, aux discours ? Faut-il souscrire aux souscriptions, même du « je » ?

La fable de La Fontaine ne relève pas de l'art de l'éloge, ou même de la louange de cet art.

Elle est un texte qui se retourne et que le lecteur doit lire et relire, elle ne devient productive que par les déceptions qu'elle construit, y compris quant au « je », voire quant à « Malherbe[217] ». C'est par ses manques et ses « à côtés » qu'elle fait sens, et non par sa plénitude, comme doit le faire l'éloge (toujours contestable s'il « se jette à côté »). On en a pour son argent – si l'on peut dire – avec la fable de La Fontaine, quand elle « se jette à côté » – ce qu'elle fait presque toujours – et construit des manques sensibles. C'est ainsi qu'il faut « laisser/ Dans les plus beaux sujets quelque chose à penser[218] », ce qui suppose un « jeter à côté », ou, autrement dit, un écart volontaire ... Ainsi, cette fable est-elle un contre-éloge. Elle est un texte « à côté » et pervers, qui fait paraître béance, singulièrement entre « jadis » et le présent.

Cette béance, les textes qu'imitait La Fontaine ne la construisaient pas. Chez Cicéron, chez Quintilien, ou chez Valère Maxime, il n'y avait aucune méditation mélancolique sur l'heureux temps d'amitié entre « l'Olympe et le Parnasse ». On trouvait en revanche l'idée que Simonide était l'inventeur de l'art de Mémoire. Par son travail d'écriture, La Fontaine « se jette à côté » d'eux. Il diverge. Il « se met sur le propos » de tout autre chose, et ce qu'il fait n'est pas un éloge de Castor et Pollux, d'une belle, ou du Roi ... Ce n'est même pas un éloge de l'art de l'éloge. Et ce n'est pas non plus un éloge de l'art de mémoire, en tant qu'il permet de se souvenir de l'emplacement exact des choses ... Ce qu'il produit, c'est, par un jeu d'« à côtés » concertés, une critique discrète du roi du présent, et même de l'éloge. Il offre une défense et illustration de ses fables, en tant qu'elles sont un travail de lecture, et de relecture, déceptif, par « à côtés », qui n'exige pas une mémoire quasi photographique, comme celle de Simonide, mais un art d'écrire et de lire, par mémoire inventive, c'est-à-dire, par poésie.

La mécanique de la fable est ici en jeu, dans son double principe d'imitation. Imitation littéraire d'abord, imitation éthique ensuite.

Imitation littéraire : La Fontaine se donne comme un imitateur de textes anciens. Il les traduit. Chacune de ses fables est le redoublement d'une fable ancienne. Il y a toujours de ce point de vue du « deux » dans chacun de ses textes. Mais, à les lire, cette imitation n'est pas une image

---

[216] Ceci, dans le travail d'écriture même. Tout écart de soi à soi, ou, plus exactement, de l'imagination qu'il a de soi aux images que le monde lui en fournit, c'est ce que refuse l'Homme de *l'Homme et son image*.

[217] Malherbe revient au tout début du livre III dans *le Meunier, son fils, et l'Âne*. L'abbé d'Olivet écrit, en 1729, dans son *Histoire de l'Académie française*, que la vocation poétique de La Fontaine, à 22 ans, serait née d'une lecture de Malherbe. Il ajoute cependant que, plus tard, le fabuliste « trouva que la matière de ces latins était plus naturelle, plus simple, moins chargée d'ornements ambitieux ; et que, par conséquent, Malherbe (je ne le dis qu'après M. de La Fontaine) péchait par être trop beau, ou plutôt être trop embelli ». La référence à Malherbe peut être, ici, entendue à la fois comme un hommage, mais aussi comme l'indication d'un écart. De même, la référence à la Rochefoucauld quelques fables plus tôt. On peut aussi penser que Malherbe crée une profondeur historique intermédiaire entre le « jadis » et le présent d'écriture de la fable : il est bien possible que Malherbe ait eu raison en son temps, mais le temps présent n'est plus le début du XVIIe siècle. Dans sa *lettre à Racine* (*Œuvres diverses* p. 657), La Fontaine écrit que « Sous lui la Cour n'osait encore ouvertement/Sacrifier à l'ignorance ».

[218] *Discours à monsieur le duc de La Rochefoucauld*, X, 14, v. 56-57.

fidèle. Elle n'est pas esclave du principe d'identité. La Fontaine librement « se jette à côté ». Le lire, c'est voir le redoublement, et distinguer. C'est apprendre à pratiquer et à critiquer l'imitation littéraire.

Imitation éthique : la fable ordinairement propose d'imiter le comportement de personnages : soyez comme la Colombe, ou comme le Renard ou comme le Singe, ou comme le Roseau ... Mais, avec *Simonide préservé par les Dieux*, qui voudrait se préserver comme Simonide, en louant l'actuel Olympe, pourrait être déçu : le temps présent n'est pas le temps « jadis ». L'histoire a rendu dangereuse la pratique tranquille de l'imitation éthique.

La fable de La Fontaine – mais pas les textes[219] de Cicéron, de Quintilien, ou de Valère Maxime – montre le temps, qui met en crise un certain art trop de la fable, celui qui tire d'un exemple, ou illustre par un exemple, une « maxime toujours bonne ». Elle montre aussi, puisqu'elle existe, la possibilité de faire des fables pour temps où « l'Olympe et le Parnasse » ne sont pas « frères et bons amis ». De telles fables sont, et seront, des machines à lire, qui décomposent, en leur « texte[220] », l'imitation ...

La Fontaine fonde ainsi, par fable, une fable critique de l'imitation, ce qui suppose un travail de redoublement et de « jeter à côté ». L'essentiel se joue logiquement à une méditation sur le « deux » : tout deux n'est pas pareillement deux. Il y a diverses sortes de « deux » : les deux Voleurs de la fable XIII ne portent pas même « deux » que *L'Homme entre deux âges et ses deux Maîtresse s*; les deux Dragons de la fable XII ne forment pas couple de « jumeaux » ; Les Dieux ne sont pas « deux » comme les « deux voleurs »...

Lisons mieux.

Dans *Simonide préservé par les Dieux*, le « deux » abonde :

> Deux hommes demandaient à le voir promptement.
> Il sort de table, et la cohorte
> N'en perd pas un seul coup de dent.
> Ces deux hommes étaient les gémeaux de l'éloge.
> Tous deux lui rendent grâce. (v. 38-42)

Vers 56 : « On doubla son salaire »...

Vers 21-22 : « Enfin l'éloge de ces Dieux/ Faisait les deux tiers de l'ouvrage ».

« Deux » et « Dieux », dans cette fable, vont de pair et sonnent ensemble.

Le « trois », ainsi que l'« un », sont aussi présents.

Vers 1 : « On ne peut trop louer trois sortes de personnes ».

L'Athlète divise le salaire en trois tiers (v. 25). La Fontaine, quand il « revient à son texte », pour finir, propose trois idées (v. 61-66).

Quant au « un », c'est le prix prévu pour le discours de Simonide.

---

[219] Ici les « sources » de La Fontaine ne relèvent pas du tout du genre des «fables», comme pour toutes les fables du premier Livre jusqu'au *Loup et l'Agneau*. Les fables XI, XII et XIV relèvent, de ce point de vue, d'une série de coups d'audace. La Fontaine ne propose pas simplement des « fables choisies mise en vers ». Il oublie un peu Esope, qu'il retrouvera explicitement à la fable XVI. Il ouvre considérablement le champ de ses possibilités d'écriture. Il « se jette à côté ».

[220] « Je reviens à mon texte », v. 61.

« L’Athlète avait promis d'en payer un talent ».

Ce salaire, divisé en trois parts égales, est réparti en deux parts inégales : deux tiers, un tiers. Deux « deux » paraissent donc.

Le premier « deux » est celui des deux tiers.

Le second deux est celui de l'ensemble deux tiers/un tiers.

Ces deux « deux » n’ont pas même statut.

Le premier dit le redoublement à l'identique : chacun des deux tiers vaut précisément l’autre. Rien ne permet de les distinguer. Lequel va à Castor, lequel va à Pollux ? C'est indécidable, et sans importance.

Le second « deux » dit l'addition entre deux objets différents. Deux tiers n'est pas un tiers. La part des « gémeaux » et la part de Simonide sont distinctes en quantité, mais surtout en réalité, puisque l’Athlète paie, effectivement, un tiers à Simonide, tandis que le paiement par les « gémeaux » est très hypothétique.

Il n'y a donc pas deux parts identiques, comme il y a deux tiers identiques. « Deux » est à la fois le nombre du redoublement à l'identique, et le nombre de l’« écart », mot fort lafontainien, ou, si l'on préfère employer une expression de cette fable, de l’« à côté ». « Deux » dit l'identité répétée et l’« à côté », où parfois, l'on « se jette ».

Ni « un » ni « trois » n'ont même effet.

« Un » dit l’identité simple : un talent payé en salaire est exactement un talent.

« Trois » mène au monde ouvert, complexe, et par-delà la réflexion. Trois fait passer à l'infini.

« Deux » est le chiffre des «gémeaux», et la gémellité pose toujours cette question : comment peut-on être deux identiques, tout en étant différents ? Est-on même deux, ou différents un ? La gémellité conjoint la superposition et l'écart. Elle condense, à niveau humain, la question des deux « deux ».

En écrivant *Simonide préservé par les Dieux*, la Fontaine a trouvé la figure des « gémeaux » dans la tradition, chez Cicéron, Quintilien, et Valère Maxime. Depuis qu’on la raconte, cette histoire comporte les Dioscures.

Notre fabuliste, cependant, choisit de raconter cette fable, dans son premier Livre, dont elle est la plus longue fable, et sans modifier ce point.

Il choisit ensuite de la faire environner par des fables où le double est manifeste, parfois jusque dans les titres, depuis *Le Dragon à plusieurs têtes et le Dragon à plusieurs queues* jusqu'à *L’Homme entre deux âges et ses deux Maîtresses*. Cette petite série est elle-même précédée par *L’Homme et son image*, où la figure du redoublement vient de la réflexion.

Enfin, dans sa fable même, La Fontaine attire l'attention sur les nombres en commençant par un « trois » (v. 1), en concluant par un système ostensiblement ternaire, en insistant sur le prix d’« un talent », en précisant la question des « tiers », et en répétant plusieurs fois « deux ».

La Fontaine donne de la visibilité à la gémellité par le choix de sa fable, par le choix de son encadrement, et par le choix de ses mots. Son écriture, la composition de son Livre, et ses choix dans la tradition convergent sur ce point, qui est double et un. Il fait d'une vieille anecdote à

propos de Simonide et de l'invention de la mémoire, l'occasion de l'apparition de la gémellité, c'est-à-dire du « deux », et plus précisément des « deux », ce qui s'annonce peut-être dès le titre, si on l'entend par l'oreille : *Simonide préservé par les Dieux*.

Entre les deux Dieux, Simonide ne distingue pas :

> Il se jette à côté, se met sur le propos
> De Castor et Pollux, ne manque pas d'écrire
> Que leur exemple était aux lutteurs glorieux,
> Elève leurs combats, spécifiant les lieux
> Où ces frères s'étaient signalés davantage :
> Enfin l'éloge de ces Dieux
> Faisait les deux tiers de l'ouvrage.

Simonide, dans son discours, maintient l'indistinction. Il pense les frères strictement ensemble, mais il les distingue également ensemble de l'Athlète qu'il doit louer. Il constitue donc deux « deux », le premier disant le redoublement d'identité (les « gémeaux »), le second disant la différence (Les gémeaux/L'Athlète). Ces deux « deux » sont nécessaires à la nature de son « ouvrage ».

C'est en effet parce qu'il a mesuré combien l'Athlète est une « matière infertile et petite », qu'il entreprend de louer « à côté » les « gémeaux » et de les proposer comme exemples. Il a d'abord constaté la différence. Il l'a ensuite employée pour produire son « ouvrage ».

Il agit partiellement à l'aveugle, puisqu'il ne calcule pas l'avenir, lucidement, à plusieurs coups. Loin de préméditer d'être « préservé par les Dieux », il ne convoque les « gémeaux » que pour s'acquitter correctement de sa tâche d'orateur.

Cette remarque entraîne une conséquence majeure quant au statut de cet « ouvrage » : apparemment hétérogène, puisque formé de deux parties inégales (deux tiers, un tiers), il est, du point de vue de son dessein, une seule et même chose, dont la forme résulte d'un judicieux « se jeter à côté » face à l'infertilité de la « matière ».

L'Athlète, cependant, refuse de considérer cette unité. Quand il réceptionne l'« ouvrage », il le découpe en deux parts inégales, qui procéderaient de deux desseins, celui de le louer, et celui de louer les « gémeaux ». Loin d'admettre un écart volontaire salutaire pour l'existence et l'unité de l'ouvrage, et même pour lui, il justifie son avarice par ce découpage.

Il est difficile de le lui reprocher *a priori*. L'unité de dessein de l'ouvrage n'est pas évidente, puisque le Poète s'est « jeté à côté », mais ce « jeter à côté » résulte d'une difficulté et de la nécessité d'accomplir l'ouvrage. On se trouve donc face à un choix critique : juger de l'« ouvrage » par son dessein d'ensemble, ou en juger par son « jeter à côté ». Faire de ce dernier une rupture ou un écart. Penser le discours comme composé de deux parties inégales hétérogènes, ou d'un seul mouvement en plusieurs temps. Observons que l'Athlète ne se contente pas de couper le discours en deux. Il coupe aussi, quoique subtilement, par son calcul, les « gémeaux » en deux. Loin de les associer en une unité vivante, il en fait des unités séparées pour une comptabilité. Il accorde à chacun, apparemment en toute justice, le devoir de payer un « tiers de talent ». Ce faisant, il tue leur gémellité. Il en fait deux individus.

Surtout, il finit par mettre sur le même plan ces deux Dieux et l'homme. Payeurs ou débiteur, Dieux ou homme, il les considère comme également impuissants à résister à ses paroles. Il va jusqu'à établir un contrat entre eux : « Faites vous contenter par ce couple céleste », dit-il au Poète ... Avec ironie, ce « galand » lui lance, à sa manière, un « dansez maintenant ».

Pour analyser « l'éloge », il emploie doublement le « deux », comme Simonide, mais à l'envers. Il place de l'identité là où le Poète plaçait de la différence. Il place de la différence là où le Poète plaçait de l'identité. L'Athlète coupe la gémellité, et confond Dieux et homme. Du coup, il se trouve fondé à ne pas voir l'unité d'un « ouvrage », que le Poète avait composé d'un seul dessein, quoique avec un « jeter à côté[221] ». En somme, la position critique de ce « galand », que motive sans doute l'avarice, est solidaire d'un choix quant à la distinction et à l'identité. Elle est simultanément physique et éthique. La question du nombre traverse ainsi toute la fable.

Supposons que les « gémeaux » n'interviennent pas, et que l'histoire s'arrête aux vers 35-36.

> Il vient l'on festine, l'on mange
> Chacun étant de belle humeur.

Si cette « belle humeur » était le dernier mot de la fable, l'Athlète aurait gagné, et Simonide perdu. On pourrait trouver d'excellentes raisons à ce dénouement. Le Poète n'a-t-il pas triché quant à son sujet ? N'a-t-il pas eu recours à un procédé facile pour compenser son manque d'inspiration ? Quant à l'Athlète, il a donné une bonne leçon de rectitude. Il a payé un juste prix, et il s'est même montré généreux en invitant : « Je veux vous régaler ».

À ce point de la fable, et d'un point de vue humain, comment soutenir tranquillement que Simonide vaut mieux que l'Athlète ? Chacun ne se retrouve-t-il pas de « bonne humeur » autour de la table ? Ce « galand[222] » n'est-il pas beau parleur, précis, et même généreux ? On peut lui supposer de l'avarice, une volonté de se montrer vaniteusement protecteur, comme le « Chêne », dans la dernière fable du Livre… Mais rien de décisif. La balance est assez égale.

Les Dieux et le Temps amènent à juger tout autrement :

> Pour rendre complète
> La vengeance due au Poète
> Une poutre casse les jambes à l'Athlète,
> Et envoya les conviés
> Pour la plupart estropiés.

Désormais, c'est clair : l'Athlète a tort et le Poète a raison.

Il a fallu du temps et des Dieux pour trancher cette affaire. Disons qu'il faut du récit et de la « langue des Dieux ». En somme, pour venger le « Poète », il faut de la fable.

Du point de vue de la fable, qui intègre celui des Dieux inscrivant leur action dans le temps, l'Athlète doit avoir les « jambes cassées », et Simonide être « préservé », comme l'indique assez aimablement le titre, et même « vengé ».

---

[221] Ce « jeter à côté » n'est pas une rupture.

[222] On sait le sens positif et négatif de ce terme au XVIIe siècle. Ici, Jean-Pierre Collinet, dans sa note, a raison de rappeler la définition que donne Furetière : « On dit aussi qu'un homme est galant, pour dire qu'il est habile, adroit, dangereux, qu'il entend bien ses affaires ». En ce sens le Renard, parfois, est dit galant (*Le Renard et la Cigogne*). Mais La Fontaine emploie aussi le mot en sens positif : « Jamais un lourdaud quoi qu'il fasse/ Ne saurait passer pour Galant » (*L'Âne et le petit Chien*), ou « Mécénas fut un un galant homme » (I,15). Ce double sens est actif à ce point de la fable de Simonide. C'est la suite qui permet de trancher.

Humains, nous pouvons comprendre les Dieux, mais il nous faut, d'abord, nous arracher aux hommes de « belle humeur », quitter la maison, passer de l'horizontal au vertical, « sortir de table » vers la fable.

Nous voyons alors combien le « couple céleste » se distingue du couple terrestre : les « gémeaux » sont indiscernables, et s'entraident tandis que l'Athlète et Simonide sont contraires et se nuisent.

Nous voyons ensuite comment Simonide choisit d'augmenter son discours pour répondre à la demande de l'Athlète, et comment ce dernier choisit de réduire son paiement après avoir divisé par tiers l'«ouvrage». Simonide, de plus, entraîne son discours du côté des Dieux, vers les hauteurs de l'Olympe. L'Athlète ramène l'échange du côté de la table, de l'horizontalité, de l'ici-bas, et même de la « belle humeur ».

Cette opposition est constitutive. Elle est renouvelée, beaucoup plus loin, au Livre XI, par *Le Rieur et les Poissons*, quand la Fontaine confronte le Rieur, qui ne songe qu'à prendre, et le véritable poète – lui-même – qui développe généreusement en fin de fable, une vaste imagination des fonds marins ... La poésie, comme le pensera André Breton, est augmentative[223]. Elle ne réduit pas. Elle n'économise pas par calcul. Elle est un « Signe ascendant ». Aussi Simonide, certes orateur, est-il essentiellement « poète », comme l'écrit deux fois La Fontaine, suivant en cela les traditions concernant ce personnage. Son client, au contraire, est athlète. Il est porté au corps, à la vanité, et, par-delà le sens de ce mot dans la fable, à sa « matière », elle-même « infertile et petite ». L'Athlète est un signe descendant.

L'opposition la plus décisive, pourtant, concerne leur attitude face aux deux Dieux.

L'Athlète coupe les Dieux en deux. Il calcule sur eux, et il les confond avec l'homme, dont il moque l'impuissance. Simonide pose les deux Dieux comme une unité fraternelle, sur laquelle il ne calcule pas, et il mesure l'écart de l'homme aux Dieux. Il fonde une transcendance et lui assigne le rôle d'« exemple ». En somme, il donne une place au divin quand l'Athlète ne croit qu'au terrestre, à sa maison, à l'économie. Il introduit, dans les échanges d'ici-bas, un neutre actif, la place d'un manque, qui sera celui du pilier (v. 46), renversant, au bout du compte, tout compte.

Tout se joue au « deux ».

Simonide fait le bon choix quant aux applications des « deux ». Il met l'identité et l'écart à leur place correcte. Le « deux » d'identité est, en cette affaire, du côté des Dieux. Le « deux » d'écart est du côté de la relation homme/Dieux. Ce « deux » d'identité est un « deux » fraternel, heureux, efficace dans les combats. Ce « deux » d'écart dit le respect, permet un lyrisme, fonde une exemplarité. Ensemble, ils disent le divin.

En les introduisant, cependant, Simonide ne savait pas vraiment ce qu'il faisait. Il n'imaginait pas la réaction de l'Athlète. Il imaginait encore moins la réaction des Dieux. Son acte, que la fable, dans son ensemble présente comme efficace, ne relève pas d'un plan pour être « préservé ».

---

[223] Voir, à la fin de la *Préface* de *Signe ascendant*.la comparaison entre le haiku de Kikaku et le haiku de Basho.

Peut-on l'imiter ? Bien qu'il ne réussisse pas par tactique, faut-il se le proposer pour « exemple » ? Quelle utilité tirer de la lecture de son cas ? Que peut produire cette image d'un homme faisant le bon choix sans le savoir ?

L'Athlète aussi est ignorant. Aveugle à l'avenir, il ne calcule pas qu'il risque la vengeance des Dieux. Il ne les imagine pas payer effectivement un prix bien supérieur à celui qu'il leur assigne (deux tiers de talent). Il ne sait pas ce qu'il dit quand il propose que « Castor et Pollux s'acquittent du reste ». Il a une bouche pour parler, mais il en ignore la force.

Seuls, les « Gémeaux de l'éloge, avertissent » en connaissance de cause :

> Ils l'avertissent qu'il déloge,
> Et que cette maison va tomber à l'envers.
> La prédiction fut vraie.

Les Dieux savent par avance. Les hommes ignorent l'avenir. Quelle est alors la valeur de vérité de la parole de la fable ? En quoi peut-elle être prédictive ? En quoi peut-elle avertir et « préserver » ?

Là encore, tout se joue aux « deux ».

S'il s'agit de se « préserver », il faut distinguer, donc penser les choses, les situations, les êtres, les paroles, et même les nombres, deux par deux. Rien de plus nécessaire, peut-être, que de distinguer entre les divers « deux ».

L'Âne à la fable précédente et confronté à deux Voleurs.

« Pour un Âne enlevé deux Voleurs se battaient ».

Doit-il choisir entre les Voleurs ? Peut-être pas. Ils sont équivalents. Le troisième Voleur qui survient n'y change rien. C'est encore un Voleur. Le « quart Voleur » ne vaut pas mieux. Et ainsi, à l'infini ...

Dans cette affaire, l'Âne est neutre. C'est un neutre passif. Il ne choisit jamais aucun des deux Voleurs. Juste prudence : il est « préservé », c'est-à-dire, au minimum, gardé vivant.

Dans *Les Poissons et le Cormoran*, au Livre XI, La Fontaine, allant plus loin dans la lucidité cruelle, se fera l'interprète de ce constat :

> Qu'importe qui nous mange ? homme ou loup ; toute panse
> Me paraît une à cet égard[224].

Qu'importent les différences entre Voleurs ? Inutile de se troubler la vie à tenter de les distinguer. Mieux vaut pour le Baudet passer, sans s'en soucier, de l'un à l'autre, et vivre ...

Ce « deux » des Voleurs est analogue au « deux » des Dieux, quoique fort opposé. Les Voleurs sont jumeaux. Les « gémeaux » sont anti-Voleurs. Voleurs et Dieux sont indiscernables. S'il s'agit de se « préserver », il faut maintenir cette indistinction sans calculer sur les unités. Le « deux » d'en bas – celui des Voleurs – vaut, de ce point de vue, le « deux » d'en haut, celui des Dieux. La fraternité parfaite du « couple céleste » est équivalente à la guerre continue du couple d'antagonistes. Les deux Maîtresses, deux fables plus loin, appartiennent à la même série : « Toutes deux firent tant que notre tête grise demeura sans cheveux ». Qui veut survivre, et de plus être libre, n'a pas à se soucier de distinguer entre elles.

---

[224] *Les Poissons et le Cormoran*, X, 3, v. 45-46.

La fable XII propose un autre modèle de couple : quand deux Dragons se présentent, ils peuvent être inégalement dangereux. L'un peut provoquer la « peur », mais sans le « mal ». L'autre peut être véritablement épouvantable. À en croire « le Chiaoux », le discernement est nécessaire pour s'avertir, donc vivre. « Il en est ainsi » face à l'Empereur de Turquie et face à l'Empereur d'Allemagne. Les fables XV et XVI complètent la pensée : entre un « secours » et la Mort, il faut distinguer. La Mort n'est pas un « secours ». Même « Malheureux » ou « Pauvre Bûcheron », on ne doit pas l'« appeler » si l'on veut être « préservé » !

Depuis *La Cigale et la Fourmi*, le premier Livre indique qu'il faut savoir distinguer. Depuis *Les Voleurs et l'Âne*, il enseigne qu'il faut aussi savoir ne pas distinguer. Il faut, sur « la machine ronde », avoir attention aux deux « deux » pour être « préservé ».

Simonide, pourtant, ne fournit pas un excellent « exemple », puisqu'il n'est pas conscient des conséquences de son écart volontaire. Il est aveugle. Il est « préservé » sans l'avoir voulu.

La fable de La Fontaine, cependant, ne fait pas simplement lire son cas. Elle le fait relire. Se donnant comme un mouvement de relecture de son aventure depuis un présent d'écriture, elle propose moins d'imiter Simonide que de méditer son cas depuis la conscience du présent qu'elle construit :

> Jadis l'Olympe et le Parnasse
> Etaient frères et bons amis.

Cet heureux temps n'est plus. Finie l'heureuse fraternité en laquelle les Dieux frères intervenaient pour sauver un poète, leur « frère » en quelque manière.

La Fontaine s'est « jeté à côté » par rapport aux récits de Cicéron, de Quintilien, de Valère Maxime. Comme Simonide, il est sorti de son sujet. Il a procédé à une augmentation considérable. Faut-il, comme l'a fait l'Athlète, couper son texte en trois parties ? Faut-il isoler, en unités comptables, l'introduction, portant sur l'efficacité de la louange, puis le récit concernant Simonide, enfin le « je reviens à mon texte », critique quasi explicite de la politique culturelle du Roi[225] ? Faut-il trancher ou reconnaître l'unité d'intention entre moment moraliste, moment conteur et moment politique ?

La « vengeance » des Dieux ne laisse pas de doute. Elle « casse les jambes » de l'Athlète, qui a coupé en trois le discours de Simonide. Le fragmenteur est fragmenté.

Il faut donc prêter à cette fable une unité de dessein, même et surtout dans ses écarts volontaires. Cela vaut pour elle, cela vaut sans doute pour les Livres de fables, cela vaut, sans doute, pour l'œuvre entière de La Fontaine ... Cette fable fait programme poétique.

La préservation de Simonide, quant à elle, s'éclaire depuis son écart volontaire, et donc depuis notre présent de lecteur voire d'écrivain. Et ceci réciproquement.

Nous ignorons l'avenir. Nous n'avons pas meilleurs moyens de prédiction que celui de Simonide. Et, pourtant, nous devons penser à nous « préserver ». Qui peut nous y aider ? Les Dieux, sans doute, mais où sont les Dieux, et que font-ils ? Alors la fable même, par son jeu d'écarts volontaires, peut-elle nous préserver ?

---

[225] René Jasinski suggérait déjà cette interprétation. *La Fontaine et le premier recueil des « Fables »*, Nizet, 1965, p. 274-5

La fable peut mesurer la différence entre nos temps (grande source de réflexion, et jeu de « deux ») :

« Jadis l'Olympe et le Parnasse »...

Développant l'exemple de Simonide, elle peut suggérer quant à l'avenir, une raisonnable tactique :

> On ne peut trop louer trois sortes de personnes
> Les Dieux, sa maîtresse, et son Roi...

Elle peut indiquer, par écarts d'écriture, qu'existe un problème avec le Roi (jeu de « trois », moins « un », qui fait jeu de « deux ») ... Est-ce « trop » ? Non. La fable peut s'offrir à la relecture, et indéfiniment, « à qui mieux mieux », produisant par superpositions d'identiques, et grâce à la « langue des Dieux », de multiples écarts multiplicateurs.

Elle peut donner à méditer son choix, inverse de celui de Simonide : critique quand il loue, elle attaque et combat comme les « gémeaux » quand il encense. Elle est image, et image retournée du poème de l'Orateur. Elle est, loin du « jadis », d'un autre temps, dont l'écart paraît par l'unité que crée le pli de l'un sur l'autre.

Cette fable peut donner à lire et à relire cette histoire en montrant ce qui s'y redouble et ce qui y fait divergence. Elle peut laisser venir vers nous le sens par la relecture. Elle peut ainsi faire sonner ses mots, comme « deux » et « Dieux », faire apparaître plusieurs fois « frères », ou « deux », ou « trois », créer ainsi réseau d'intelligences. Elle peut s'enrichir par les fables voisines et les enrichir en retour, chacune formant point de vue quasi miraculeux sur les autres. Elle peut nous inviter à apparier et à distinguer, à penser par identités et par écarts. Elle peut se proposer comme un modèle de l'écart volontaire, qui vaut pour sa lecture, et pour celle du Livre. Elle peut ainsi nous avertir et nous inviter, malgré le malheur, à ne pas recourir à la Mort. Mieux vaut lire, relire et relire encore, sachant qu'on ne saurait prédire, n'étant pas les Dieux, et toujours en revenant aux vieilles histoires, justement en « langue des Dieux », instances nécessaires à la poésie.

Cette fable nous prépare à elle, à la suivante et aux suivantes. Mieux vaut se jeter à côté que finir jambes cassées. « Plutôt souffrir que mourir ». Mieux vaut « plier » toujours que « rompre ».

XV. La Mort et le Malheureux, la Mort et le Bûcheron

Simonide, sans l'avoir cherché, est « préservé par les Dieux ». Le Malheureux et le Bûcheron croient un moment que la Mort pourrait les préserver. Cette illusion ne dure pas.

Fable XIV : Les Dieux préservateurs apparaissent « à la porte » d'une « maison » où se trouve Simonide pour l'« avertir ». Fable XV : la Mort vient « frapper à la porte » du Malheureux qui l'a appelée, mais il la chasse dès qu'il la voit. Fable XVI : le Bûcheron, sans avoir même entraîné la Mort dans sa « chaumine », lui demande de l'aider à « recharger le bois » ...

Des maisons, des hommes, la préservation, les puissances supérieures, leur dangerosité, la question des relations avec elles, voilà moyens de passages, en tous sens, entre ces fables. Il en est, au moins, un autre.

Simonide préservé par les Dieux, nous l'avons vu, est marqué par le « deux », comme plusieurs fables qui l'environnent. Les fables XV et XVI ne comportent pas ce nombre, mais elles forment couple. Dans une petite prose intermédiaire, en effet, un « je », que le lecteur peut attribuer à La Fontaine, « joint » la première, qu'il s'attribue, à la seconde, qu'il attribue à Esope. Selon lui, le sujet a été traité « d'une autre façon par Esope comme la fable suivante le fera voir ». Il donne donc à lire une succession, une identité, une différence.

Ces deux fables traitent deux fois même «sujet», mais de deux « façons », qui procèdent de deux auteurs, qui sont pourtant, en quelque manière, pareillement étrangers à leurs textes : Esope n'a pas écrit la fable française qui lui est attribuée; La Fontaine (ou, du moins, le « je »), signale qu'il n'aurait pas présenté la fable qu'il s'attribue, sans le « mot de Mécénas », qui fait un tiers du texte. La première fable, quoique de La Fontaine, est donc largement de Mécénas tandis que la seconde, quoique d'Esope, est largement de La Fontaine. Voilà donc trois auteurs, un grec, un romain, un français moderne, ou, si l'on veut, un esclave, un richissime protecteur des arts, un homme de rang moyen, qui sont et ne sont pas auteurs de deux textes, liés par un troisième dont l'auteur se manifeste par un « je »... En cet ensemble, ces « trois sortes de personnes », pour reprendre une expression de la fable précédente, sont deux fois groupées par deux, en deux fables distinctes, et qui ont pourtant même « sujet ». L'unité se déploie en trois par couples de deux.

Tout couple porte identité et différence : ces fables XV et XVI sont identiquement des fables, mais ce sont des fables distinctes. Elles sont doublement « deux » : jumelles, en ce qu'elles traitent même « sujet », elles se distinguent par leurs « façons ». La première est dite « générale », la seconde n'est pas caractérisée par un adjectif. Appelons là « non générale ».

Cette « non généralité » se lit dès le titre : le Bûcheron s'oppose au Malheureux. Le Bûcheron appelle des objets, un paysage, un rang social, éventuellement des conditions politiques, et une époque. On trouve, en effet, dans la fable, un «fagot», une «chaumine enfumée», la « femme, les enfants, le créancier, et la corvée »...

Tous ces éléments font pour le Bûcheron, et, indirectement, pour le lecteur, « d'un malheureux la peinture achevée ».

La Mort et le Malheureux, en revanche, n'est « peinture achevée », ni pour le « Malheureux », ni pour le lecteur. Il n'y a pas dans cette fable de paysage, d'objets, de rang social, de situation politique, ou d'époque. Nulle allusion même à la «machine ronde», qui est expression caractéristique des philosophes modernes. Le «Malheureux» est sans lieu, ni date. Il est hors des choses.

Lisant ensemble les deux fables, on entend que «rendre la chose générale», c'est faire une «peinture» non «achevée». Inversement, la « peinture achevée » suppose le « non général », c'est-à-dire les choses, le paysage, la politique, le temps...

Selon le petit texte intermédiaire en prose, c'est une « raison » qui a contraint le « je » à rendre « la chose ainsi générale ». En première lecture, on peut penser que cette « raison » n'existe plus puisque la fable non générale, attribuée à Esope, se trouve effectivement publiée dans le premier Recueil en 1668. Il y aurait un passé (celui de « je composai », et de « me contraignait »), et un présent (celui de « je joins »). Une histoire se serait produite. Une nouvelle histoire serait possible. Rien ne contraindrait désormais le « je », et peut-être quiconque, à se contraindre au « général ». En somme, si «Jadis l'Olympe et le Parnasse étaient frères et bons amis», comme l'indique la fin de *Simonide préservé par les Dieux*, cet heureux temps semble être, pour partie au moins, revenu. Certes, il ne s'agirait pas, quand on est poète, d'attendre des

« Dieux et de leurs pareils », une protection, ou, du moins, une préservation, mais on pourrait espérer qu'ils ne contraignent pas, en matière de poésie, à rendre la « chose générale ». On pourrait, en quelque manière, avoir retrouvé la possibilité de pratiquer l'art, sans contraintes, d'Esope, et de conserver ainsi son « trait » Cette heureuse évolution compenserait, quelque peu, la mélancolie conclusive de *Simonide préservé par les Dieux*.

A bien y songer, cependant, une autre lecture est possible. Rien ne dit dans la prose que la « raison » soit abolie. Son existence est signalée, mais sa disparition n'est pas proclamée, et sa nature n'est pas révélée. Son signalement, en vérité, la fait apparaître comme secrète « raison », mais le dispositif des deux fables suggère que le fabuliste, tout en rendant manifeste le secret, en le faisant ainsi exister, le contourne. La manifestation du secret rend à la fois visible et invisible la manœuvre.

Qu'est cette «raison » ? Une partie de la critique a travaillé à la chercher[226].

Mieux vaut cependant la penser comme un événement textuel. Elle existe par l'effet des mots publiés en un petit dispositif (les fables XV et XVI), lui-même inclus dans un dispositif plus large (le premier Livre). Sa réalité historique importe peu pour qu'elle fonctionne et fasse fonctionner. Certes, le secret secrétant le désir, elle est rendue fort désirable, mais on se perd à tenter de la pénétrer. On s'instruit en lisant depuis son annonce.

Malgré une «raison», La Fontaine est parvenu à traiter son « sujet » d'une «façon » non «générale». *La Mort et le Bûcheron* a pu être écrite et publiée avec force détails qui en font une «peinture achevée».

Le projet des *Fables*, malgré le goût qu'affiche leur *Préface* pour la « brèveté », n'est pas de s'en tenir au «général ». Dès *La Cigale et la Fourmi*, des circonstances sont énoncées. Les propos du Renard au Corbeau sont intégralement présentés. Les avantages dont jouit le Chien sont recensés... L'Univers avec ses mots, ses choses, ses moments, ses corps, ses lieux, et ses écarts, est bien la scène sensible des *Fables*.

Cette présence fonde leur valeur d'enseignement. Elles se doivent de montrer, sans s'en tenir au « général », la complexité diverse du monde. C'est pour en être restée au général que la Cigale s'est perdue. Elle n'a pas su voir, donc prévoir, la variation des saisons, la disparition des « petits morceaux » et la nature de la Fourmi. Les Oisillons deviennent « esclaves retenus » pour n'avoir pas considéré de menus phénomènes, que l'Hirondelle leur montrait pourtant. Si cette préservatrice n'a pas su trouver les moyens, sans doute rhétoriques, pour maintenir ses auditeurs en liberté, elle leur a dit le monde précisément, sans rien cacher des intentions des hommes, et de leurs moyens :

> Voyez-vous cette main qui par les airs chemine ?
> Arrachez brin à brin
> Ce qu'a produit ce maudit grain.

[226] Voir René Jasinski, *La Fontaine et le premier Recueil des Fables*, Nizet, 1966, I, p. 282-283. Jasinski pense dépasser le constat de Georges Couton selon qui cette phrase est « mystérieuse » et « restée inexpliquée ». S'appuyant sur Brossette, il suppose que La Fontaine a présenté sa première version à Boileau, qui l'a critiquée, avant de composer une seconde version. Cela n'explique pas pourquoi La Fontaine choisit d'écrire, en maintenant du mystère, les petites lignes en prose.

Cette attention au détail est la « façon » du fabuliste dans ses *Fables*. Il propose des « peintures achevées », jamais des schémas, ou des plans. Loin de réduire l'univers au général, il le représente grain à grain.

Ce choix fonde son entreprise d'éducation. Il fonde aussi sa poésie. Pour Louis Aragon, « il n'est d'amour que du concret[227] ». Peut-être, prolongeant sa pensée, et en sautant quelques intermédiaires, pouvons-nous risquer qu'il n'est pas de poésie du « général ». Le parti pris des choses, qui est, bien entendu, un compte tenu des mots, résiderait à son principe. Choix du concret, refus du général, la poésie serait du côté de *La Mort et du Bûcheron*. Inutile de la chercher dans *La Mort et le Malheureux*.

Sans doute peut-on objecter à cela bien des thèses : il est des lyrismes sans physique et qui se plaisent aux grandes abstractions... Mais Claudel voit dans le poète «l'Inspecteur de la Création[228] », et La Fontaine dans ses *Fables* accomplit par anticipation cette conception. Instruit par Lucrèce, nourri du christianisme en tant qu'il est une attention au « petit », mêlant en son miel les images horatiennes et modernes de l'abeille s'aventurant sur «différentes fleurs[229] », il élabore sa poésie par désir pratiqué du réel.

Cette poésie ne vient pas se superposer à l'instruction, comme une douceur faisant passer une substance amère. Elle est l'instruction. Certes, elle n'est pas l'aveuglement narcissique de la Cigale. Elle n'est non plus le chant d'immortalité illusoire dont rêve le Corbeau, faux Phénix, et qui revient au « ne vous déplaise » de La Cigale. C'est une poésie hors l'amour-propre et les miroirs, toute au compte tenu d'un monde, qu'elle connaît, travaille, et enchante. Elle agit contre la poésie des Cigales, des Corbeaux, et, donc, contre la poésie de la plupart des poètes. Elle vise, pour parler comme Lautréamont, une « vérité pratique ». Montaigne l'eût peut-être goûtée.

Depuis la « raison », et le petit texte en prose qui lui sert d'écrin, voilà ce qui se lit : *La Mort et le Bûcheron*, tout en gardant même « sujet », se « jette à côté » de la « façon » dont est faite *La Mort et le Malheureux*. Cette opposition, est esthétique, éthique, et évidemment politique. Elle est aussi ontologique, et, probablement, théologique. N'est-il pas question des « Dieux » à la fable précédente ?

Simonide, après avoir loué son commanditaire, entreprend, sans l'en avertir, l'éloge de Castor et Pollux. Passant du terrestre au céleste, il sauve, croit-il, la qualité de son œuvre. Il agit en artiste.

Entre fable XV et fable XVI, le fabuliste, à partir d'un « sujet » donné, procède de même : il « se jette à côté ».

On ne s'en douterait pas s'il n'avait publié ensemble les deux fables, ainsi que le petit texte en prose, lui-même centré sur la « raison ». *La Mort et le Malheureux*, sans sa suivante, pourrait passer pour une fable estimable. *La Mort et Le Bûcheron*, sans *La Mort et Le Malheureux* et la petite prose, serait un chef d'œuvre, qui vaudrait en soi et pourrait paraître « chu d'un désastre obscur ». Nous ne sentirions pas l'écart volontaire.

---

[227] *Le paysan de Paris*, folio, 2001, p.248.

[228] *Le promeneur*, in *Connaissance de l'Est*, Poésie/Gallimard, p. 98.

[229] *Discours à madame de la Sablière*, IX, vers 22.

La petite prose s'emploie à nous le faire sentir, ce dont *Simonide préservé par les Dieux* nous donnait déjà le vocabulaire :

> Simonide avait entrepris
> L'éloge d'un Athlète et la chose essayée,
> Il trouva son sujet plein de récits tout nus...

Les mots « sujets » et « chose » se rencontrent aussi dans la petite prose.

Simonide change de « sujet ». Il fait écart volontaire de l'Athlète aux Dieux.

La Fontaine maintient le même « sujet », mais il change de « façon ». C'est ainsi qu'il se « jette à côté ».

La présence en la prose de la « raison » le fait voir.

« Une raison » a imposé une contrainte : « Ce sujet a été traité d'une autre façon par Esope comme la fable suivante le fera voir. Je composai celle-ci pour une raison qui me contraignait de rendre la chose ainsi générale ».

Le « je » n'appelle aucune aide pour se préserver de la contrainte, mais « quelqu'un » intervient !

« Quelqu'un me fit connaître que j'eusse beaucoup mieux fait de suivre mon original, et que je laissais passer un des plus beaux traits qui fût dans Esope. Cela m'obligea d'y avoir recours ».

Le « je » ne se suffit pas pour « connaître ». Comme les Oisillons et, sans doute, tout lecteur des *Fables*, il doit être aidé. Le « je » l'admet. Il accepte l'avis de « quelqu'un » qui intervient. Il se reconnaît ensuite « obligé » de le suivre, mais il n'est pas allé chercher conseil.

Le Malheureux et le Bûcheron, en revanche, quand l'existence les contraint, en appellent à la Mort.

> Un Malheureux appelait tous les jours
> La Mort à son secours...
> Il appelle la Mort, elle vient sans tarder...

Face à la contrainte, dans les *Fables*, l'appel à l'aide n'est pas tactique excellente : la Cigale se perd à demander « quelque grain pour subsister ». En appeler à la Mort pour se préserver des souffrances est plus dangereux encore : le Malheureux et le Bûcheron, dès qu'ils la voient, comprennent leur erreur :

> « Que vois-je ! cria-t-il, ôtez-moi cet objet »…
> Il appelle la Mort ; elle vient sans tarder,
> Lui demande ce qu'il faut faire.
> « C'est, dit-il, afin de m'aider
> A recharger ce bois ; tu ne tarderas guères ».

Que fait la Mort ? On l'ignore[230], mais le « sujet » ici ne tient pas à la nature de la Mort. Il tient au désir d'appel à l'aide.

---

[230] Pas de « dansez maintenant » explicite. Dans l'une et l'autre fable, le fabuliste laisse en suspension le lecteur. Comment savoir si la Mort cruelle, telle la Fourmi, profite de la situation, emporte les imprudents, ou se retire ?

Ni Simonide, ni le « je » n'appellent. Si les Dieux sont intervenus pour le premier, si « quelqu'un » a fait «connaître » au second la faiblesse de sa fable, Simonide et le « je » leur ont laissé l'initiative. Ils n'ont sollicité aucune préservation.

Le « je » connaît le monde. Il sait une « raison » qui l'a contraint. Il sait aussi la valeur de l'avis du « quelqu'un ». Et il sait enfin trouver la façon d'accomplir en français l'écriture non « générale » d'Esope, et son « trait ».

Le « je » est mobile, et sans discontinuité. « Il plie et ne rompt pas » Il maintient et préserve lui-même, tout en acceptant un avis, le projet de traiter son « sujet ». Il ne renonce pas. Il continue, métaphoriquement, à « porter son bois », non comme une corvée, mais comme un choix. S'il prend un moment le temps de l'arrêt, et sans doute du «songe», s'il réfléchit, il évite d'appeler quelque préservatif providentiel : il produit la «fable suivante».

Les pratiques du « je », du Bûcheron et du Malheureux sont données à lire les unes par les autres. Le « je » répond à la contrainte tout autrement que ses personnages. Loin d'accepter de « souffrir », il invente, et il cherche à intégrer le « beau[231] ». Loin de reconnaître, « mais un peu tard », à quoi il a affaire, il repère et admet la « raison» qui le contraint.

Cette raison, nul besoin d'en faire la « peinture achevée». Inutile de la faire « frapper à la porte », et apparaître. Le lecteur doit se contenter de savoir qu'une telle « raison » existe, qu'il en existe peut-être toujours une, et qu'il faut la repérer quand nécessaire.

On n'écrit pas sans une « raison », au moins, qui contraigne. On ne vit pas sans un malheur, au moins, qui fait courber le dos. Grande est la tentation d'éviter de connaître la contrainte ou de recourir, l'ayant vue, à des sauveurs providentiels. Mais ces sauveurs ne sont pas toujours des Dieux bienfaisants. La Mort, si elle libère de la « corvée », des « créanciers », et des « impôts », rompt la vie. Alors, comment s'en défaire ? Ce n'est pas facile. C'est déjà, peut-être, trop tard. Un peu tard en tout cas.

Le Malheureux, ayant reconnu l'horrible, veut la chasser. Le Bûcheron, plus habile, joue sur les mots :

> C'est, dit-il, afin de m'aider
> A recharger ce bois ; tu ne tarderas guère.

Voilà «un des plus beaux traits qui fût dans Esope», selon la petite prose intermédiaire.

Le Malheureux est brutal. Il rompt avec la Mort.

> N'approche pas, ô Mort; ô Mort, retire toi.

Il fait le contraire de ce qu'il faisait quand il l'appelait.

Le Bûcheron, lui, prolonge son mouvement. Il marchait. Il reprend sa marche. Il « portait le bois ». Il veut le porter encore. Mais il lui donne une façon nouvelle. Loin de subir, il accepte, il en fait même une tactique, un mensonge, une fable. Dans cette étonnante comédie, il accorde

[231] Il ne s'agit pas de faire une fable qui serait un « corps » beau, comme le « livre des Maximes ». (« ce canal était si beau ». Il s'agit d'intégrer dans une fable un « beau » trait de Mécénas, ou ne pas laisser passer « un des plus beaux traits qui fût dans Esope ». Le premier Livre ne condamne pas du tout la beauté, mais il suggère que l'obsession réductrice du beau est dangereuse. Le Corbeau finit par en souffrir. Le Loup n'a tort d'y renoncer. Le « livre des Maximes » trouve sa force, mais peut-être aussi sa limite, dans la beauté. Beauté n'est pas devise de La Fontaine.

un rôle positif à la Mort. Les mots, loin de lui servir à rompre, lui font une transition, et sa poursuite. Ils sont l'instrument d'un « jeter à côté » qui permet la continuité du mouvement. Tactique d'Esope, tactique de poète, tactique de qui sait combien la langue est bifide. Le Bûcheron « plie, mais ne rompt pas». Il persévère dans son être. Est-ce un bien ? Est ce un mal ? Tel est du moins son désir. Il est, au bout du compte, «préservé» par ses mots.

Le « je » préfère *La Mort et le Bûcheron*. Préférence donc pour une fable non « générale » et pour le « trait » d'Esope, malgré la beauté du «mot» de Mécénas. Préférence pour un emploi d'un vocabulaire divers, peignant de manière « achevée », et pour la transition souple et salvatrice que les mots, bien employés, rendent possible...

Mécène était le fameux conseiller et confident d'Auguste qui protégeait les artistes. Il représente un temps « jadis » où apparemment, « l'Olympe et le Parnasse étaient frères et bons amis ».

Esope est posé en modèle dès l'entrée du premier Recueil : « Je chante les Héros dont Esope est le père»... Sa *Vie* est publiée entre la *Préface* et la seconde dédicace *à Monseigneur le Dauphin*.

La Vie d'Esope, selon La Fontaine, permet de rappeler qu'Esope n'était pas un docte, ou un mondain. Loin des salons, des Mécènes, et des chaires éloquentes, il était un esclave, peu favorisé par la nature, et qui dût à son seul esprit de maintenir son âme « toujours libre et indépendante »[232].

Une formule de cette *Vie*, quand on a lu tout le premier Livre, porte loin :

> On ne saurait dire s'il eut sujet de remercier la nature...
>
> Le Chêne un jour dit au Roseau :
> Vous avez bien sujet d'accuser la Nature.

Entre Cigale et Roseau, au pays d'Esope, dont *La Vie* dit qu'il se compara un jour à une Cigale[233], toujours se pose cette question : comment tenir, se maintenir face à la « bise », ou face aux « coups épouvantables » du « Nord », voire de la Fourmi, quand on est, comme les petits Oiseaux, l'Agneau, ou le Bûcheron, mal loti par la Nature ?

L'Homme, de *L'Homme entre deux âges et ses deux Maîtresses*, découvre qu'entre deux « veuves », il n'est pas aisé de « tenir ». Il s'en délivre :

> Celle que je prendrais voudrait qu'à sa façon
> Je vécusse, et non pas à la mienne.
> Il n'est tête chauve qui tienne.
> Je vous suis obligé, Belles, de la leçon.

Cet Homme veut vivre à sa « façon », ce qu'il ne peut réussir, sûrement, sans « leçon », comme l'indique la rime finale. Cette libre « façon » vaut bien une « leçon sans doute »...

---

[232] « Esope était Phrygien, d'un Bourg appelé Amorium. Il naquit vers la cinquante-septième olympiade, quelque deux cents ans après la fondation de Rome. On ne saurait dire s'il eût sujet de remercier la nature, ou bien de se plaindre d'elle : car en le douant d'un très bel esprit, elle le fit naître difforme et très laid de visage, ayant à peine figure d'homme, jusqu'à lui refuser presque entièrement l'usage de la parole. Avec ces défauts, quand il n'aurait pas été de condition à être esclave, il ne pouvait manquer de le devenir. Au reste, son âme se maintint toujours libre et indépendante de la Fortune». *La Vie d'Esope le Phrygien*, Pléiade, p. 12.

[233] *Ibid.*, p. 22.

D'une fable l'autre, il est bien question de « façons ». « Façons » d'écrire sur un même « sujet », façons de vivre ; « façon » dite par le « je » dans le petit texte en prose, « façon » dite par l'Homme en fin de fable. Tout se joue à « façon », l'écrire comme le vivre. La « façon » compte tant que le « je », pour en changer, fait une nouvelle fable, et que l'Homme chasse ses deux « Maîtresses ». On dirait que la « façon », choisie, est la forme même de la liberté, si « forme » n'était trop beau, presque trop abstrait, trop « général », et sans la pratique du façonnage, précis et manuel, simple et subtil, qui distingue les potiers, les couturiers, les ouvriers soucieux de la chose qu'ils font. La façon n'est pas le « trait », toujours bref, souvent brillant, moins encore le style si masculin, et volontiers réglé au XVIIe siècle. Elle est presque indéfinissable, tant elle est particulière. Elle vaut pour la vie, comme pour l'art. Elle vaut pour la relation singulière, lentement accomplie, entre le monde et soi.

L'Homme entre deux âges se sait en danger de perdre sa « façon » de vivre. Il a compris que nul ne « tient » à l'oppression des « belles ». Aucune sagesse ne suffit. Même les vieilles « têtes chauves » échouent. Voulant « vivre à sa façon », il rompt, à temps, avec ces terribles « Maîtresses ».

Esope, malgré ses « défauts » de nature, sut vivre longtemps à sa « façon ». Quoique esclave, en pliant, mais sans rompre, il sut « maintenir son âme libre et indépendante ».

Ce modèle plaît tant au «je» des fables XV et XVI qu'il le nomme dans son petit texte en prose (seule occurrence au premier Livre : on le retrouvera au vers 3 du second Livre).

Que fait Esope ? Deux choses importantes avec le langage : il emploie sa duplicité, et il l'applique précisément au monde.

Esope est l'homme d'un parler subtil, qui plie apparemment sous le monde, mais ne rompt pas. Il sait que la langue est la meilleure et la pire des choses[234]. Il sait que les fables, comme les définissait La Fontaine, « ne sont pas ce qu'elles semblent être[235] ». Il sait que « sous les habits du mensonge » elles « offrent la vérité[236] ». Mais il sait aussi qu'elles ne traitent pas du monde en général. Elles racontent la Cigale, la Fourmi, la Grenouille, le Rat, un Oiseau de Proie... Esope se plaît au pli et au petit.

Ces deux aspects ont partie liée. Le langage n'est vif qu'au divers. Le divers ne se vit que par langage souple, abondant, précis. Céline écrivait qu' « on ne voit bien la vérité que d'en bas ». Il l'écrivait, dans le *Voyage*, en un français charnel, riche en vocabulaire, sans jamais, sinon par formules, abandon au « général ». Tels sont ses romans. Telles sont aussi les *Fables* de la Fontaine, considérant le monde depuis le bas de l'arbre qu'on voit à la première des gravures de Chauveau, et employant un langage divers « dans l'esprit[237] », qui n'est pas seulement bariolage de peau de Léopard, mais fécondes paroles du Singe. La connaissance du Monde se joue aux mots dans le *Voyage* comme dans les *Fables*, et la pratique des mots s'exerce au monde. Là se

[234] *Vie d'Esope le Phrygien*, Pléiade, p. 17.

[235] *Le Pâtre et le Lion*, VI, 1, vers 1

[236] *Le Dépositaire infidèle*, I, 1, vers 34-35.

[237] *Le Singe et le Léopard*, IX, 3, vers 27.

joue, contre la langue de bois, et parfois sous le bois[238], le maintien d'indépendance et de liberté, donc la « façon ».

Cela, c'est affaire d'Esope.

Le côté d'Esope est bien celui d'en bas, celui du Roseau, et du Bûcheron, vrai Bardamu, qui « marchait à pas pesants, sous le faix du fardeau aussi bien que des ans »...

Barda mu...

Le côté d'Esope n'est pas celui de la Cigale, quand elle chante « ne vous déplaise », ou du « Corbeau sur un arbre perché ». Ce n'est pas non plus, malgré la beauté de son « mot », celui de Mécénas.

Dans *Le Rieur et les Poissons*, La Fontaine condamne « les méchants diseurs de bons mots[239] ». Le « mot » de Mécénas, ce « galant homme », est beau, et c'est lui qui fait le prix de *La Mort et le Malheureux*, mais c'est un « mot ». Il ne vaut pas le « trait » d'Esope, si subtil, et il s'oppose, par sa généralité, à la façon que préfère le «je».

De *La Mort et le Malheureux* à *La Mort et le Bûcheron* s'invente, contre Mécénas, contre une certaine idée du « général », une « raison » qui est celle des mots, du monde, et de la lutte contre une « raison » contraignant au « général ». Cette « raison », malgré Horace, est assez loin d'Auguste, de Mécénas, de l'Olympe. Elle passe par Esope et sûrement par Homère, son compagnon depuis les textes liminaires des *Fables*. Elle est grecque plutôt que romaine. Elle est française, mais à distance du Soleil. Elle prend en considération les douleurs présentes, que vit le peuple sous le Grand Roi. Elle médite, par la mort, qu'elle récuse, sur le chemin, la charge, la corvée, le poids, les impôts, les soldats. Elle ne se détache pas du sensible.

A cette raison, une « raison » fait obstacle. Pas la raison. Pas la calculatrice des cartésiens ou de Lucrèce. Une « raison » cependant. Une « raison » avec laquelle il faut calculer, et qui calcule. Une « raison » puissante qu'on ne doit pas plus ignorer que le Rat ne doit ignorer le « bruit ». Une « raison » qu'il ne faut surtout pas négliger comme la Cigale néglige les saisons, l'Agneau « la raison du plus fort », ou même le Chien, un « rien ». C'est une « raison » puissante, déterminante, et qui contraint, mais, contre cette « raison », une autre « raison » est possible. Il s'agit de l'inventer et de la pratiquer pour contourner, sans l'ignorer, la contraignante « raison ». Il s'agit d'aller à une « raison » qui sache le monde, joue aux mots, et hors le « général ». Francis Ponge, dans *Pièces*, en donne la meilleure des formulations :

« Une raison qui ne lâcherait pas en route le sensible, ne serait-ce pas cela la poésie[240] » ?

---

[238] *Le Cerf se voyant dans l'eau*, VI, 9. Fable capitale pour sentir combien la liberté et la vie se jouent sous le « bois » même beau.

[239] *Le Rieur et les Poissons*, VIII, 8, vers 4.

[240] *Le soleil placé en abyme*, dernière phrase, in *Pièces*. Il vaut mieux ne pas lire La Fontaine au sillage seulement des œuvres qui le précèdent. L'entreprise critique, singulièrement à son propos, ne saurait être, comme le croit trop souvent l'Université, un art de retrouver sous des textes d'autres textes. L'écriture de la Fontaine pense Ponge avant que Ponge ne pense. Et Ponge ne sait pas nécessairement qu'il pense La Fontaine, étant par lui pensé. Le fait même que Ponge ait lu et beaucoup aimé l'auteur des *Fables* ne démontre pas une filiation, et ne rend pas son œuvre désirable, mais on gagne à penser La Fontaine par Ponge, Rimbaud, ou Céline, car il ne serait rien sans la floraison continue de la littérature. La vieille poésie, s'il n'est pas de jeunes poètes réels, est absolument morte. On ne lit vif que par les suites.

Contre «une raison » qui le contraint au « général », la Fontaine tente une autre « façon », celle d'Esope, ce qui ne va pas sans une autre « raison », qui est réellement, celle des *Fables*, la sienne, et la poésie. Bien mieux que Simonide, Esope est son masque en raison.

Une des *Illuminations* de Rimbaud s'intitule *A une Raison*.

Tel est le mouvement des deux fables XV et XVI du premier Livre

« Arrivée de toujours qui t'en iras partout »...

XVII. L'Homme entre deux âges et ses deux Maîtresses

L'Homme entre deux âges et ses deux Maîtresses illustre la série des « deux » qui unit la suite des fables XI à XVII. *Le Renard et la Cigogne,* ensuite, est plus discret quant au « deux ».

Dans *L'Homme entre deux âges et ses deux Maîtresses*, les deux « deux » sont représentés : « deux » de distinction, et « deux » de gémellité. Nous le verrons. Nous insisterons : le premier « deux » oppose deux âges, fort distincts; le second « deux » jumelle deux Maîtresses.

Tout sépare apparemment cette fable des deux précédentes. Celles-ci sont graves, et de mort, celle-là est badine, et d'amour. Si toutes sont à personnages humains, leurs tons comme leurs thèmes s'opposent. La diversité triomphe une fois encore aux Livres de La Fontaine, pas seulement « sur l'habit », mais « dans l'esprit ».

Ces fables proposent une continuité de motif. On peut les plier les unes sur les autres et voir reconnaître desseins, voire dessins, communs, avec variations et mouvement. Ainsi se produit, par écarts qui mènent à l'infini, avec apparent effet de labyrinthe, mais sans qu'on soit jamais entièrement perdu, une heureuse « diversité », qui est la « façon » de La Fontaine. Il ne faut rien arracher, respecter chaque fil, et surtout ne pas prétendre, comme les Veuves, détruire une abondance polymorphe, sa chevelure.

> La Vieille à tous moments de sa part emportait
> Un peu du poil noir qui restait,
> Afin que son Amant en fût plus à sa guise.
> La Jeune saccageait les poils blancs à son tour.
> Toutes deux firent tant que notre tête grise
> Demeura sans cheveux, et se douta du tour...

Voilà un individu, soumis, jusqu'au détail de son corps, à une entreprise de maîtrise. Certes, il n'est pas contraint de cheminer tout « couvert de ramée », ployant « sous le faix du fardeau aussi bien que des ans ». Certes, il ne souffre pas autant que le Bûcheron ou le Malheureux, mais il doit vivre à la « guise » d'autrui, cheveu après cheveu. S'il ne subit pas la « corvée », les « créanciers », ou une maison qui s'effondre, ces mains sur sa tête sont un contrôle continu, précis, pas du tout « général ». Ces femmes lui prennent la tête ! Elles touchent à son corps intime, inventif, et viril. On ne lui « brise pas les jambes » comme il advient à « l'Athlète », mais ces « testonnantes » le saccagent, et lui font subir, jour à jour, une « badine » variation du malheur d'Holopherne.

Comment se préserver ? Comment affirmer, et singulièrement jusque dans la « façon » du corps, sa liberté ? Comment refuser de « souffrir », d'accepter que « le trépas vienne tout guérir » ? Comment refuser « la devise des hommes » que formulait problématiquement la fable précédente ?

L'Homme entre deux âges et ses deux Maîtresses prend place dans les fables du premier Livre qui font méditer sur le maintien, en ce monde, par des individus, de leur liberté. Comment éviter le « dansez maintenant » ? Comment éviter d'être « esclave retenu » ? Comment « courir encor » ?

L'Homme choisit de rompre avec les « Belles ». Impossible pour lui d'inventer un parcours complexe, avec plis et subtilités, comme y parvient le « je » précédent lorsqu'il contourne une « raison ». Impossible même de jouer sur les mots comme le Bûcheron. Les

Femmes tiennent au corps de l'Homme. Le « testonnant », elles le tiennent. L'Homme, comme le Loup face au Chien, doit dire « non ». Il le leur dit aimablement :

> Je vous rends, leur dit-il, mille grâces, les Belles.

Il le leur dit nettement :

> Il n'est tête chauve qui tienne.
> Je vous suis obligé, Belles, de la leçon.

Retournement complet par rapport à la position finale du Corbeau subissant la « leçon » du Renard : celui qui est pris, ici, se délivre, et assène une « leçon » en renvoyant sa « leçon » à qui croyait le maîtriser. De même qu'à la fable suivante, le « trompeur » sera trompé, les « maîtresses » sont ici maîtrisées.

Pas facile : les femmes sont tentantes, surtout quand on est « homme de moyen âge et tirant sur le grison ». Comment celui-ci ne désirerait-il pas jouir avec elles de son corps encore ?

> Bien adresser n'est pas petit affaire.

Grande affaire vraiment : la Cigale « adressait » mal; de même le Corbeau écoutant le Renard; de même la Génisse, la Chèvre et la Brebis... Le premier Livre est largement affaire d' « adresses ».

Bien « adresser », suppose bien discerner. Or l'Homme découvre que les femmes, singulièrement les deux Veuves, quoique différentes, sont équivalentes à l'usage. Certes, l'une est jeune et l'autre vieille; l'une est « encor verte », et l'autre « un peu bien mûre »; l'une emporte « un peu de poil noir qui reste », l'autre « saccage les poils blancs »... Toutes font pourtant que « notre tête grise demeure sans cheveux ». Ce n'est pas entre elles qu'il faut discerner.

Chauveau en sa gravure les montre indiscernables : même taille, même coiffure, même vêtement, et s'affairant autour de l'Homme. Elles paraissent jumelles. Inutile de s'attarder à leurs spécificités. Quand l'Homme s'adresse à elles, il ne distingue pas :

> Je vous rends, leur dit-il, mille grâces, les Belles.

Ces Belles illustrent le « deux » de gémellité, celui qu'on rencontre aux deux Voleurs de la fable XII, ou aux «gémeaux» de la fable XIV. Il faut les penser sans détail. Ainsi seulement a-t-on chance, peut-être, de les pratiquer efficacement, et de s'en sauver.

L'autre « deux » est un « deux » d'opposition. On pourrait le dire critique. Les « deux âges » ne sont pas identiques.

Le second va vers la mort, et, peut-être, la sagesse. C'est l'âge, important pour la Fontaine, où l'on peut prouver qu'on sait, comme Esope, maintenir une indépendance et une liberté d'âme. On ne le prouve pas dans l'enfance, ni même quand on est un « jeune homme » rencontrant un Vieillard comme à la fin de livre XI.

Le premier âge est aux désirs et à la vie qui paraît indéfinie. Il n'est pas temps alors de songer au « mariage », à sa sécurité, et, sans doute, à sa cage.

L'entre deux âges est critique : plus temps de vivre comme avant, assez à vivre pour que vaille le maintien en liberté. Le « trépas » n'est pas une solution. Il peut, à la rigueur, tenter un Bûcheron, accablé d'ans. Pas un homme riche « tirant sur le grison ». Cet entre deux âges est bien critique. Là est le point.

L'Homme de La Fontaine a claire conscience. Il juge raisonnablement qu'il est pour lui « saison de songer au mariage ». Il sait qu'il a encore à vivre. Il se sait déjà vieux, mais pas au point de devoir quitter sa « façon » :

> Toutes voulaient lui plaire.
> En quoi notre amoureux ne se pressait pas tant.

Cet Homme sait le temps. Il en sait l'inévitable. Il en sait les moments. Il sait mesurer et prévoir. Tout opposé à la Cigale, qui ne sent pas venir la « bise », il sait imaginer comme le Roseau, et « attendre la suite ».

Pour La Fontaine, comme pour les épicuriens, et comme pour les chrétiens, et donc comme pour les poètes épicuriens et chrétiens, et, sans doute, comme pour tous les poètes, le vif est dans le temps. Pas de Cigale sans « saison ». Pas de Chêne sans une « fin ». « Entre la Veuve d'une année / Et la Veuve d'une journée,/ La différence est grande[241] »... Rien de plus dangereux que de se rêver Phénix ressuscitant toujours à l'identique.

L'Homme, installé dans le temps et le sachant par son corps, distingue entre ses âges. Si une « raison » le contraint, c'est le désir de vivre « à sa façon », combiné à la chance de vivre assez longtemps selon cette « façon ». Voilà la « raison » qu'il discerne. Prudemment, il choisit de rompre. Plaisamment, il enveloppe d'un compliment sa rupture avec les Veuves. Il en fait des « Belles ».

Libre quant à son désir, conscient de son âge, et artiste du langage, il évite d'être « esclave retenu ».

Cet Homme est « préservé », non par les « Dieux », mais par lui-même, et préservé de deux « Maîtresses »... Quel art !

Peut-on conclure qu'on triomphe toujours des femmes ?

Prudence...

Passons l'entre deux fables; quittons cette « leçon » pour considérer Compère Renard qui finit contraint de « serrer la queue »...

[241] *La jeune Veuve*, VI, 21, vers 5-6.

XVIII. Le Renard et la Cigogne

On a eu *L'Homme et son image*, voici peut-être le Renard et son image...

L'Homme séduit par la beauté du canal « formé par une source pure »

> Se trouve en ces lieux écartés :
> Il s'y voit, il se fâche; et ses yeux irrités
> Pensent apercevoir une chimère vaine.
> Il fait tout ce qu'il peut pour éviter cette eau.

Quant au Renard :

> Il lui fallut à jeun retourner au logis
> Honteux comme un Renard qu'une Poule aurait pris,
> Serrant la queue, et portant bas l'oreille.

Voir son image peut fâcher. L'Homme finit par quitter le lieu de son mal. Le Renard « retourne au logis ».

Son image, dans cette fable, est multiple : c'est, d'une part, la Cigogne, par laquelle, il se voit. C'est, d'autre part, « le Renard qu'une Poule aurait pris », qu'il imagine. La fable elle-même, comme totalité, produit en direction du lecteur une troisième image, le Renard se voyant aux deux images précédentes, et produisant l'image d'un Renard « serrant la queue ».

Le Renard d'abord a pu ne pas se voir en la Cigogne, à moins qu'il ne s'y soit vu, mais tout autrement que Renard, c'est-à-dire « trompeur ». Nous ne compliquons pas : ces deux hypothèses sont nécessaires, et rien ne permet de trancher. Là est, peut-être, le point principal de cette fable, où tout est double, y compris le Renard, simultanément animal à « museau », et « trompeur ».

Supposons qu'il ne se soit pas vu d'abord dans la Cigogne, qu'il ait cru facile de la tromper, et qu'il ait découvert, « un peu tard », qu'elle est aussi Renard que lui... La vengeance de la Cigogne serait justifiée. Cet imprudent aurait dû « s'attendre à la pareille ». Il devrait désormais lire les fables que La Fontaine « écrit[242] » pour lui... Supposons cependant que le Renard se soit vu dans la Cigogne, mais pas « trompeur ». Supposons qu'il se soit vu comme animal à « museau », et que cette vision l'ait empêché de voir la Cigogne, animal à « bec ». Supposons, pour reprendre un mot du « Cierge », qu'il ait cru tout être « composé sur le sien ». Il n'aurait pas voulu tromper la Cigogne, mais se serait trompé sur sa nature. Il aurait oublié qu'elle n'a pas de « museau » et qu'elle ne se régale pas dans une « assiette ». La Cigogne ne serait pas fondée à se venger.

Dans les deux cas, le Renard voit en elle, lorsqu'elle l'invite, son image en « trompeur ». La Cigogne, en l'imitant, ou en ne l'imitant pas, mais en imitant ce qu'elle croit être ce qu'il est, produit devant lui une image de Renard « trompeur ». Elle lui révèle ainsi ce qu'il est, et même,

[242] « Trompeurs, c'est pour vous que j'écris »… vers 27.

s'il n'a pas voulu, en cette affaire, être « trompeur », elle lui montre qu'il l'est, malgré lui-même, peut-être par nature, et qu'il l'est ne l'étant plus : il est un « trompeur » trompé !

Le Renard reçoit une « leçon ». Cette « leçon », il la reçoit parce que la Cigogne sait redoubler, en le modifiant, le comportement qu'il a eu. « Son imitation n'est pas un esclavage ». Il l'avait invitée à manger. Elle l'invite à manger. Il l'avait empêchée de manger à sa guise. Elle l'empêche, diversement, de manger à sa guise. Elle le contraint à lire son comportement en l'image qu'elle lui impose. Elle le force à plier le spectacle qu'il voit sur le comportement qu'il a eu. Il doit faire ce que les fables font faire : appliquer une image à un cas, par comparaison, mémoire, et induction. Le Renard, s'il n'était que bête, et pas lecteur, n'éprouverait pas de honte. La fable l'indique plaisamment : « Trompeurs, c'est pour vous que j'écris ». Le Renard, pour avoir honte, a dû savoir lire.

Or, pour lire, le texte ne suffit pas. Il faut savoir se souvenir d'une culture antérieure. Le Renard, pour lire parfaitement la Cigogne, pour être « honteux », doit se souvenir de l'image d' « un Renard qu'une Poule aurait pris ». D'où vient cette image ? Peu importe. Il la connaît. Et le lecteur de la fable en quelque manière avec lui. Le Renard se trouve pris entre deux images : celle qu'il voit, et celle qu'il imagine. Contrairement à l'Homme de la fable précédente, il ne peut se défaire de ces deux « Maîtresses », que l'on peut dire « puissances trompeuses ». Rapprochant l'une et l'autre, « honteux », il se trouve contraint de « serrer la queue », triste image, disant son humiliation. La Cigogne la lit - on peut imaginer - comme nous, lecteurs, avec gourmandise. La « leçon » a porté.

Tablant sur les capacités de son élève, cette Cigogne est excellent professeur. En appâtant le Renard, en le rendant impuissant, en l'obligeant à se voir tel, elle construit un piège instructeur. Elle fait apercevoir à son élève, s'il agit en « trompeur », qu'il doit « s'attendre à la pareille », ou s'il n'a pas voulu agir en « trompeur» , que tromperie est sa nature, ou s'il est simplement assez vaniteux pour croire que « tout être est composé sur le sien », que « tout en tout est divers ». En disant peu, mais en combinant bien ses actes, elle est meilleure « maîtresse » que le Maître d'école de la fable suivante. Peut-être n'a-t-elle pas changé radicalement le Renard. Mais peut-on changer une nature ? La Fontaine pose souvent la question. La Cigogne, en tout cas, peut avoir aidé le Renard à s'avertir.

Le Renard et la Cigogne, de ce point de vue, prend place dans la série des fables particulièrement consacrées à l'éducation, comme *L'Hirondelle et les petits Oiseaux*, *L'Homme et son image*, *L'Homme entre deux âges et ses deux Maîtresses*[243] puis *L'Enfant et le Maître d'école*.

La Cigogne est une fabuliste, qui produit des actes-textes. Elle se donne à lire, agissante, au Renard, qui peut en tirer plus d'un enseignement. En sera-t-il plus respectueux d'autrui, ou plus ou moins avisé ? La fable ne le dit pas. « Dans les plus beaux sujets », « il faut laisser quelque chose à penser[244] ».

Compère le Renard « rentre au logis ». Il disparaît jusqu'à la fin du premier Livre. Il ne revient que vers la fin du Livre II, bien décidé à tromper un Coq. Mais, cette fois encore, il ne

[243] Ne pas oublier comment ces Maîtresses donnent, finalement, « leçon ».

[244] *Discours à Monsieur le duc de La Rochefoucauld,* X, 14, v. 55-56.

trompe personne, et « c'est double plaisir de tromper le trompeur[245] ». Poursuite donc, et aggravation, de la fable du premier Livre. Renard ne redevient victorieux, avec le Bouc, qu'au Livre III, quand il peut conclure qu'« en toute chose il faut considérer la fin[246] »... Il lui a fallu force fables, pour bien lire la Cigogne.

Mais qu'en est-il de cet oiseau ?

La Cigogne se préserve elle-même. L'invitation du Renard l'a mise à la peine. Elle s'est jugée humiliée. Elle a voulu se venger. Elle a inventé une tactique qui renverse la situation : le Renard finit « honteux », hors champ, et sans pouvoir rien dire.

Victoire donc pour la Cigogne. Comme l'Homme de moyen âge pris entre ses deux Maîtresses, elle a su inventer, sans recourir aux Dieux, ni à un quelconque protecteur, une tactique qui lui donne moyen de vivre « à sa façon ». De ce point de vue, *Le Renard et la Cigogne e*st une fable du maintien de soi quand on est faible. Elle prend place dans une série qui s'ouvre à *La Cigale et la Fourmi* et finit au *Chêne et le Roseau*. La Cigogne « plie », un moment. Elle paraît accepter, ou ignorer, l'humiliation que lui inflige le Renard. Elle lui retourne l'invitation qu'il lui a faite. Mais elle « ne rompt pas ». Jamais elle ne cesse de penser à « se venger ». Cigogne elle était. Cigogne elle demeure, mais en devenant subtilement Renard.

A la fable suivante, l'Enfant, tombé dans la Seine, a besoin d'un sauveur : « Au secours, je péris » doit-il crier, mais le Maître d'Ecole, qui entend son appel, lui inflige, avant de le sauver, une « harangue »...

> Je blâme ici plus de gens qu'on ne pense.
> Tout babillard, tout censeur, tout pédant[247]…

Contrairement à l'Enfant, mais comme l'Homme, la Cigogne n'a recours à personne. Sans babiller, sans censurer, sans faire acte de pédanterie, elle se préserve elle-même. Beau modèle.

Comment réussit-elle ?

La fable ne dit rien de son éducation. Comment sait-elle ce qu'elle sait ? A-t-elle lu les *Fables* ? Le lecteur n'en est pas informé. La Cigogne lui est donnée comme « Commère la Cigogne », incapable, apparemment, de prévoir, avant l'invitation, le comportement du Renard.

Or la Cigogne manifeste rapidement des habiletés multiples.

D'abord, elle sait se masquer. Rien en elle ne laisse transparaître ses intentions. Elle se fait strictement illisible pour être mieux lue par la suite. Cette Cigogne paraît avoir pratiqué L'Homme de Cour de Balthasar Gracián, ou par anticipation, quelque pages de La Bruyère... Elle n'ignore rien, en tout cas de l'art de la « politesse ». Elle sait les codes. A « quelque temps de là », «la Cigogne le prie »...

Cette Cigogne connaît la différence des temps. Elle sait « attendre », comme plus tard le Roseau, et à l'inverse de la Cigale. Elle sait n'agir ni trop vite, ni trop tard. Elle n'ignore pas qu'il faut « quelque temps », pour que son invitation soit recevable, pour que le Renard se souvienne, pour que le piège fonctionne. Tout dépend de la mesure du « quelque temps ».

---

[245] *Le Coq et la Perle*, II, 15, vers 32.

[246] *Le Renard et le Bouc*, III, 5, vers 31.

[247] *L'Enfant et le Maître d'école*, I, 18, v. 19-20.

Sachant le temps, cette Cigogne sait le monde. L'un ne va pas sans l'autre chez La Fontaine. La Cigale, ignorante du temps, l'est aussi du monde. Le Roseau en revanche, sachant le monde, sait aussi le temps. Il sait à la fois la nature du Chêne et les variations météo, tandis que la Cigale ignore à la fois la nature de la Fourmi et les saisons. Le monde ne va pas sans le temps qui ne va pas sans le monde. La connaissance de l'un s'accomplit en la connaissance de l'autre, et en tous sens.

Du monde, la Cigogne sait au moins le Renard et elle. Elle sait ce qu'elle est, et elle a compris que son partenaire n'est pas bête, qu'il lit par plis, et qu'il peut tomber, puisqu'habile, dans le piège qu'elle conçoit. Elle le sait sensible aux « cérémonies », bien qu'il dise le contraire. Elle le « prie ». Elle se montre pleine de « politesse ». Enfin, le sachant gourmand, elle lui prépare de « la viande », « mise en menus morceaux » ». Si le Corbeau, ou la Fourmi ne discernaient pas leurs partenaires, la Cigogne sait son Renard. Elle a fort bien vu son « museau ».

Ne négligeons pas ce « museau ». Ni même le mot. Nous y reviendrons.

Connaître le monde ne suffit pas. Il faut encore inventer.

La Cigogne invente une tactique neuve, ou que, du moins, le Renard ignore. Son efficacité dépend de sa nouveauté relativement au Renard. Une Cigogne, rejouant le coup de l'invitation à un Renard ayant lu la fable, échouerait. L'inattendu est arme nécessaire.

Inventer, cependant, ne suffit pas. Il faut encore disposer les actes, et bien les produire. Il faut pratiquer l'art entier de la rhétorique pour que fonctionnent comme un piège certaines séries d'actes.

Inventio, dispositio, elocutio sont les trois parties de la rhétorique. Nul n'est rhéteur sans les pratiquer.

La Cigogne est un rhéteur accompli. Elle a connaissance du monde, et elle pratique les trois parties de cet art. Cependant, son éloquence est une éloquence quasi muette, *a minima*, et parfaitement adéquate à la situation. De ce point de vue, juste avant l'apparition du Maître d'Ecole, elle est la figure accomplie d'un art, dont ce personnage fournit une caricature. Il est bruyant, excessif, et inadéquat. Si l'on peut dire que les *Fables* sont une méditation en actes sur l'art du discours, la Cigogne et le Maître d'école font un parfait diptyque, l'avantage revenant à l'oiseau. Sa connaissance du monde, son *inventio*, sa *dispositio*, son *elocutio* dénoncent indirectement le Pédant. Une bonne nature vaut souvent mieux, pour la Fontaine qu'une sotte culture. « Un sot plein de savoir est plus sot qu'un autre homme[248] ». Mieux vaut parfois cervelle d'oiseau.

La Cigogne est un parfait rhéteur, presque silencieux. Elle produit une éloquence sans verbiage, toute en retenue, et adéquate, celle même que promeuvent les *Fables*. Elle travaille excellemment pour elle. En se faisant discours presque sans mots, en devenant un corps en actes parlant, elle se délivre d'une situation pénible. Elle se maintient au vivre « à sa façon », tout en sachant se faire partiellement autre : elle se fait Cigogne Renard.

Comment-a-t-elle réussi ? Telle est toujours la question.

Encore une fois, La Fontaine ne dit rien de l'éducation de la Cigogne. Il la présente agissant.

---

[248] *Lettre à M. Racine* du 6 juin 1686, *Œuvres diverses*, p. 657.

La fable cependant, par son dernier mot – « la pareille »- laisse entendre qu'elle imite le Renard.

Peu importe que la Cigogne ait eut grand savoir du monde et du Renard avant de le rencontrer. Elle le voit. Elle le connaît. Elle l'imite.

L'imitation, qui redouble l'acte d'autrui, est ici le moyen de l'acte libérateur de la Cigogne.

L'imitation fonde sa rhétorique.

L'imitation fonde donc son invention.

Ainsi s'entend comment pour la Fontaine, et dès ses premières fables, « l'imitation » peut ne pas être « un esclavage[249] ».

Ainsi s'entend surtout comment l'imitation peut éviter d'être « esclave retenu ». L'imitation, parfois, est un chemin de liberté.

Imitant le Renard, la Cigogne se fait Renard, mais le Renard devient Cigogne. Il est, peut-on dire, "cigogné", voire pris en « Poule ». « Honteux comme un Renard qu'une Poule aurait pris », il doit rentrer au logis en « serrant la queue ». Beau spectacle d'impuissance !

Le Renard et la Cigogne est une fable à vainqueur et vaincu. La Cigogne l'emporte en se préservant par une suite d'actes, qui font discours et piège. Ayant su se révéler rhéteur, et même fabuliste, à son profit, elle a donné « leçon » sans bavardage, sans même un mot, et elle a maintenu sa dignité, son vivre à sa « façon ». Elle est donc une figure qui s'accorde avec l'Homme se libérant, lui-même, de ses Maîtresses, et qui s'oppose au Maître d'école dont la rhétorique est déplacée.

Entre les deux Maîtresses et le Maître d'école, elle a les qualités que devrait avoir ce Maître d'école, et elle n'est pas, comme les deux Maîtresses, une simple arracheuse de cheveux. Par sa maîtrise, elle instruit le Renard, et, du coup, par effet de la fable, le lecteur, également « trompeur ». Voilà subtil éloge de l'art utile d'imiter, qui est au fondement des *Fables*, et qui prend admirablement place dans la composition du Premier Livre.

L'affaire est cependant plus trouble.

Que désire la Cigogne, en effet ? Et quel était le dessein du Renard, l'invitant, et mangeant, sans souci d'elle, dans une assiette ? Quel est le statut de cette « tromperie », dont la Cigogne se venge ?

Observons que Renard et Cigogne sont de deux sexes différents. « Compère » s'oppose à « Commère ». Renard porte d'ailleurs le nom d'un personnage fameux pour ses entreprises gaillardes. L'indication de sa « queue », dans la fable, et l'évocation de la Poule, laissent peu de doute sur la possibilité de reconnaître en lui un individu fortement sexué. Plus loin dans l'œuvre, au livre V, *Le Renard ayant la queue coupée* est une fable si merveilleusement obscène[250] qu'on s'étonne que Jean-Jacques Rousseau ne l'ait pas condamnée. Comment laisse-t-on cette histoire aux mains des enfants ? Sans doute est-il convenu, par la critique, que le sexe est peu présent dans les *Fables*, la chose étant réservée aux *Contes*...

---

[249] *A monseigneur l'Évêque de Soissons, O.D.*, p. 648.

[250] « Que nous sert cette queue ? Il faut qu'on se la coupe », *Le Renard ayant la queue coupée*, V, 5, vers 12.

Le Renard est un être à queue. La Cigogne est un être à long bec. Curieuse « commère » que cette Cigogne ! On suspecte son « bec » s'enfonçant en un « vase à long col » d'être un *analogon* subtil de la queue... Cette Cigogne est donc moins simplement « commère » que le Renard n'est « compère »... Fantasme peut-être... Abus de Lacan ?

La Fontaine place pourtant *Le Renard et la Cigogne* précisément à la suite d'une fable à homme et femmes. *L'Homme entre deux âges et ses deux Maîtresses*, d'évidence, ne saurait se lire en faisant l'économie du rapport sexué entre les personnages... L'arrachement des cheveux même, qu'imposent les deux dames au « grison », rappelle Samson et Dalila. Il est bien ici question de virilité en danger, que l'Homme parvient, *in extremis*, à sauver : « Je vous suis obligé, belles de la leçon ».

Compère le Renard surgit après ces mots. « Commère la Cigogne » vient, à son tour, relayer les deux Maîtresses... D'une fable l'autre, la question du rapport entre sexes se déploie : comment vivre ensemble chacun « à sa façon » ? Comment ne pas transformer, selon la formule d'un Conte, son « logis en prison[251] » ? Ici, l'Homme l'emporte, mais le Renard perd. Les deux Maîtresses sont maîtrisées, mais la Cigogne gagne. Le Renard doit regagner son « logis », mais les Belles doivent renoncer à habiter celui de l'Homme... La guerre des sexes a lieu deux fois, la victoire allant tantôt à l'un, tantôt à l'autre, et il paraît difficile, en ce monde, de manger ensemble, ou de songer heureusement au mariage...

L'action initiale du Renard, et la réaction de la Cigogne, de ce point de vue, sont à relire. Il n'est pas certain, en effet, que le Renard ait voulu, clairement, tromper la Cigogne et que celle-ci doive se « venger ». Rien n'assure que le Renard ait eu dessein conscient d'imposer à sa partenaire une domination, comme le Loup l'a fait avec l'Agneau, ou les Voleurs avec l'Âne, ou les Hommes avec les petits Oiseaux... La fable se tait sur ce point. Dès lors, rien n'assure que la Cigogne ait eu à se venger. La vengeance n'est-elle pas la réaction nette, selon le code de l'honneur, à une offense ? Qui trompe et est reconnu trompeur est assurément offenseur. Mais le Renard est-il exactement « trompeur » ?

> Compère le Renard se mit un jour en frais
> Et retint à dîner commère la Cigogne.
> Le régal fut petit, et sans beaucoup d'apprêts :
> Le Galand pour toute besogne
> Avait un brouet clair (il vivait chichement).
> Ce brouet fut par lui servi sur une assiette.
> La Cigogne au long bec n'en put attraper miette ;
> Et le Drôle eut lapé le tout en un moment.

Sans souci de la Cigogne, qui doit être pourtant sa spectatrice, ce « Galand », qui l'est et ne l'est pas[252], ignore la conversation : point d'échange égal de plaisirs, tel que le montre la fin[253] des *Amours de Psyché et de Cupidon*. Le Renard jouit seul et métamorphose autrui en spectateur. S'il a besoin d'autrui, c'est pour le nier, mais rien n'assure que ce besoin soit conscient. Les actes du Renard ne procèdent pas nécessairement d'un dessein. La Fontaine ne lui construit pas une intériorité réflexive : pas de parole, pas de discours intérieur. Le Renard est tout actes.

---

[251] *Belphégor*, XII, 27, v. 287.

[252] Le mot a clairement deux sens au XVIIe siècle, ce que néglige trop Alain Viala, quand il intitule un de ses livres *La France galante*.

[253] Dans l'édition des *Œuvres diverses*, voir p. 252-257.

Les Amours de Psyché et de Cupidon, quelques années plus tard, racontent comment Amour impose à Psyché de ne pas le voir pour des raisons qu'il juge bonnes, mais qui masquent son désir de la dominer[254]. Il faut toute l'aventure, telle que la construit La Fontaine, pour que Cupidon aperçoive sa faute, et établisse avec la belle une « conversation de baisers[255] », c'est-à-dire, entre partenaires, un rapport égal et délicieux, un « monde toujours beau, toujours divers, toujours nouveau[256] ». Psyché par ses actes, sa soumission, sa détermination, fait sentir à Amour la réalité, inaperçue par lui, de sa tyrannie. Cupidon n'était pas trompeur. Il se trompait. Le Renard, sans doute est trompeur, mais il se trompe, peut-être, également. Il n'est pas du tout sûr, à lire la fable, qu'il voie clair dans ses actes. Cette affaire d'œil a son point aveugle.

La Cigogne désire cependant se venger :

> Pour se venger de cette tromperie
> A quelque temps de là, la Cigogne le prie...

Réduite à l'état d'œil, la Cigogne construit la vengeance comme motivation de sa suite d'actes. Se vengeant, elle est fondée, selon l'honneur, à imiter le Renard. Par l'imitation, elle se délivre de l'humiliation. Elle maintient son vivre « à sa façon ». Elle peut s'affirmer Cigogne contre l'obligation de vivre selon le Renard. Voilà qui est bel et bon. Mais, pour être Cigogne, elle devient Renard, et donc mâle, être à pointe, à « bec » qu'on enfonce en un « col fort étroit »... Désire-t-elle se venger du Renard ou être Renard ? Autre point aveugle.

Face au Renard jouissant seul, et l'obligeant à voir, elle décide de jouir seule à son tour, et d'obliger le drôle à voir. L'imitation fait sa jouissance. Il n'y aura pas d'échange. Pas de paroles échangées pour se rencontrer, et faire conversation. S'établissent une double solitude et un système de spectacle négateur pour le spectateur. La vengeance est dès lors un masque pour le plaisir, et il ne s'agit pas de donner ou de prendre leçon. Rien n'est dit. Tout est dit. La Cigogne ne s'adresse pas au Renard, comme l'Homme aux Belles dans la fable précédente. C'est ici le « je » qui dit écrire « pour les trompeurs »... La Cigogne est toute à son plaisir sans mot.

Elle se révèle Renard quand elle révèle au Renard qu'il est Renard sans le savoir, et donc l'oblige à n'être plus Renard... Etrange jeu. Croisée des identités et des sexes. La femelle montre sa pointe. Le mâle serre sa queue. La Poule prend. Le Renard porte bas l'oreille.

La guerre des sexes est plus profonde et plus subtile qu'on croit. Les partages sont moins nets qu'on se les représente. La Fontaine le dit dans *Les Femmes et le Secret*. Il sait sur un « point » (porter des secrets) « bon nombre d'hommes qui sont femmes[257] »... Il est aussi des femmes qui sont hommes, des Cigognes qui sont Renards, et des Renards que Poules prennent...

---

[254] Cupidon est dit « tyran » dès l'*Epilogue* du premier Recueil.

[255] *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, *O. D.*, p. 252. Expression très importante de cet ouvrage, largement consacré à une réflexion sur la conversation, le pouvoir, la possibilité d'une relation d'amour sans les perturbations intimes que produit le désir de dominer.

[256] *Les deux Pigeons*, IX, 2, v. 67-68.

[257] *Les Femmes et le Secret*, VIII, 6, vers 4.

C'est trouble. Ça se redouble. On pourrait même entendre Sigogne, poète du godemiché[258], sous la Cigogne. N'insistons pas. Nous aurions trop à dire encore…

Le jeu des désirs croisés est encore plus complexe aux *Fables* qu'aux *Contes*. Dans ces récits réputés érotiques, il s'agit surtout de vaincre des obstacles sociaux et de multiplier les coups. Mais dans les *Fables*, tout est dédale d'identités. « Les fables ne sont pas ce qu'elles semblent être[259] ». Leurs personnages également. Par glissements des hommes aux animaux et réciproquement, par multiplication des cas, par jeux infinis de langues, et parce que « tout en tout est divers », les sexes ne sont pas aussi hétérogènes qu'on croit.

Là se rejoue encore, et en corps, la question des deux « deux » dont nous avons analysé le fonctionnement dans les fables précédant *Le Renard et la Cigogne*. S'il y a bien deux « deux »- un deux de différence et un deux de gémellité - ces « deux » se mêlent aux sexes et, dans cette fable, l'affaire, quoique claire d'un certain point de vue, se fait confuse. Le « brouet » brouille. L'un devient l'autre et réciproquement. La Cigogne se renarde, le Renard est cigogné. La « queue se serre », le bec passe « au long col », « le museau du Sire était d'autre mesure », et nul, sans doute, ne se connaît tout à fait...

> Trompeurs, c'est pour vous que j'écris
>
> Attendez-vous à la pareille...

Qui est trompeur ? Qui ne l'est pas ? Le trompeur ne se trompe-t-il pas ?

> Attendez-vous à la pareille.

Cette « pareille » est appareil terminal qui rappelle en langue, par les sons, le « compère », donc la « commère ». Tout se trouve et se perd là en échos sonores quand on entend « con père », qui vient au premier vers, juste après la précédente « leçon »...

Lacan, Lacan, quand tu nous tiens...

Il faut avoir « l'oreille » à la « pareille », comme la fable l'indique en rime. Tout n'est pas pris dans l'écrit, le son compte.

Evitons pourtant de parler « d'un ton fort grave, à contretemps », comme le Maître d'école, lorsque l'Enfant paraît. S'il convient d' « exercer sa langue », il n'est pas toujours temps de proposer une « harangue »...

---

[258] Voir le fameux poème du *Gaude michi :* « L'on m'a dit que, le plus souvent, /L'amour vous contraint en dormant /De faire à l'envers la grenouille/La nuit sous vos ardants regrets, /Et les doux mystères secrets /De votre doigt qui vous chatouille »…

[259] *Le Pâtre et le Lion*, I, 1, vers 1.

XIX. L'Enfant et le Maître d'école

L'Enfant et le Maître d'école produit un triple effet de simplicité.

D'abord, La Fontaine dit immédiatement son projet :

> Dans ce récit je prétends faire voir
> D'un certain sot la remontrance vaine.

Ensuite, les vingt-quatre premiers vers de cet ensemble de vingt-sept vers sont des décasyllabes. Il faut attendre les vers vingt-cinq et vingt-sept pour rencontrer deux octosyllabes.

Enfin la relation qui unit les deux personnages ne fait manifestement pas intervenir les complexes jeux du désir.

Simplicité de projet, simplicité de versification, simplicité de relations entre les personnages dans un décor qui paraît familier (la Seine), après *Le Renard et la Cigogne*, ces choix créent une rupture que rend encore plus sensible le passage de la fable animale au récit d'actions humaines.

La Fontaine établit pourtant une liaison manifeste d'une fable à l'autre. La fin de la première et le début de la seconde affichent ses intentions.

> Trompeurs c'est pour vous que j'écris :
> Attendez-vous à la pareille.
>
> Dans ce récit je prétends faire voir
> D'un certain sot la remontrance vaine.

L'« écrit » devient « récit », mais le « je » continue à dire l'intention pédagogique des *Fables* : instruire du monde et des meilleurs comportements possibles. Aux derniers vers, La Fontaine, sur un ton assez familier, complète son propos :

> Hé mon ami, tire-moi de danger :
> Tu feras après ta harangue.

Se poursuit ainsi une ligne importante du premier Livre, dont *L'Hirondelle et les petits Oiseaux* est un des plus importants jalons. La Fontaine tente de fonder son entreprise pédagogique, à la suite des deux dédicaces des *Fables*, de la *Préface*, et de *La Vie d'Esope le Phrygien*. Les discours bien intentionnés ne suffisent pas. Pour instruire efficacement, il faut séduire, parler à l'imagination, donner quelque espace de plaisir et de méditation. Un « récit » peut ainsi mieux faire voir qu'une « harangue », surtout à « contretemps », comme celle du Maître d'école.

Ce personnage est un parfait contre modèle. Certes, son intention d'ensemble n'est pas blâmable. Il vient efficacement en aide au jeune enfant qui risque la noyade. Loin d'être Renard et « trompeur », il ne tend aucun piège. Il obéit à ce que La Fontaine appelle, dans un autre Livre, « la loi de nature[260] », c'est-à-dire l'entraide. Il ne cherche assurément pas à se « venger », comme la Cigogne, et on ne saurait apparemment lui attribuer d'intention trouble. Il agit donc, apparemment, comme l'Hirondelle, ou comme le « livre des Maximes », et comme le fabuliste... La Fontaine le blâme pourtant.

[260] *L'Âne et le Chien*, VIII, 17, vers 1.

Quand la Cigogne savait calculer son temps, et se taire, quand elle savait faire de son corps un texte silencieux et efficace, le Maître d'école préfère parler avant d'agir. Il ne sait pas distinguer entre les temps. Il « s'avise à contretemps », manifestant une méconnaissance de la nature, d'autant plus ridicule qu'elle se couple avec un discours de savoir. Il appartient ainsi à une redoutable « engeance » :

> En toute affaire ils ne font que songer
> Aux moyens d'exercer leur langue.

Aucune distinction. Généralité maximale. Chaque « affaire » est une « affaire » comme une autre. Cette « engeance » ne pense pas réellement, elle « songe ». Elle métamorphose la diversité effective des affaires en moyens. Quant à la langue qu'elle emploie, elle se réduit à être pour elle-même sa propre finalité.

Cette « engeance » nie autrui, auquel elle s'adresse en apparence. Elle nie peut-être aussi la langue dont elle fait l'enjeu exclusif d'un exercice sans efficace et sans occasion de plaisir pour autrui. Le plaisir qu'elle obtient est essentiellement solitaire. Elle agit donc à l'opposé du « je » qui écrit, même pour les « trompeurs », et qui joue sur les mots, avec les mots, pour qui sait lire en oblique, et se sait donc nécessairement « trompeur ».

Le Maître d'école est un personnage doublement clivé. Sauveur, il prend le risque, pour « exercer sa langue », de laisser mourir un enfant. Efficace quand il agit, il est absolument « vain » quand il parle. Mais il ignore cette dualité. Il ne sait rien de la rupture entre les deux personnages qu'il joue. Il ne pense pas le passage. Il ne se voit pas, et il voit mal la nature. Il est ainsi tout opposé de la Cigogne qui sait ce qu'elle fait quand elle change de rôle. Cigogne, elle se sait Cigogne, et elle se sait pertinemment devenir Renard pour se venger du Renard. Mais le Maître d'école, comme tout le « peuple fort grand » des « babillards, des censeurs, des pédants » ne se « connaît » pas. Se connaîtra-t-il au « discours » que le fabuliste lui avance par son « récit » ? La fable en formule la possibilité, mais elle ne fait pas voir son efficacité. Elle laisse même entendre que ses chances sont minimes : si « le Créateur a béni l'engeance des babillards » que peut-elle sinon « faire voir » ? La fable se sait faible. Le « vain » vainc toujours. L'entreprise pédagogique du fabuliste se mène sur fond d'un pessimisme commun au XVIIe siècle. Toute « remontrance » est peut-être « vaine » : la vanité des créatures est apparemment bénie du « Créateur ». Alors pourquoi vouloir aider autrui à se « connaître » ? Faut-il vouloir sauver ?

Tout se joue entre le Ciel et la branche du saule…

> Un jeune enfant dans l'eau se laissa choir
> En badinant sur les bords de la Seine.
> Le Ciel permit qu'un saule se trouva
> Dont le branchage, après Dieu, le sauva.

Pas de saule, et pas de branchage chez Lokman dont une traduction latine est l'origine probable du récit de la Fontaine : l'enfant y tombe directement dans le fleuve d'où il appelle à l'aide. Chez La Fontaine, le branchage et le Ciel font une part du sauvetage. Une autre part reste à l'homme, mais la permission du « Ciel » donne sens et valeur à son acte éventuel, ce qui n'était pas le cas chez Lokman. De plus, l'apparition d'un élément de la nature manifeste l'accord de celle-ci avec le « Ciel ». L'entraide, que le livre VIII nommera « la loi de nature » est ainsi encouragée : sauver autrui, quoi de plus naturel ? Quoi de plus divin ? Le Magister, sauvant l'enfant, agira à la fois selon le Ciel et selon la nature. Il en complétera l'action.

Le saule, dont il est question ici, n'est pas le saule pleureur de nos jardins modernes. Ce dernier n'est arrivé du Japon que vers la fin du XVIIe siècle. Le saule de cette fable est cependant un arbre des territoires humides, dont les branches assez souples tendent à descendre. Dans une de ses *Elégies*, Théophile de Viau en propose l'image :

> Là tu verras un fond où le paysan moissonne,
> Mes petits revenus sur le bord de Garonne,
> Le fleuve de Garonne où de petits ruisseaux
> Au travers de mes prés vont apporter leurs eaux,
> Où des saules épais leurs rameaux verts abaissent,
> Pleins d'ombre et de fraîcheur, sur mes troupeaux qui paissent.[261]

Le saule a un passé poétique. Cet arbre des territoires humides et sans prétentions va vers le haut, mais aussi vers le bas. S'il n'est pas Chêne, il n'est pas non plus Roseau, mais il a quelques aspects de l'un comme de l'autre, ce qui n'est pas le cas du « noyer » auquel se trouve un moment accroché Frère Jean des Entommeures, et que la fable ne pouvait employer.

La Fontaine a inventé le saule pour son récit. Cet arbre lui donne une couleur française et familière, qui s'accorde avec la «Seine». Il favorise des glissements de sons intéressants avec «sauve». Surtout, il est souple. Il est plutôt faible. Il « plie », sans « rompre ». Il est nécessaire, mais insuffisant au salut de l'enfant. Il est l'image sensible d'une suspension en attente d'un acte.

Cette invention est à la fois physique, éthique, métaphysique et verbale. Autant dire qu'elle est poétique. Elle est caractéristique de l'art lafontainien de la réécriture par écarts productifs d'effets calculés, et infinis. L'apparition du saule change tout au récit de Lokman, et pas seulement en ce que La Fontaine, comme l'écrit Madame de Sévigné, « peint ». Le saule interroge naturellement et divinement l'action salvatrice de l'homme, et il la permet. Il en indique aussi l'urgence. Tout temps ne sera pas bon. Le saule n'offre pas une résistance infinie. Il fonde donc la possibilité de l'intention bonne, et rend nécessaire une réflexion sur le moment de son accomplissement. Dès lors, il fonde aussi l'action du fabuliste qui vise, dans la lignée de l'Hirondelle et du « livre des Maximes », à aider autrui, mais il pose aussi la question du moment, qui est aussi celle des modalités, et, sans doute, plus largement, des limites : quel est le bon moment pour la fable ?

Ce saule est un dispositif interrogatif et une réponse. Il fait entrer le petit récit de Lokman en poésie méditative. Il est aussi un des liens subtils qui assure, d'arbre en arbre, comme le montrent les gravures de Chauveau, l'unité du premier Livre. Il est une parole discrète opposée à celle du Maître d'Ecole, avec lequel, ironiquement il rime, tandis que tout l'appelle, par le sens et par la musique, à « Seine » et à « sauva »... Ce saule est une invention dont les dissonances même font réseau, raison, et résonnent. Il est un des plus remarquables détails pour sentir l'unité lafontainienne.

Les derniers vers de la fable, pourtant, peuvent étonner : le fabuliste y invite au changement tout auteur de harangue «à contretemps», mais il constate aussi que le Créateur bénit « l'engeance » de ces individus. Sa fable n'accompagne donc pas la volonté du « Ciel », et, sans doute, de la nature. Peut-elle, dès lors, avoir quelque chance d'être utile ? Et à quoi ?

Au premier vers, le fabuliste prétend faire voir « d'un certain sot la remontrance vaine ». Pas de destinataires assignés pour ce projet. Pas même les « trompeurs » comme à la fin de la

[261] Elégie II, vers 251-256, Œuvres poétiques, classiques Garnier, p. 201.

fable précédente. Tout lecteur paraît appelé à se métamorphoser en spectateur sur les bords de la scène... Aux derniers vers, cependant, le fabuliste s'adresse, sur un ton assez familier à un ami : «hé, mon ami, tire moi de danger» ... Oubliés apparemment les «trompeurs», voici un ami en particulier. Oubliée même « l'engeance » que le Créateur a bénie, voici un individu singulier. Celui-ci peut agir, ou non. Il peut se transformer ou ne pas se transformer. Il peut répondre ou non à l'invite qui lui est faite. Ce qui est certain, c'est qu'il est vu. Le Créateur a bien pu bénir en général son « engeance », mais cet « ami », puisque le texte s'adresse à lui, est vu, un certain jour, au présent, qui est produit, remarquablement, par le présent de l'impératif, et par le futur du tout dernier vers («tu feras après ta harangue»). Cet ami se voit. Il connaît son image... Le discours ici n'est pas seulement « discours », mais « récit », et il « fait voir »... Voilà un nouvel avatar de *L'Homme et son image*, pas en maximes, mais tout en récit, c'est-à-dire en art des mots avec le temps. Pas de « contre ciel » et pas non plus de contretemps, mais la vive construction d'un présent fictif, qui est le piège, et le secours contre le piège dans l'ici-bas très humain des amis.

Il n'est pas impossible que cet ami, qui n'a rien demandé, contrairement à l'Enfant, se transforme. La fable fait une part de l'acte. A lui de faire l'autre part. Peut-être la fera-t-il ? Peut-être pas... Tout est en suspension. Mais il y a amitié et espérance. Cette espérance fonde la fable, qui n'est pas une « harangue à contretemps », mais un récit qui construit habilement du temps pour le temps. Surtout elle ne fabrique pas, comme la harangue, du général, du « toujours », des «parents malheureux», de « semblables canailles ». Elle tend à produire des sujets particuliers. Elle distingue.

Le Maître d'école distingue fort mal. A peine parle-t-il à l'Enfant, il le traite de « babouin ». Quand il conclut, il l'inclut dans « semblable canaille ». On pourrait croire ce harangueur fabuliste, si l'art de la fable consistait à animaliser ses destinataires. Mais, justement, la fable ne ramène pas l'humain à l'animal. Elle « se sert d'animaux pour instruire les hommes ». Elle ne fonde pas sur une confusion un discours simultanément réducteur et universalisant. Le Maître d'école, usant par deux fois, du monde animal, est, de ce point de vue, un anti-fabuliste. Il se sert d'animaux pour réduire un homme, ici un « enfant », en grand « danger ». L'intervention du « je », quand il s'adresse à l'« ami », éclaire rétrospectivement le choix du Maître d'école. Elle distingue en effet d'abord l'humanité de son destinataire. Elle espère en elle. Elle l'amène par l'amitié vers une égalité confiante. La parole du fabuliste est agrandissante, comme la poésie selon André Breton, quand il préface *Signe ascendant*. Elle distingue ici au deux sens du mot.

Le Maître d'Ecole, quant à lui, est du côté des totalisations hâtives. Lui et ses pareils confondent « toutes affaires ». Ils se trompent donc sur leurs différentes espèces, et ils confondent les moments. Ils croient que tout est toujours le même temps. Ils ressemblent à la Cigale qui croit que «l'été» est une totalité sans limites, ce que semble dire la répétition des « t » en « tout l'été ». Ils ne songent qu'aux « moyens d'exercer leur langue » dans une durée toujours la même. Ils réduisent (ne…que…) et ils totalisent, leur totalisation étant fondée sur une réduction.

La Cigogne, dans la fable précédente, distingue les temps. Loin d'agir « à contretemps », elle diffère sa réaction à l'offense. Ce n'est qu'à « quelque temps de là » qu'elle prie le Renard de se rendre chez elle. Elle lui fixe une heure, qu'il respecte, et elle attend qu'il constate le piège, éprouve sa défaite, et reparte, « honteux comme un Renard qu'une Poule aurait pris ». Cette Cigogne est un modèle d'attention au temps.

De la Cigale au Chêne, dans le premier Livre, nombreux sont les personnages sans cette attention. Pour La Fontaine, ce manque procède d'un mauvais rapport physique, éthique, voire

métaphysique, donc poétique avec le monde. Il indique souvent une vanité. L'erreur sur le temps procède d'une erreur profonde.

Les commentateurs, peut-être, n'ont pas assez insisté sur la pensée du temps chez notre fabuliste. Ils n'ont pas assez vu qu'elle anime déjà l'ensemble du premier Livre, au double sens de la durée et de la météo. Ils n'ont sans doute pas assez souligné que cette attention procédait largement, contre un certain cartésianisme, de la pensée épicurienne telle que la formule Lucrèce : il n'y a pas de monde, selon le *De rerum natura*, sans le temps, et c'est par le temps que se produisent les tourbillons, conditions de multiplicité et de désastre. Ces commentateurs n'ont pas assez souligné, comme l'a fait pourtant Michel Serres[262], que la physique, pour Lucrèce, est bien science des flux, des écoulements, et donc des courants d'eau, et d'air, des nuages, et des vents, pensée de « la bise » et du « Nord », et que le sage est homme qui se sait toujours en ces mouvements, ces variations, ces crises mortelles et vitales. La Fontaine n'ignore rien de cette pensée, qu'il enrichit largement d'Evangile, cette autre pensée du temps. Le contretemps est dès lors pour lui faute majeure. Qui va à contretemps se perd et perd autrui. Question pratique. Question de salut.

Connaissance de l'autre et connaissance du temps ont partie liée. On montrerait aisément par *La Colombe et la Fourmi* que l'entraide ou la charité supposent une conscience claire du temps, mais la Cigale ignore la Fourmi et le temps. Le Chêne ignore également le Roseau et le Temps. Qui ignore le temps ignore les altérations, celles du monde comme de soi. Il ignore l'autre, et l'autre en lui-même. Ignorant l'autre, il ignore sa pensée particulière du temps. La Cigale oublie que la Fourmi n'envisage pas le temps comme elle. Le Chêne se refuse à considérer que le Roseau a une autre pensée du temps que la sienne. Ce refus d'attention à l'altérité et au temps, ce que la Fontaine dit ensemble « diversité », c'est l'anti poésie. Le Maître d'école est un anti poète. Sa harangue, qui ne fait pas « œuvre », et surtout pas « miel », témoigne qu'il ne songe qu'à « exercer sa langue », acte contraire à la poésie : la poésie n'est pas songe quand même le songe à son « prix », et elle n'est pas exercice solitaire de la langue. Elle est considération en acte du monde dans un effort de langue inventif[263]. Le « miel » que font les abeilles en fournit une bonne image. Le Maître d'école, qui ne fait pas œuvre, est mauvais « artisan ». Il est Frelon.

La Cigogne, attentive au temps et à l'altérité de l'autre, tout au moins Renard, n'est pas un modèle pour fabuliste poète. Certes, nous l'avons vu, son corps se fait fable efficace, mais la Cigogne ne vise nullement à améliorer le Renard, et à lui donner chance de se délecter. Elle travaille à l'humilier, à le réduire, et l'on pourrait dire, sans trop forcer le texte, à le castrer. Là où le fabuliste vise au bien de son lecteur, considéré comme un ami, elle veut se venger. Comme le Singe et le Chat du Livre IX, elle veut son « bien premièrement, et puis le mal d'autrui[264] ». Devant Renard rendu impuissant, elle jouit seule de sa propre nourriture en enfonçant son bec dans le vase au long col.... Autoérotisme ? Sans doute. Le fabuliste, quant à lui, s'adresse à autrui, l'élève au rang d' « ami », comme le fait Lucrèce. Peut-être échouera-t-il... Peu importe. Il a choisi, comme l'Octogénaire du livre XI, « de se donner du soin pour le plaisir d'autrui[265] » ? Voilà son miel, effet du cœur, produit naturel et divin.

---

[262] *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, Editions de Minuit, 1977.

[263] Le Poète Simonide en est, par son « jeter à côté », un excellent exemple.

[264] *Le Singe et le Chat*, IX, 17, v.13.

[265] *Le Vieillard et les trois Jeunes Hommes*, XI, 8, v. 23.

Le fabuliste est comme la Cigogne, mais contre elle. Il est contre le Maître d'Ecole, mais, en partie, son analogue : il ne veut pas le mal d'autrui, et finit par faire le bien. Le fabuliste est une Cigogne qui se voudrait Maître d'école, ou un Maître d'école qui saurait se faire Cigogne. Il sait les temps, les autres, sa propre dualité, et sait même s'adresser amicalement aux « trompeurs ».

D'une fable à l'autre, se module un art de la fable, entre piège et harangue, piège pour le bien autrui, et harangue sans contretemps. La fable ne saurait être simplement discours. Elle est récit, qui est simultanément piège, désir de l'autre, art du temps, et toujours en quelque manière silence. Le récit est profondément, pour la Fontaine une forme éthique. Il s'oppose précisément à la maxime, telle même que l'illustre magnifiquement La Rochefoucauld. Il ne sidère pas, mais conduit à l'échange par la présentation du monde d'ici-bas. Il « fait voir » parce qu'il offre place à la subjectivité de son destinataire, autorise la métamorphose des mots en images, et distingue. Si le récit transporte le monde, qu'il soit Seine, Enfant ou Saule, il ne saurait se satisfaire de généralités vaniteuses. Il distingue précisément « les affaires » et les temps. Quand il est vraiment ce qu'il peut être, il ne se contente pas de rendre les choses générales, ce que condamne le petit texte intermédiaire entre *La Mort et le Malheureux* et *La Mort et le Bûcheron*. Le récit suppose l'attention au monde. Il suppose un art de la distinction, celui que le Coq et l'Ignorant ne pratiquent pas toujours. Voilà le point : le Maître d'Ecole est-il Coq ? Est-il ignorant ? L'un et l'autre assurément. Coq parce qu'ignorant. Ignorant parce que Coq.

Le Coq et la Perle poursuit «l'œuvre», dont on reconnaît «l'artisan»....

XX. Le Coq et la Perle

Voilà une fable sans « harangue. Aucun Maître n'y prend la parole pour y donner une leçon.

Dans la fable précédente, le Pédant et le fabuliste parlaient, mais *Le Coq et la Perle* se distingue par le silence.

Ce titre même affiche une incomplétude. Il ne décrit qu'une moitié du texte, celle que La Fontaine tire de Phèdre :

> Un jour un Coq détourna
> Une perle qu'il donna
> Au beau premier Lapidaire.
> Je la crois fine, dit-il :
> Mais le moindre grain de mil
> Serait bien mieux mon affaire.

A ce petit récit, Phèdre ajoutait un vers de commentaire : « Hoc illis narro qui me non intelligunt ». « Je raconte cela pour ceux qui ne me comprennent pas ». L'auteur latin prenait donc la parole pour donner conseil, comme le Pédant ou le fabuliste de *L'Enfant et le Maître d'école*. Il indiquait que le Coq était l'image d'un mauvais lecteur de ses fables.

La Fontaine coupe : pas de « harangue », même très brève, dans son texte. Pas de désignation explicite de son propre travail d'écriture. Il ajoute, en revanche, au récit de Phèdre, qui peut être celui d'Esope ou de Marie de France, un second récit qui produit, selon Jean-Pierre Collinet, un « amusant effet d'écho ».

> Un ignorant hérita
> D'un manuscrit qu'il porta
> Chez son voisin le Libraire.
> Je crois dit-il qu'il est bon;
> Mais le moindre ducaton
> Serait bien mieux mon affaire.

Faisant écho au Coq, l'Ignorant permet à La Fontaine de se taire, tout en créant force effets de sens. Au lecteur de lire le Coq, par l'Ignorant, ou l'Ignorant par le Coq, et de penser. A lui de construire par lui-même, et pour lui-même, l'éventuelle « harangue » qui peut lui être bénéfique. A lui donc de considérer le corps entier de la fable, dont le redoublement parle sans discours, de même que le Renard lisait le corps actif de la Cigogne, qui redoublait ses propres actes.

Le lecteur est convié à la réflexion. Il est attiré vers elle par le redoublement du récit, la reprise de la plupart des rimes, la brièveté et l'esprit de ces petites anecdotes. Si l'on peut dire, comme Louis Marin, que « le récit est un piège[266] », son redoublement est un piège au piège, car il délivre. Ce piège ne nie pas la subjectivité du lecteur. Il l'entraîne, au contraire, à vivre. Le fabuliste n'est pas un Maître qui cherche occasion d' « exercer sa langue » au détriment d'autrui.

[266] Louis Marin, *Le récit est un piège*, Minuit, 1978.

Il attire son lecteur pour qu'il compare, interroge, médite, parvienne à quelque mouvement de pensée.

Le fabuliste est l'anti-Maître d'école, mais il a besoin de ce personnage pour poser ce qu'il est. Il est aussi fort différent de la Cigogne, bien qu'il pratique comme elle le redoublement silencieux, et qu'il ait besoin d'elle, également, pour poser ce qu'il est. La Cigogne, en effet, cherche essentiellement à se venger, tandis que le fabuliste ne veut aucun mal au lecteur. Son texte est donné à lire, avec son silence, pour le plaisir d'autrui. Il veut provoquer une expansion heureuse de la pensée.

Dans *les Amours de Psyché et de Cupidon*, Poliphile lit ainsi. Il prend la peine de demander à ses amis s'ils désirent l'entendre. Il leur laisse la parole. Il évite de leur asséner une quelconque harangue. Loin de se comporter en Maître d'école, ou en Cigogne, il évite encore d'être pareil au Chêne qui assène ses remarques au Roseau, et il produit, contrairement aux Frelons, une œuvre délicieuse et bienfaisante.

Le Coq et la Perle est un exemple de l'art lafontainien de donner à lire dans le souci d'autrui. C'est un art de la discrétion à l'égard de son désir. Il s'agit à la fois, selon une formule de Roland Barthes, de suggérer au lecteur que le « texte le désire[267] », et que son désir peut être cultivé par la pratique qu'il en aura.

La Fontaine fait ce que faisait Phèdre, mais plus subtilement. Le fabuliste antique employait le Coq pour montrer comment user de ses fables. Un lecteur aussi ignorant et vaniteux que le Coq semblait incapable de les comprendre, et la plupart des lecteurs étaient pareils... D'où la tonalité amère, et même aigre, du dernier vers de Phèdre, qui ressemble fort à l'aigreur étroite, sottement nostalgique, de la « harangue » du Pédant... La Fontaine évite cela. Chez lui, pas de « harangue », pas d'aigreur, même dans un seul vers. Il mène pourtant, comme Phèdre, vers une réflexion sur l'art des fables, qui suppose, comme le croyait le fabuliste antique, un lecteur qui ne soit pas Coq, et qui ne soit pas Ignorant. Seulement, pour La Fontaine, ce lecteur doit subtilement savoir remonter de l'Ignorant au Coq, puis revenir du Coq à l'Ignorant, et construire pensée, par « diverses liaisons » et discrétion d'auteur. En somme, La Fontaine met à l'œuvre son lecteur, quand Phèdre se plaint seulement que beaucoup ne le comprennent pas. La Fontaine est poète, quand Phèdre est moralisateur.

La Fontaine invente et désire son lecteur au moins depuis le tout début du premier Livre. Ce lecteur est produit par la composition de l'œuvre en même temps qu'il la rend possible. Si d'aventure quelqu'un peut lire *Le Coq et La Perle*, il peut lire tout le premier Livre, donc toutes les *Fables*. Or pareil lecteur existe, puisque la fable est lue, au minimum par son auteur... Il n'est ainsi nul besoin d'aigreur, de morale amère, ou de harangue. Inutile de se plaindre des enfants, et de voir partout des « babouins ». Il faut travailler toujours à inventer ce lecteur désirable dont le fabuliste, lui-même lecteur, est déjà un premier modèle.

La fable est ici la forme dont l'existence en composition démontre vers l'avant la possibilité d'une parole discrète à l'« ami ». Avec « leur suc si doux, ces cellules si bien bâties », que sont les *Fables*, font non seulement connaître l'excellence de leur artiste, mais la possibilité d'un monde subtilement vivable... On pense aux *Essais* de Montaigne. On pense, plus audacieusement à Rimbaud, pour qui la poésie est toujours « en avant ». On admire l'énergie de

[267] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Seuil, 1973, p. 13.

construction de la Fontaine qui sait « détourner » un texte de Phèdre, pour le métamorphoser en une machine non célibataire, faisant merveilleusement notre « affaire ».

La Fontaine lit la fable de Phèdre. Il l'emploie. Il la redouble par un autre récit qu'il invente apparemment. Voilà la perle détournée, mais augmentée. Travail d'auteur.

La Fontaine est donc Coq et non Coq. Il est aussi et il n'est pas l'Ignorant qui « hérite d'un manuscrit ». Héritier comme l'Ignorant, et tout spécialement de Phèdre, il ne porte pas le récit qu'il reçoit « dans la boutique d'un libraire ». Pas question pour lui de le réduire à quelque « ducaton ». Contrairement à l'Ignorant, La Fontaine emploie son héritage. Il redouble *Le Coq et la Perle* dont il hérite.

La fable de Phèdre est *Le Coq et la Perle*, et, pour La Fontaine qui la détourne, la perle. Puisqu'elle est la perle, elle est le manuscrit, qui n'est autre que *Le Coq et la Perle*, et donc, bien entendu, la perle. Ainsi, par métonymie et par métaphore, tourne le détournement...

Ce tour n'est pas vicieux : il produit du neuf. Le jeu des vers dans cette fable illustre « l'affaire »... La forme fait sens, et le sens fait forme.

D'une strophe à l'autre, apparemment, La Fontaine se contente de redoubler mètres et rimes. L'effet de symétrie est frappant. Six vers de sept syllabes d'un côté, six vers de sept syllabes de l'autre. Même vers terminal, et deux des trois rimes identiques. Une rime pourtant change. Rien ne laissait attendre Bon/ducaton, en lieu et place de dit-il/mil. Il y a retour, mais pas redite. Il n'y a surtout pas réduction, mais variation intéressante. Il y a construction d'une heureuse diversité. La Fontaine emploie la versification pour faire apparaître, par pli, du neuf.

Le Coq avec sa perle ne sait rien faire de tel. S'il repère la finesse de sa trouvaille, il se montre incapable de l'employer et d'y ajouter. Il tourne à vide. Il aimerait tourner la perle en un grain de mil, même des moindres. Il se destine, pensant ainsi, à se faire rouler par le Lapidaire.... Ce Coq se contente de satisfactions vulgaires, et brèves. Il désire réduire l'existant de rencontre à un usage commun, et sans valeur réelle. Son imagination manque de force. La métamorphose dont il rêve est une réduction. Il ignore absolument, comme le poète Kikakou que dénonçait André Breton[268], que la poésie est augmentative. Si ce Coq a su trouver, il n'est pas trouvère, ou troubadour. Il n'est assurément pas poète. Il est loin de savoir faire ce que feront les abeilles à la fable suivante. Ce Coq ne crée pas d' « œuvre ».

L'Ignorant, quant à lui, ne sait pas employer un manuscrit. S'il reconnaît la bonté de celui qu'il a trouvé, comme le Coq savait voir la finesse de la perle, il ne parvient pas en tirer, pour lui-même et pour autrui, un suc doux comme le miel. Il se propose de réduire le manuscrit à un simple « ducaton ». Il croit que le livre, et donc le monde, est une marchandise. Il aspire, pour user d'un terme contemporain, à la « marchandisation » du manuscrit... Ignorant, et aussi peu poète que le Coq, il fait apparaître sans le vouloir, et plus précisément que le Coq, la nécessité du savoir pour un usage délicieux du monde. Mais le Pédant qui le précède rend manifeste que le savoir ne suffit pas. Le savoir est nécessaire. Le savoir n'est pas suffisant. Le Livre de La Fontaine progresse par corrections successives de pensée, que l'on peut suivre si l'on n'est pas Ignorant, ou Coq, ou Pédant, si on veut bien lire d'aventure, par plis et replis, en faisant confiance, comme l'Abeille de la fable vingt, à la qualité d'invention de l' « artisan »... Lisant ainsi, on aperçoit que le personnage de l'Ignorant permet, par retournement, de mieux penser

[268] Voir la fin de la préface de *Signe ascendant*.

ceux du Coq et du Pédant, tandis que le Coq, ou le Pédant, permettent, par retournement inverse, de sentir l'insuffisance du savoir. Sans doute, pour bien vivre, faut-il n'être pas Coq, et n'être pas Pédant, mais il ne faut pas être Ignorant. Quant à l'auteur de la fable, il n'est ni Coq, ni Ignorant, ni Pédant. Il sait se taire, il sait lire, et il sait redoubler à l'infini la perle fine.

Il fait mieux : il sait sortir de la perle, sans doute trop exclusivement « fine », par un emploi aventuré de la perle, c'est-à-dire, étonnamment, par le pli. Repliant la perle sur la perle, mais en l'altérant, puisqu'elle devient manuscrit, il multiplie, sans rompre, avec le lecteur qui sait lire, contrairement à l'Ignorant. Il ne craint même pas d'aller au vulgaire, de sortir d'une esthétique et d'une éthique de la perle, pour rencontrer, par elle, mais au delà, le monde avec ses ignorants, ses libraires et ses ducatons. Il risque la poésie au monde. Il met la perle en révolution...

Cet « artisan », dont ce lecteur goûte l'œuvre, sait donc distinguer, comme le Coq, ou comme l'Ignorant, et même comme le Pédant qui distingue dans le monde l'appel de l'Enfant. Mais il sait aussi hiérarchiser les actes qu'il accomplit. Il sait donc aussi poser des valeurs et ordonner ses actes en fonction de ses valeurs. Il sait ainsi agir sans « contretemps », sans imposer à autrui un discours indiscret, en refusant toute réduction, et en créant une augmentation du plaisir d'être. Il sait vivre son plaisir par le monde avec autrui. Il est poète, moral, habile, et physicien. Il ne se satisfait pas de trouver ou de « détourner ». Il crée. Il sait précisément lire et renouveler par son art le connu. Cultivé, mais sans fixation sur l'ancien, il sait goûter et proposer « un monde toujours beau, toujours divers, toujours nouveau ». Et il n'hésite sans doute pas à se présenter aux vents, et même à leurs « coups épouvantables ». Il ose être totalement Roseau. Son art d'écrire est un art de vivre. Son art de vivre suppose un art de lire. Son art de lire, sans trop « lécher l'ours », ni s'embarrasser de « grimoires », permet de voir qui « sait faire, avec un suc si doux, des cellules si bien bâties », mais sans oublier le vent, le temps, « l'Empire des morts ».

XXI. Les Frelons et les Mouches à miel

Au troisième livre des *Fables* de Phèdre, *Les Abeilles et le Bourdon jugés par la Guêpe* suit *Le Jeune Coq et la Perle*. La Fontaine imite cet ordre. La chose est assez rare pour être soulignée.

Phèdre paraît indiquer la présence d'un travail de composition avec ses livres de *Fables*. Le Livre III, par exemple, s'ouvre par un Prologue à Eutyche et se conclut par un Epilogue au même personnage. Ces deux discours incitent à lire, par leur seule présence, le Livre comme un ensemble ordonné de fables.

La Fontaine, d'habitude, ne paraît pas se soucier de la composition des Recueils qu'il emploie, quand il fabrique ses propres Livres. Il butine à sa guise chez divers auteurs et en diverses parties de leurs ouvrages. Il respecte cependant la tradition de composition lorsqu'il fait précéder l'ensemble de ses *Fables* par une *Vie d'Esope le Phrygien*, ou lorsqu'il introduit ses Livres, comme il le fait pour le second, par un récit à caractère évidemment métapoétique. Mais son attitude générale paraît être de prendre les fables indépendamment les unes des autres, comme il semble lire les livres, à sa fantaisie, dans toute la tradition européenne : « J'en lis qui sont du Nord et qui sont du Midi[269] ».

La Fontaine propose sans doute, comme les abeilles, des « cellules bien bâties », mais, comme elles, il « se repose » d'abord sur « différentes fleurs », et « fait son miel de toutes choses ». Il ne conserve pas dans ses recueils l'ordre des « parterres » qu'il rencontre. La composition est, chez, lui, largement, une invention.

Il n'est donc pas négligeable de constater que les fables XX et XXI de son premier Livre se succèdent comme les fables XII et XIII du troisième livre de Phèdre : *Le Coq et la Perle* précède *Les Frelons et les Mouches à miel*. Ce fait témoigne d'une attention à l'ordre suivi par Phèdre, et donc, à l'ordre qu'il met lui-même en œuvre. C'est d'abord un indice, quant à son art, pour le lecteur qui le lit auteur latin en main, ou en mémoire : son imitation n'est pas un esclavage. Il « prend ». Il « transporte », mais, il « ose se hasarder[270] » à marcher seul.

La conservation de l'ordre voulu par Phèdre indique aussi qu'il s'intéresse à cette succession locale de fables. Elles forment, sans doute, à ses yeux un couple nécessaire. Elles produisent un passage significatif. S'il le conserve discrètement, c'est que l'histoire du Coq gagne, pour lui, comme pour Phèdre, à être « voisine » de l'histoire des Abeilles. Inversement, l'apparition du *Chêne et le Roseau*, chez lui, alors qu'on rencontre chez Phèdre, une fable intitulée *Esope jouant avec des noix*, relève d'une invention délibérée. La Fontaine achève son Livre, par un récit venu d'Esope, puissamment nourri de Virgile. Il ouvre ainsi largement au monde, à la tragédie de vivre dans le temps, et abandonne les seuls miroirs métapoétiques. Il relance la question de la poésie, que mène le premier Livre depuis la Cigale, en suggérant que la poésie s'atteint en osant le grand ouvert, le « Ciel », et « l'Empire des morts ». Mais, on peut le faire sans « rompre », grâce au « pli », et par les voies de la poétique. La construction en « cellules bien bâties », avec un « suc doux », permet toutes sortes de liaisons. Ainsi, l'imitation discrète de

[269] *A Monseigneur l'évêque de Soissons*, *O. D.* p. 648.

[270] *Ibid.*, p. 648.

Phèdre, quant à la succession de deux fables, suggère à la fois une connaissance, une fidélité, une intention de composition, et une liberté. Elle est un indice actif de création consciente. Elle contribue à la qualité de l'ouvrage, et elle la signe. Elle nous en fait, un peu, connaître « l'artisan ».

Le Coq et la Perle, nous l'avons vu, redouble librement la fable de Phèdre, et supprime tout discours moral. L'essentiel du jeu de La Fontaine, ici, consiste en ce silence et en ce redoublement inventif qui fait sens. Avec la fable suivante, il métamorphose tout autrement. Loin de redoubler le récit de Phèdre et de se taire, il intervient à l'intérieur du récit, puis commente, en procédant à une amplification morale, qui se développe elle-même en l'esquisse d'une autre fable. Au retrait succède l'expansion, au redoublement ostensible, la modification subtile. Voilà un art d'imiter, varié, et loin de tout « esclavage ».

Phèdre racontait que des Abeilles et des Bourdons, en désaccord sur la propriété de miel, consultèrent une Guêpe. Celle-ci les départagea en leur demandant de produire du miel. Justice fut rendue...

La Fontaine maintient la Guêpe, mais la rend impuissante à trancher du cas. Il lui fait consulter toute une fourmilière. Cela n'y change rien. « Le point ne put être éclairci ». Du temps passe. La cause reste « pendante ». Mais une « Abeille fort prudente » finit par proposer la solution qu'avait inventée la Guêpe de Phèdre.

Chez La Fontaine, les instances de justice extérieures à l'affaire ne savent pas la régler. Aucune n'invente une technique pour distinguer entre les Abeilles et les Bourdons. Mais La Fontaine invente le personnage de « l'Abeille fort prudente », Abeille parmi les abeilles, et, comme telle, dans l'affaire. C'est elle, et non la Guêpe, qui réussit.

Si Phèdre manifestait une confiance en la transcendance de la justice instituée, La Fontaine refuse cette confiance, et appelle à la prudence. Grand écart par rapport au modèle, qui s'amplifie par l'effet de la fable suivante : l'Abeille est déjà Roseau, la Guêpe serait déjà Chêne, si ce dernier n'était vaniteux. L'invention, en tout cas, ne vient pas d'en haut, ou d'ailleurs, mais bien d'ici, et par l'effet d'un travail méditatif sur le monde et sur soi, que l'on peut appeler la prudence.

Aucun Frelon n'invente une sortie de crise : ils n'y ont pas intérêt. On comprend que seule une Abeille, en cette affaire, puisse inventer. On découvre aussi que produire du miel favorise, peut-être, l'invention, et n'empêche pas la prudence... Cela peut même la favoriser. Si le miel est bien une métaphore pour la poésie, celle-ci ne rend donc pas toujours Cigale, chose légère, ou vaniteuse, comme le Corbeau. L'art, quand il est réel, parfois, rend prudent. Cela ne va pas sans audace.

Parmi toutes les Abeilles, une seule se révèle « fort prudente ». L'art de faire le miel, connu de toutes les Abeilles, n'a pas suffi pour lui faire acquérir sa prudence. Elle a dû avoir de l'audace. Loin de tout attentisme, pour être prudent, et, particulièrement, « fort prudent », il faut savoir inventer, et ne pas se contenter d'être « artisan ». L'œuvre « fort prudente » de l'Abeille exige de connaître, mais aussi de dépasser le savoir-faire le miel, toujours identiquement appliqué. Elle est en effet « fort prudente », et pas seulement « prudente », ou même très prudente. L'alliance de termes, même si là n'est pas le sens grammatical, laisse entendre que cette prudence est force, que cette force est prudence, qu'il s'agit bien d'une façon énergique de combattre, quoique à moindres frais, sans violence, tout en souplesse, ce que la fable suivante présentera, en d'autres circonstances, comme « l'effort de la tempête », qui peut encore s'aggraver quand « le vent redouble ses efforts »... « Fort prudente », face aux Frelons et aux difficultés,

l'Abeille n'est pas faible. Sa prudence n'est pas une lâcheté, une misère, une pauvre manière de plier. Elle n'est assurément pas commune.

La Fontaine, ni Phèdre, ne semblent croire à ce que les Modernes appellent parfois démocratie participative. Phèdre remet le pouvoir d'invention et de décision à la Guêpe que vont consulter tous les autres insectes. La Fontaine préfère remettre l'invention à une seule Abeille parmi toutes les Abeilles. S'il peut paraître plus démocrate que son prédécesseur antique, l'Abeille qu'il invente ne vaut pas ce que valent toutes les Abeilles, et n'importe quelle Abeille ne la vaut pas. Cette Abeille est remarquable. Son idée et sa parole ne résultent pas d'une consultation démocratique des Abeilles. L'addition de leurs idées éventuelles ne produit pas l'idée neuve qui renverse la situation. Seule, l'Abeille « fort prudente » arrache au long « lécher l'ours ». Elle est une exception.

Sa prudence procède d'un art du temps, et doublement : elle sait choisir le moment pour son acte, et elle sait en prévoir les suites. Peut-être n'a-t-elle pas conçu immédiatement la solution qu'elle propose, ou bien n'a-t-elle pas jugé possible de la formuler immédiatement, tant il est vrai que parfois, la pensée collective doit mûrir pour qu'une solution, surtout quand elle est présentée par un individu sans autorité particulière, s'avère recevable par tous. L'Abeille a-t-elle longuement médité ? A-t-elle « ruminé tout le cas en sa tête[271] » comme le fait un Boeuf dans une fable du livre X ? A-t-elle laissé se produire en elle, à force de voir « lécher l'ours », une invention correcte, ou bien par politique, par discrétion, par volonté de ne pas imposer, et par choix d'être le plus possible discrète, a-t-elle attendu le moment opportun pour la dire ? La fable ne donne aucun moyen de trancher. Tout autant que « les silences de Flaubert », si bien décrits par Genette, les silences de La Fontaine sont remarquables. Il sait souvent donner, à son lecteur « quelque chose à penser ». Comme l'Abeille « fort prudente », il dispose donc d'une connaissance méditée du monde, d'une discrétion à l'égard d'autrui, d'une volonté bonne à l'égard de cet autrui, et, finalement, d'un art du temps, qui est la condition première d'une prudence. La Fontaine, comme l'Abeille, et l'Abeille, comme La Fontaine, savent retenir leur parole, attendre, et dire précisément, mais au minimum, ce qui permet à autrui de déployer heureusement sa pensée.

L'Abeille, en cette affaire, a-t-elle eu besoin d'une lenteur méditative, et d'un long chemin d'expérience parmi les hésitations du procès ? A-t-elle au contraire su deviner qu'il fallait lentement laisser la Guêpe, les Abeilles, et les Frelons s'installer dans l'incertitude pour qu'elle puisse enfin lancer son idée ? Les deux hypothèses sont recevables. Elles procèdent toutes deux, quoique diversement appliquée, d'une connaissance pratique du monde et, donc, d'un art du temps, dont La Fontaine, dans le premier livre des *Fables* montre sans cesse les exigences et les effets. C'est pour n'avoir pas su penser le moment et prévoir, que la Cigale subit le terrible « dansez maintenant ». Mais l'Abeille « fort prudente » connaît le présent, sait garder mémoire du passé, et sait plus encore anticiper l'avenir.

> Travaillons, les Frelons et nous ;
> On verra qui sait faire, avec un suc si doux,
> Des cellules si bien bâties.

Cette proposition fonde sa justesse sur la connaissance des Frelons au présent, au passé, et, surtout, au futur. Contrairement à la Cigale, qui n'imagine pas la réaction possible, et probable de la Fourmi, l'Abeille « fort prudente » connaît son monde. Elle prévoit. Elle sait imaginer, c'est-

[271] *L'Homme et la Couleuvre*, X,1, vers 52.

à-dire, produire des images, et pas seulement par capacité mimétique, comme le « canal » de la onzième fable. Elle sait, en quelque manière, inventer l'image que les Frelons vont produire avant même qu'ils n'aient été informés du défi qu'elle leur lance. Elle sait inventer cette image dans le temps. Elle sait ainsi inventer un récit, ou, pour parler comme Gille Deleuze à propos du cinéma, une « image-mouvement[272] ». L'Abeille sait se faire son cinéma... Elle s'imagine, par anticipation, les Frelons réagissant à sa proposition... Mais cela ne suffit pas. Elle sait leur faire produire des images, comme le « canal » de la fable XI savait en faire produire à l'Homme, quand il s'est vu. Elle est en cela encore très proche du fabuliste, qui contraint, par le pouvoir de ses fables, son lecteur à s'imaginer Cigale, Fourmi, Lion, Belette ou Renard.. Elle contraint les Frelons à s'imaginer impuissants à produire le miel. Elle les contraint à s'imaginer Frelons, ce qui eût peut-être étonné Malebranche, et bien davantage Pascal, qui voyait surtout en l'imagination une « maîtresse de fausseté », et qui condamnait, aussi, logiquement, les arts d'imitation.

Là tient, pourtant, l'admirable prudence de l'Abeille Elle est experte en imitation.

Que propose-t-elle aux Frelons ? D'imiter le miel déjà produit. S'ils savent l'imiter, ils pourront avoir des droits sur lui. Dans le cas contraire, il ira aux abeilles. L'art d'imiter a donc ici fonction critique. C'est lui qui fonde, en dernière instance, le droit d'auteur. Beau paradoxe.

Les Frelons, cependant, n'entreprennent pas de faire du miel. Ils ne tentent pas d'imiter. Ils refusent. Sera-ce alors la guerre ?

L'Abeille « fort prudente » propose aux Frelons et aux Abeilles de se mouvoir vers l'avant et vers l'arrière. Ils doivent se mettre à produire un miel identique au miel déjà produit, et objet de la contestation. Ils déploieront leur action vers le futur tout en portant un regard rétrospectif vers le passé, qui est, encore présent, sous la forme du miel. Tels sont les deux mouvements nécessaires, et simultanés, de l'imitation des œuvres autrefois créées : on imite au présent vers le futur une réalité présente mais créée dans le passé. La Fontaine, lorsqu'il imite les *Fables* d'Esope, et la Cigogne, lorsqu'elle imite le Renard, font œuvre neuve et travail de mémoire. Ils vont d'avant et ils vont d'arrière. Que leur imitation soit, ou non « un esclavage », ils sont des Janus. L'imitateur est à double face, à double action. C'est un être pliable, et qui plie. Il ne rompt point. Il ne fait point rompre. Il maintient, par son double mouvement, une continuité, dont il participe.

L'Abeille « fort prudente » veut rendre possible une comparaison entre le miel nouveau (le miel second) et le miel contesté (le miel premier). Une instance – sans doute la Guêpe – rapprochera ces deux miels. Elle examinera leur nature, leurs différences. Elle pliera, en quelque manière, un miel sur l'autre. S'ils sont identiques, si l'imitation est jugée parfaite, ils ne seront pourtant pas identiques. Là est le point : le miel second sera du miel parleur. Le premier miel est un miel muet. Le miel second est une preuve. Il dit que ceux qui l'ont fabriqué sont très probablement les auteurs du premier miel.

L'imitation peut bien produire deux réalités identiques, elles sont diverses : la seconde est parlante. C'est ainsi que la Cigogne lorsqu'elle refait au Renard ce que le Renard lui avait fait, par cette imitation, et sans un mot, se fait parlante. Le Renard ne s'y trompe pas. « Honteux comme un Renard qu'une Poule aurait pris », il fuit en « serrant la queue ». Il a lu le corps de la Cigogne, fabuliste à sa façon. De même, dans *Le Coq et la Perle*, l'imitation manifeste du récit conté par Phèdre et le redoublement du mètre par la seconde strophe font que cette strophe tient un discours

[272] Gilles Deleuze, *L'image-mouvement, Cinéma 1 et 2*, les éditions de Minuit, 1983 et 1985.

nouveau. L'imitation, indépendamment d'être ou non « un esclavage », produit des réalités parlantes, quand les réalités premières ne parlaient pas nécessairement. Ces réalités parlantes font parler autrement les réalités premières, quand elles parlaient, comme les fables, les contes, ou quand elles parlaient peut-être, comme le Renard traitant mal commère la Cigogne. L'imitation a un effet rétroactif : le miel second, s'il est produit, donc s'il parle, métamorphose le miel premier en miel absolument pas produit par les Frelons, et donc très probablement produit par les Abeilles, que la Guêpe peut déclarer ses légitimes propriétaires. De même, une fable de La Fontaine, imitation d'une fable de Phèdre, fait parler le texte antique, tandis que la Cigogne, par son imitation, rend lisible les actes du Renard, qui, à leur tour, font interroger les siens... L'imitation, loin de stériliser la parole, la multiplie par plis. Il n'est donc pas étonnant qu'elle débloque un procès où l'on ne pouvait plus parler, où la Guêpe même ne trouvait plus mot à dire. Elle fait à nouveau du miel une chose parlante : « Qui ne prendrait ceci pour un enchantement ? »

L'enchantement est d'autant plus grand que le miel second manque. L'Abeille « fort prudente » a si bien calculé ses effets que les Frelons refusent de tenter d'imiter : il n'y aura pas de miel second à comparer au miel premier. Ils créent ainsi l'absence de ce miel, qui est, pour parler comme Blaise Pascal, une « figure », en tant qu'elle « porte absence et présence », ou, pour parler comme La Fontaine, depuis la fable XI du premier Livre, une « image ».

« Le refus des Frelons fit voir ».

Chacun des mots mérite qu'on s'y pose.

L'expression « fit voir » reprend le premier vers de *L'Enfant et le Maître d'Ecole* :

> Dans ce récit je prétends faire voir
> D'un certain sot la remontrance vaine.

Le fabuliste, par son récit « fait voir ». L'Abeille « fort prudente », qui est décidément quelque peu fabuliste, par sa tactique, « fait voir »...

L'Abeille est fabuliste. Le fabuliste est Abeille... Le plus remarquable, cependant, est ce refus qui « fait voir ». C'est l'absence annoncée du miel second qui « fait voir ». C'est l'image du miel qui aurait pu être, et n'est pas, qui « fait voir ». Mieux encore : c'est la parole qui dit qu'on ne verra pas ce miel qui « fait voir ». Plus précisément encore : c'est le refus d'une parole d'engagement qui annonce qu'on ne verra pas ce miel qui « fait voir »... Tourniquet de négations produit lumière : le retrait « fait voir ». Si l'imitation, en tant qu'elle produit un miel second, suscite une réalité parlante, le retrait de cette réalité parle aussi, puisque sa présence était prévisible. La pratique de l'imitation produit autant par ses ajouts que par ses refus. L'imitation les rend également parlants. Telle est la tactique de La Fontaine : qu'il imite, par une fable, une fable antique, cela parle, cela prouve, cela « donne à penser ». Qu'il supprime ou ajoute quelque élément à ce vieux modèle, cela parle. L'imitation, loin d'être une machine stérilisante, produit, à tout coup, du sens.

Ce sens est sensible. La Fontaine n'écrit pas que le refus des Frelons « fit comprendre », ou « fit entendre ». Il écrit qu'il « fit voir ».

Une parole, parfois, « fait voir ». Une parole se métamorphose en instrument optique qui produit une image que l'œil paraît percevoir, et qui est, à son tour, une parole : « cet art passait leur savoir ». Une parole peut donc ne pas être seulement adresse, par l'oreille, à l'esprit abstracteur. Elle peut produire un effet aussi puissant, aussi immédiat, aussi sensible qu'une image, cause à son tour de paroles. Telles sont les *Fables*. Elles sont parole, qui font images, dont

un des pouvoirs est de faire voir et donc, éventuellement, parler. C'est pourquoi la Cigogne est bien, en quelque manière, fabuliste, quand elle fait voir en corps sa vengeance au Renard. Le Maître d'Ecole, en revanche, par sa parole, ne fait rien voir, et ne voit guère. Il dissocie son corps de sa parole. Il parle d'abord, puis il devient corps qui sauve sans un mot. Il ne sait jamais être véritablement corps parlant, ni, surtout, parole physique, parole qui fait voir, même par son silence. C'est La Fontaine, qui par son récit, « fait voir » que le Maître d'école ne fait pas voir. Il rend, comme sensible à l'œil, par un enchaînement de mots, la « remontrance, qui est dite, très justement, « vaine », car sans corps, sans consistance, sans efficace, prétentieuse et toute vide.

Le fabuliste et l'Abeille « fort prudente » ne sont en rien des Maîtres d'école. Ils savent proférer directement, ou susciter indirectement, une parole sensiblement efficace. L'Abeille fait des Frelons ses personnages. Elle souffle et produit du son à travers eux, comme l'indique l'étymologie. Le mécanisme qu'elle a mis en place les contraint à formuler un « refus », qui, à son tour, « faire voir ». Ils doivent ostensiblement refuser de « faire voir » le miel, et ce refus « fait voir » ! Joli tour ! Les Frelons auraient dû, par prudence lire *Le Renard et la Cigogne*, surtout pour ses derniers vers : « Trompeurs, c'est pour vous que j'écris ; /Attendez vous à la pareille ». Mais les Frelons ne savent pas faire leur miel des « différentes fleurs » qui se trouvent aux *Fables*. Ils n'ont donc pas imaginé le piège que peut constituer le redoublement. Apprentis trompeurs, ils ignorent la force efficace de l'art d'imitation.

C'est par l'invitation à imiter, en effet, que l'Abeille les contraint à parler, donc à « faire voir » qu'ils n'ont rien à « faire voir ». Elle permet ainsi à toutes les Abeilles et à la Guêpe de plier sur l'absence de tout miel celui que les Frelons auraient dû pouvoir fabriquer. Elle rend hautement vraisemblable, mais non certain, que ses compagnes soient mellifères, et donc légitimes propriétaires du premier miel. Elle éclaire le jugement de la Guêpe, mais elle ne la remplace pas, puisque demeure, en effet, toujours un doute sur l'attribution : rien ne prouve absolument que les Abeilles aient pu faire ce miel, et qu'elles n'aient pas triché. L'Abeille « fort prudente » laisse à la Guêpe « quelque chose à penser ». Celle-ci peut devenir ce que Montaigne appellerait peut-être une « suffisante lectrice ». Dans le monde d'incertitudes où se trouvent les êtres vivants, parmi les variations du temps, la bise, le vent du Nord, les Renards, les paroles trompeuses, dans ce que l'on peut nommer, selon la tradition aristotélicienne, le monde sublunaire, il est presque toujours impossible de mieux décider qu'en fonction de ce que l'on croit, selon l'expression du Loup et du Renard, « avec quelque raison ». La Guêpe décide ainsi. L'Abeille « fort prudente » l'y a aidée. Le piège qu'elle a conçu s'est avéré une excellente aide à la décision. Il ne s'y substitue pas.

En inventant le personnage de l'Abeille, sans supprimer la Guêpe, La Fontaine, tout en imitant Phèdre, a innové. Il a distingué deux rôles, et, par l'écart que rend lisible le mécanisme d'imitation, il a manifesté l'importance de cette distinction : d'un côté, l'Abeille agit comme La Fontaine fabuliste ; de l'autre, la Guêpe, en interprétant activement le refus des Frelons, agit comme une lectrice des *Fables*. Les deux insectes, réunis dans une seule fable, forment la double figure nécessaire au fonctionnement des *Fables*. Il y faut de l'Abeille. Il y faut de la Guêpe. L'Abeille propose. La Guêpe dispose. L'Abeille fait voir. La Guêpe voit, puis décide. Ainsi se forme le jugement.

Les deux avantages sont d'éviter la violence et de permettre au moins mal, parmi les difficultés du monde, une existence sans trop de troubles. Sans l'Abeille « fort prudente », la violence aurait été le seul moyen de sortir de l'interminable procès. Or, cette Abeille parvient à faire céder les Frelons sans rompre avec eux. Pas de combats. Pas de cadavres. L'art des mots se

substitue avantageusement aux armes. La « Diplomatie de l'esprit », pour parler comme Marc Fumaroli, évite « les coups épouvantables », pour parler comme La Fontaine, et elle permet ensuite aux Abeilles, et peut-être même aux Frelons, de jouir heureusement du miel. Elle leur permet d'atteindre aux « biens purs, présents du ciel », et à tout ce que la fin des *Amours de Psyché* nommera « Volupté ».

L'invention de l'Abeille n'aboutit pas à une réduction de biens comme le mauvais goût du Coq, ou l'ignorance de l'Ignorant. Elle transforme le donné de manière à accroître les possibilités de vivre agréablement sur terre, c'est-à-dire de jouir du miel. Sa prudence n'est pas un conservatisme. Elle n'est surtout pas la manifestation d'un esprit de gagne-petit. Elle ne « tronque » pas. Elle augmente. Elle fait « œuvre ». Elle « tire de danger » autrui et elle-même, sans « contretemps », contrairement au Maître d'école. Son intervention, *a minima*, sans intention manifeste de domination, et sans volonté aucune d'exercer sa langue », permet le redéploiement heureux de la vie.

La fable, en ses derniers vers, témoigne de ce mouvement et de cette expansion. Au texte de Phèdre, La Fontaine ajoute un ensemble de huit vers qui agrandissent l'espace en faisant paraître la Turquie, en montrant le spectacle des procès avec leurs multiples travers, et en proposant finalement *L'Huître et les Plaideurs*, qu'il écrira lui-même dans le second Recueil. On dirait là que les fables naissent des fables, comme si la parole minimale de l'Abeille avait un fort pouvoir d'engendrement, strictement inverse de l'effet stérilisant du Coq et de l'Ignorant. Loin de réduire ce qu'elle rencontre à un « grain », ou à un « ducaton », elle en fait un usage multiplicateur d'effets heureux. De même, la Fontaine, avec la fable qu'il a trouvée chez Phèdre, pense la fable, ouvre à la Turquie, évoque le monde contemporain, et engendre une multiplication de fables. « Qui ne prendrait ceci pour un enchantement » ?

Or, tout cela procède d'une méditation sur l'imitation, qui est technique de mise en plis, puissamment poétique, c'est-à-dire, simultanément physique, éthique, et délicieuse, comme le miel quand il est bien partagé. Cela n'apparaît qu'en pliant fables sur fables, dans le Livre de La Fontaine, mais en employant aussi les fables anciennes qu'il implique. Cet art des plis évite de « rompre », et il prépare, comme une perle subtile qui s'en détache, et en procède, *Le Chêne et Le Roseau*, cette œuvre qui « fait voir » et retrouver, mais redécouvert, en bout de recherche, le temps de *La Cigale et la Fourmi*.

XXI. Le Chêne et le Roseau

Le Chêne et le Roseau, pour les traditions scolaires, est un monument. On le célèbre. On le commente[273]. On le donne à toutes sortes d'examens pour des explications de texte. On répète même, à satiété, que c'était la fable préférée de La Fontaine... On remarque assez peu que c'est la dernière fable du premier Livre, et qu'en tournant les pages, on trouve vite la première fable du second : *Contre ceux qui ont le goût difficile*. On ne se soucie guère d'établir une continuité entre ce monument et *Les Frelons et les Mouches à miel*, qui le précède, ou avec *La Cigale et la Fourmi*, qui est, dans le premier Livre, sa fable la plus lointaine. Si personne ne juge ce monument « chu d'un désastre obscur » et si beaucoup aiment traquer ses sources souterraines, on interroge peu sa présence sur un des bords d'un Livre qui s'ouvre par « la bise » et finit par le vent du « Nord[274] ».

C'est commode et cela paraît aller de soi. L'écart est évident entre *Les Frelons et les Mouches à miel* et *Le Chêne et le Roseau* ! Comment penser entre ces fables une quelconque continuité ? Mieux vaut isoler le monument en le dégageant de son voisinage. Mieux vaut même ne pas trop penser la notion de « voisinage », qui apparaît pourtant deux fois dans cette fable et assez curieusement, très en évidence, – mais pourquoi s'en soucier ? – dans la première du Livre. Il est plus simple de penser la diversité comme une succession de ruptures, comme l'expression d'un goût, ou même d'une esthétique, sans relier le moins du monde la « devise » de la Fontaine à une pensée de la nature dont le nom apparaît justement, par deux fois, dans *Le Chêne et le Roseau*, et surtout sans examiner comment cette pensée se figure et se met en actes dans les « diverses liaisons » qui sont la nature des œuvres de La Fontaine. Mieux vaudrait parier, pour le lire, sur le discontinu. Mieux vaudrait ne pratiquer ni Deleuze ni Meschonnic, ni Lucrèce, ni La Fontaine. Mieux vaudrait ne pas regarder la « Seine », le « saule », l'«enfant », tout ce qui coule en même temps, et « exercer sa langue »... On peut ainsi exalter *Le Chêne et le Roseau*.

Cette fable, telle que la raconte La Fontaine, porte pourtant lisiblement le thème de la continuité. C'est d'abord le Roseau qui « plie et ne rompt pas ». C'est ensuite le Chêne, de qui « la tête au ciel était voisine et dont les pieds touchaient à l'Empire des morts ». C'est enfin la « tempête »: le temps est-il continuellement le même, et sans « tempête » extraordinaire, dans un prévisible présent, que figure assez bien, syntaxiquement, celui qu'emploient les deux personnages ? Le temps est-il, au contraire, discontinu, avec des crises extraordinaires qui changent tout, et qu'il convient d' « attendre » ?

Deux modèles de continuité, celle du Chêne et celle du Roseau, sont soumis à une même discontinuité, qui est, au demeurant, une continuité dans les discontinuités, la « tempête » étant une forme étonnante, mais nécessaire du temps. Il faut attendre. Mais comment ? Qu'est-ce même qu'attendre ?

---

[273] Jürgen Grimm a opéré une petite synthèse de quatre commentateurs dans « Modèles d'interprétation de la fable *Le Chêne et le Roseau* » in *Le pouvoir des fabes, études lafontainiennes, I*, Papers on French Seventeenth Century literature, Paris, Seatle, Tubingen, 1994, p. 17-31.

[274] Pierre Malandain avait déjà fait cette observation : « Le vent ouvre et ferme le Livre I des *Fables*, bise glacée interrompant soudain le chant de la Cigale, aquilon vengeur jetant à bas la superbe d'un Chêne trop sûr de lui. Le signal en est clair : la morale des *Fables* sera une morale du grand air, ouverte aux grands mouvements de la vie et du monde ; elle tiendra compte de la diversité des situations, du cycle des saisons, des caprices du sort. Elément d'ouverture donc, quant au contenu, mais aussi élément de clôture, puisqu'il en détermine d'emblée une dimension virtuelle ». Pierre Malandain, *La Fable et l'intertexte*, Paris, Collection Entailles, Temps actuels, 1981, p. 73.

Le Chêne et le Roseau attendent. Le Chêne n'ignore pas la possibilité de « la tempête ». Il prévoit que son « font au Caucase pareil » bravera son « effort ». Il n'est pas strictement identique à la Cigale de la première fable qui n'avait pas prévu la venue de « la bise », croyant que tout le temps serait à l'infini une répétition, peut-être en « t », de « tout l'été ». La Cigale n'imaginait pas la rupture. Le Chêne l'imagine presque, mais il se juge assez fort pour lui opposer sa tenue. Cet arbre ne conçoit pas le superlatif, « le plus terrible des enfants que le Nord eût porté jusque là dans ses flancs ». Il ne croit pas à l'exception. Il ne dispose pas de ce que Philippe Sollers appelle une « théorie des exceptions[275] », théorie nécessaire pour qui veut vivre, comme tout vivant, et particulièrement comme Arthur Rimbaud, « sous le ciel ». S'il est prudent comme l'Abeille de la fable qui le précède, puisqu'il s'est préparé à « braver la tempête », il n'est pas « fort prudent ». Il se croit prêt à tout. Comme la Cigale finalement, mais moins naïvement, puisqu'il « touche à l'Empire des morts », il ne croit pas à la rupture. Il ne croit pas, en somme, au temps. Si bien que sa force considérable, comme la parole du Pédant, et contrairement à l'emploi du « temps » par l'Abeille, se trouve un jour à « contretemps »...

Toute créature est dans le temps, la Cigale, la Fourmi, le Renard, le Corbeau... Or, les récits, les innombrables récits, et leurs lectures, permettent de tenter de penser et de vivre, par la mémoire et la prudence active, cette présence dans le temps. Leçons diverses : trompeurs, il faut « s'attendre à la pareille » ; Maître d'école, il savoir parler à temps ; Coq, ou ignorant, quand on trouve des merveilles, il ne faut pas, sans prendre le temps d'en faire miel, immédiatement s'en défaire ; Abeille, prise dans un procès, il faut savoir penser quand il est temps de dire « Il est temps »... Chêne ou Roseau, songeant à la « tempête », il faut savoir « attendre la fin »…

Attendre ?

A l'extrême fin du second fragment du *Songe de Vaux*, on lit : « Il se fit ensuite un fort grand silence, les esprits étant demeurés comme suspendus dans l'attente d'autres merveilles ».

L'attente provoque une suspension, ou plutôt, elle est le lieu et le moment de la suspension. Attendant, l'esprit se tend vers un possible ad-venir, qui n'est pas entièrement inconnu, puisqu'il garde mémoire, mais dont il pressent la nouveauté. On attend toujours quelque chose. Des événements surviendront qui peuvent être des « merveilles » pour les personnages du *Songe de Vaux*, la « pareille » pour les « trompeurs » du *Renard et la Cigogne*, ou, pour le Roseau, la « fin ».

Il va y avoir une « fin ». Le Roseau sait que ce sera «la fin ». Il n'invite pas le Chêne à attendre n'importe quelle « fin ». « Attendons la fin », lui dit-il.

« Attendons la fin », n'attendons pas la suite: « l'orage », ou la suite d'orages, que semble imaginer le Chêne, le Roseau ne veut pas s'en soucier. « La fin » seulement lui importe.

De cette « fin », il ne dit rien. Mais en la désignant comme objet de l'attente, en la nommant dans sa singularité, il manifeste qu'il croit en elle, en son importance, et qu'il sait qu'elle est « la fin ». Ce n'est certes pas la fin dernière, qui va tout détruire, et amener le règne de Dieu, mais ce sera, tout de même, un moment de rupture et de révélation. Le débat qui l'oppose au Chêne alors sera tranché. Depuis « la fin », leurs discours seront réentendus ou lus. Ils sauront. On saura.

[275] Philippe Sollers, *Théorie des exceptions*, Folio, 1985.

Cela, le Roseau ne le dit pas. Il prononce juste ces mots : « attendons la fin ». Dans le silence de sa parole se tient la possibilité du jugement.

Comment le Roseau sait-il qu'il y aura une « fin » et – peut-être - ce qu'elle sera ? La Fontaine ne le précise pas. Il n'indique même pas que le Roseau est « fort prudent », comme l'était l'Abeille de la fable précédente. Il écrit seulement : « attendons la fin ».

Ou bien le Roseau connaît la fin, ce qui suppose qu'il a lu, en quelque façon, la fable, et il est cruel, avec humour noir. Ou bien il ignore la nature exacte de « la fin », et il se propose d'attendre, par conscience de sa condition, que le débat, un jour, soit tranché par l'événement, et il attend. Le lecteur ne peut pas savoir ce que sait le Roseau. Et le Roseau, bien entendu, ne sait rien. Il est un personnage, et La Fontaine, seul, en réinventant la tradition, le crée disant au Chêne « attendons la fin ».

La Fontaine compose son texte en sachant « la fin ». Lui-même, il a lu Esope et tous ses imitateurs. Il sait que la fable ne peut pas ne pas avoir de fin, et que le Chêne ne peut pas ne pas mourir. Il sait aussi que le Chêne ne peut pas avoir lu la fable, ni se douter qu'il est dedans. Mais il choisit de faire prononcer au Roseau un mot à double entente – « la fin » – qui peut désigner la fin de la fable comme la fin de l'aventure. Et ce mot « fin » a d'autant plus de force qu'il apparaît à quelques vers de la fin de son premier Livre. Et cette idée de « fin » lui importe assez pour qu'il lui consacre, en partie, l'*Epilogue* de son premier Recueil, et qu'il achève tous ses livres de *Fables* par cette question : « par où saurais-je mieux finir » ? Il faut bien qu'il y ait une fin. L'existence de « la fin » est la condition de perfection de l'ouvrage, qui se déploie dans le double temps de l'écriture et de la lecture. « La fin » donne forme heureuse. Sans elle, sans « borne » dans la « carrière », il n'y a pas de « fleur ». Mais la fin n'est pas le terme ultime, ce après quoi, il n'y aurait rien. Elle est le lieu et le moment à partir de quoi s'interprète et se juge la carrière. La fin est en réalité le point critique où s'amorce un mouvement de repli vers l'origine et tout le processus. Elle est une suspension qui initie une pensée. C'est par elle, au-delà d'elle, que s'élabore le fameux « quelque chose à penser ».

Le Chêne et le Roseau laisse imaginer que le Roseau a pu déjà lire cette fable, qu'il est étrangement lecteur, voire « suffisant lecteur », qu'il s'apprête, une fois de plus, à en penser quelque chose. Ne dit-il pas au Chêne, avec cruauté ou prudence : « attendons la fin » ?

L'attente n'est pas ici la condition métaphysique des créatures, telle qu'elle apparaît, beaucoup plus tard chez Beckett, dans En attendant Godot, ou telle qu'elle se formule déjà chez Pascal. Il ne s'agit pas ici de l'attente, sans réelle « fin de partie », qui est imposée par l'incomplétude inévitable des créatures, et donc par leur désir, qui génère l'ennui, la terreur, et le divertissement. Cette attente n'est pas ce que Baudelaire appelle le « fardeau du temps ». Le Roseau fait preuve d'une volonté et d'une ouverture. Il décide d'attendre, et il invite le Chêne à cette attente pour le piéger ou pour l'aider.

Le Chêne n'attendait pas « la fin ». Sans doute ne l'a-t-il jamais attendue. Aurait-il souhaité même suivre l'invitation du Roseau, le « Nord » ne lui en a pas laissé le temps. En vérité, il n'est pas parvenu à l'attente. Il n'attendait pas, parce qu'il savait ou croyait savoir ce que serait l'avenir. Pour lui, il y aurait encore de « l'orage », comme toujours. Aucun de ces orages ne ferait événement pour lui. Malgré sa conscience des variations climatiques, il vivait, comme la Cigale, dans une éternelle répétition du même. Il n'attendait pas d'événement déterminant qui l'obligerait à revenir, pensivement, sur son passé. Lui, « dont le front était au Caucase pareil », n'envisageait pas de replier sa pensée. Il était trop puissant, donc trop peu souple, peut-être, pour attendre.

L'attente du Roseau est l'effet d'un choix volontaire. Elle ne résulte pas de sa condition métaphysique. Dès lors, elle n'est pas une pose raide, crispée, dérisoire, et angoissée. Elle est une attention vers possibilités de l'avenir. L'humour léger, mais sans doute acide, que contient le mot « fin » le dit assez. Il suggère une disponibilité, une acceptation, mais aussi une volonté de lucidité, de nomination, et de jeu. Cette attente n'est pas une fascination, et elle est encore moins une dénégation. Elle procède d'une connaissance de la nature en tant qu'elle forme un univers « toujours divers », mais aussi « toujours nouveau », avec des lieux et des moments critiques. Aussi, cette attente, comme toute connaissance fondée sur la mémoire et le calcul, peut-elle se partager : le Roseau propose au Chêne d'attendre avec lui. Peu importe la taille, la force, le prestige... Cette attente est une attitude commune accessible à toutes les créatures dès qu'elles ont conscience du monde, donc d'elles-mêmes. Elle rend possible une communauté, une sorte de fraternité, là où la protection, que proposait le Chêne, empêchait l'échange égal de personne à personne, et vers la nature, et par la nature. L'attente commune que propose le Roseau est une suspension des hiérarchies et des vieilles histoires. Elle est une suspension de la guerre, ouverte par le « Dansez maintenant ». C'est ainsi que les auditeurs, à la fin du second fragment du Songe de Vaux, sont « comme suspendus dans l'attente d'autres merveilles ». Se constitue un moment de paix, d'entente et d'attention, où tout paraît heureusement possible entre les participants. On médite, on se souvient, on anticipe, on se prépare, et même aux « tourbillons » dont parle la fin du *De rerum natura*. C'est un moment de suspension.

De fable à fable, dans le premier Livre, et sans doute dans « l'ample comédie à cent actes divers », de tels moments paraissent. A la fin de chaque fable, on peut vouloir ainsi attendre.

La suspension n'est pas l'interruption. L'interruption fait intervenir un élément extérieur, et qui « rompt ». Pour La Fontaine, elle est cause de déplaisir, voire de mort : Le Rat des champs fuit la ville par crainte d'un bruit qui viendrait « interrompre », donc « corrompre », le plaisir ; les quatre amis, dans Psyché, quand ils envisagent de partager la lecture du livre qu'a écrit Poliphile, trouvent au parc de Versailles un lieu où rien ne viendra les « interrompre ». L'interruption est contraire au flux continu qui assure le développement de la volupté. L'épicurien, comme « le rat du bon Horace », tente de l'éviter.

La « suspension », tout au contraire, est un choix libre à l'intérieur du mouvement, qu'elle ne « rompt pas ». Elle donne le sentiment d'une légèreté et permet une mobilité d'attention. Elle n'est pas fascination, fixité, blocage. Elle autorise la réflexion vers l'arrière, comme vers l'avant, la mémoire et le rêve, la méditation et le plaisir. Elle est un état que l'on peut appeler poétique, puisque rien n'est rompu, et que tout est possible. Elle est une forme de « l'amour réalisé du désir demeuré désir », selon la définition que René Char donne de la poésie. La suspension de la lecture n'est donc pas une interruption, mais une lecture par delà la lecture, une lecture sans lire tout en rêvant des lectures passées, futures, et le tout sans effort, légèrement, en aimant ces lectures, en réalisant cet amour, comme l'âme s'anime à « l'onde pure », selon « les longs replis cristal vagabond », hors de portée du Loup interrupteur, et dans l'attente de toujours mieux se « désaltérer ».

La suspension, dont parle La Fontaine, est « dans l'attente », qui est ici désir d'avenir autre, imagination de cet avenir, espérance de merveilles. C'est l'attente qui rend possible la « suspension », mais sans être sa cause : elle est l'espace – mouvement où la « suspension » se produit. On n'est pas suspendu à l'attente. On est encore moins suspendu par l'attente. On est suspendu « dans l'attente », à l'intérieur de cette attente qui est désir de l'avènement « d'autres merveilles ».

L'attente peut être lecture par anticipation de ce que l'on peut imaginer. Le lecteur d'une fable, quand il l'a finie, peut déjà lire en projection ce qui va se présenter, mais sans le lire réellement. Il peut considérer les possibles. Qu'aurait pu faire la Cigale pour éviter le sort dont l'accable la Fourmi ? Comment expliquer que le Corbeau « ouvre un large bec » ? Qu'est-ce qui tente la Grenouille dans la grosseur du Bœuf ? Peut-on éviter de finir comme un des deux Mulets ? Comment « courir encor » ? Chaque fable, dans le premier Livre, paraît naître du désir que suscite la fable précédente. Toutes invitent à « attendre la fin ». *La Cigale et la Fourmi*, cette histoire de « voisins » avec sa « bise », ne conduit-elle pas à imaginer la possibilité du *Chêne et du Roseau*, cette histoire encore de « voisinage », avec le Vent du « Nord » ? La Cigale, monomaniaque du « chanter tout l'été », ne trouve-t-elle pas son double inversé dans le Roseau, qui sait quant à lui, « attendre la fin » ? La Cigale se « plaît », mais ne sait pas « plier ». Son amour-propre l'aveugle. Elle aurait dû voir son image, et lire, assurément *La Cigale et la Fourmi*, voire *Le Chêne et le Roseau*... Mais l'on n'entend cela que si l'on sait, en suspension, « attendre la fin »...

Ainsi peut se lire le passage de l'avant-dernière à la dernière fable du premier Livre.

Les Frelons et les Mouches à Miel conte comment une Abeille « fort prudente » permet à toutes les Abeilles de gagner un procès que les Frelons leur ont injustement intenté. Elle sait d'abord patienter, pour que chacun puisse lui accorder qu' « il est temps désormais que le juge se hâte ». Surtout, elle propose une tactique pour contraindre les Frelons à renoncer à leurs prétentions :

> Travaillons, les Frelons et nous ;
> On verra qui sait faire avec un suc si doux
> Des cellules si bien bâties.

L'Abeille « fort prudente » met toute la compagnie en attente de la fin. Celle-ci ne tarde guère :

> Le refus des Frelons fit voir
> Que cet art passait leur savoir.

C'est à la fin que se juge effectivement le procès, et, dans ce cas, très justement. Mais si manque, dans la communauté, une Abeille « fort prudente »,

> On nous mange, on nous gruge;
> On nous mine par des longueurs,
> On fait tant à la fin que l'huître est pour le juge
> Les écailles pour les plaideurs.

On ne saurait sous-estimer l'importance d'« à la fin » à la fin de cette fable. Pour qui sait se mettre en suspension dans l'attente de la fable suivante, cette expression prépare la dernière parole du Roseau : « attendons la fin ».

Dans *Le Chêne et le Roseau*, en effet, il s'agit d'un procès que le Chêne voudrait amener le Roseau à intenter à la Nature.

> Le Chêne un jour dit au Roseau
> Vous avez bien sujet d'accuser la Nature.

Et il ajoute : « La Nature envers vous me semble bien injuste ».

Le juridique passe d'une fable à l'autre.

Le Chêne invite le Roseau à un procès, quand la fable précédente finissait en montrant le danger des procès : « on nous mange, on nous gruge, on nous mine par les longueurs ». Les procès ne profitent qu'aux juges, donc à l'institution qui détient, en toute affaire, le pouvoir. Les juges tirent parti de notre manque de « sens commun », que seuls « les Turcs » auraient conservé... Il est donc prudent, et « fort prudent », quand on n'est pas juge, d'éviter d'en intenter. Le Roseau, pas Juge, pas Turc, et pas impressionné par « le Caucase », a du « sens commun », peut-être parce qu'il a lu la fable qui précède la sienne... Il refuse de s'engager dans un procès qui aurait pour effet d'accroître encore l'apparente puissance du Chêne. Quel profit de vanité ce dernier n'en tirerait-il pas ? Quel bon spectacle ! Quels bénéfices secondaires !

Le Roseau refuse, et avec humour, la compassion du Chêne qui partirait, selon lui, « d'un bon naturel ». Or, si le Chêne a « bon naturel », la Nature n'est pas si mauvaise... Comment l' « accuser » quand elle lui accorde un voisin si naturellement bon ? Le conseil du Chêne, puisqu'il démontre la bonté de la Nature, interdit au Roseau de le suivre… Ainsi la louange du Chêne lui donne-t-elle moyen de répliquer. Il plie « Nature » sur « naturel », ou l'inverse, pour en tirer liberté de ne pas rompre avec la Nature... Le travail rhétorique, ici, illustre une « méthode », qui n'est pas celle des Turcs, ni celle, obliquement, de Descartes, mais qui prépare, sans le savoir, Leibniz, si l'on a lu Deleuze, et qui provient d'une expérience réelle de la Nature, telle que la pense Lucrèce, et que l'expose à son tour Michel Serres, qui n'ignore pas Gassendi...

Les Frelons n'ont pas craint d'engager procès contre les Abeilles. Ils ont espéré emporter le miel. Cela ne leur a pas profité : ils ont perdu six mois et furent ridiculisés. Leur action, injuste, contredisait la Nature. S'ils ne l'accusaient pas formellement, ils exigeaient du moins qu'on oubliât qu'elle les a faits différents des Abeilles quant aux capacités mellifères. Ils refusaient d'admettre ses lois et les possibilités de connaissances qu'elle offre. Aveugles et mauvais, ils ont perdu pour avoir cru pouvoir la nier, et, plus précisément, pour n'avoir pas prévu la possibilité d'une « Abeille fort prudente », qui emploierait habilement la Nature pour la rendre manifeste. Ils ont oublié que la Nature est un mouvement divers de l'être avec le temps.

Le procès que le Chêne conseille au Roseau suppose d'oublier cette leçon de Lucrèce : la Nature est dans le temps, par le temps, toujours à naître, et jamais ailleurs qu'en sa production. Pour le Chêne, la Nature n'est pas un processus inconscient de ses effets, mais un sujet, qu'il y a bien « sujet d'accuser ».

« L'Abeille fort prudente », nous l'avons vu, jouait doublement le temps contre les Frelons. D'abord, elle attendait le bon moment pour intervenir. Ensuite, elle proposait que tous se mettent au travail pour voir, « à la fin », qui saurait faire le miel. Le Roseau joue aussi le temps, non pour gagner le procès que le Chêne lui conseille, mais pour montrer son absurdité. Il révèle ainsi ce que le Chêne aurait dû connaître : la nature de la Nature. Il lui enseigne, mais « un peu tard », si bien que le vieil arbre ne peut même pas « jurer », le de rerum natura, le ciel et la terre, la vie et la mort, la chance terrible des tourbillons.

C'est dans le temps, et par le temps, que la Nature se produit, et jamais autrement qu'en mouvement, toujours inachevé, même si par l'effet du désir, de notre mort, et des nécessités de penser pour vivre, on peut poser des fins. Toute fin, de ce point de vue, est un effet de l'attente et de la volonté de juger pour penser. Par cette suspension, l'esprit se retourne et imagine, mais il n'est pas de fin absolue. La Nature est mouvement. Chaque fin, formée par l'histoire et par l'esprit, y relance la possibilité d'attendre une autre fin, qui sera encore une « borne » provisoire dans la « carrière », une judicieuse suspension.

La fin, dont il est ici question, n'est pas l'hypothétique point de vue de Dieu, au terme des Temps, mais le point de vue pratique d'une créature. La fin est le lieu, en Nature, et pour « le sens commun », d'un « pli ».

Le Roseau sait cela. « Il plie et ne rompt pas ».

Plier, d'abord, économise des forces. Face aux flux violents, plier coûte moins que de se raidir. La surface ainsi opposée au « Nord », à « la bise », où à toutes sortes de puissances, est si faible qu'elle peut tendre à rien, et qu'une énergie presque infinie serait nécessaire pour la détruire. « L'effort de la tempête » n'y peut guère, et cet avantage s'obtient sans autre dépense que celle qu'exige l'acceptation de la possibilité du pli.

Cette acceptation ne va pas de soi : la Cigale se refusait à plier face à la Fourmi. Ne lui disait-elle pas « Ne vous déplaise », en préférant son plaisir au pli ? Le Corbeau ouvrait « un large bec ». La Grenouille tendait à se faire « aussi grosse que le Bœuf ». Le « Mulet du fisc » se chargeait, avec la Gabelle, d'une « charge si belle »... Par volonté de grandeur, vanité, ambition, amour-propre, ignorance, ces animaux manifestaient un refus de plier qui donne prises aux forces extérieures, comme la Fourmi, les Voleurs et le Renard, ou aux forces intérieures comme celles qui font « crever ».

L'acceptation éviterait des catastrophes et serait conforme à la leçon fondamentale des *Fables*, qui sont des économiseurs de forces : il est prudent, et même « fort prudent » de les lire pour réduire les coûts et les coups de l'expérience directe; il suffit d'accepter de recevoir leçon des « moindres aventures » et de se reconnaître « enfant », comme le sont Athènes, tous les hommes, et La Fontaine lui-même, si l'on en croit *Le Pouvoir des fables*... Il suffit de reconnaître une part essentielle de soi, sans se raidir et se gonfler par l'effet d'une image flatteuse.

L'accepter est le coût du pli. Il est faible, comparé au danger de subir, sans les avoir imaginés, les Loups, les Renards, et « les coups épouvantables du plus terrible des enfants »... Dangers réels. Dangers liés à notre condition car, même Chênes, nous sommes faibles face à la Tempête, et donc toujours Roseaux, sans doute pensants, mais Roseaux, ou Cigales, et « les plus faibles de la nature ». Inutile et incertain de croire que l'on peut chanter « tout l'été » en répétant notre plaisir solitaire, et sans jamais plier. Le pli est la réponse nécessaire, et plaisante, à l'entêtant désir d'être été, car il est le moyen le plus économique de maintenir notre condition en Nature.

Le pli est le contraire de la rupture, comme le met en évidence le Roseau. Rompre est un sème négatif chez La Fontaine : le Rat des champs fuit la ville, car rien chez lui ne vient « interrompre » son plaisir; dans *Psyché*, quand les quatre amis cherchent un lieu favorable à leur conversation, ils choisissent le parc de Versailles, car « on ne les viendrait point interrompre »... La rupture, provoquée par quelque « bruit », détruit le plaisir, et cause la mort. Au contraire, le mouvement vers le plaisir, suppose une continuité qui en la Nature, telle que la représente Lucrèce par la chute des atomes.

« Rompre » n'a pas, chez La Fontaine, le sens positif que ce verbe peut avoir dans les liturgies Chrétiennes, lorsqu'il s'agit de rompre le pain, et que cette rupture ouvre à résurrection. Si le Roseau rompt, il est mort. Si le Chêne rompt, il ne révèle que ses « pieds voisins de l'Empire des morts ». Sa parole s'interrompt, et sans suspension. Jamais plus il ne parlera. La rupture est sans espérance. Elle n'est en rien évangélique.

Le pli, quant à lui, est une continuité nécessaire, qui permet la continuité. S'il n'est pas continuité, il n'est pas pli, mais cassure, et il n'est pas glissement progressif d'une direction vers

une autre, mais angle. Producteur de continuités, le pli permet celles du passage d'une apparence à une autre, d'une direction à une autre, d'un moment à un autre... Il est un opérateur de métamorphoses continues. Par le pli, la vie, « l'onde pure », la parole peuvent continuer, se faire diverses, et même retrouver, du moins provisoirement, tant le pli n'implique pas la définitive raideur, un état premier : le pli, s'il se replie, se déplie...

Son acceptation, par le Roseau, témoigne d'une acceptation substantielle de son corps. C'est un des aspects remarquables de cette fable que le Chêne n'y voie pas son propre corps, ou plutôt qu'il n'en considère qu'une partie, sa tête, et plus précisément, par métaphore et métonymie, son « front », qu'il compare « au Caucase ». Seul son haut est prétexte à discours, avec jeu d'images, littérature, amplifications, mais il n'a rien à dire de l'ensemble de son corps, et moins encore de ses pieds. Il est si grand, semble-t-il, qu'il n'échange plus avec eux, ce qui arrivera presque à Alice, chez Lewis Carroll, quand, devenue trop grande, elle envisage d'envoyer des lettres à ses pieds... Il faut le Nord et la Mort pour que les « pieds » du Chêne viennent au jour. Disons qu'il faut tout le premier Livre pour cette ultime monstration, aussi étonnante, en définitive, que celle de *la Madone des Pélerins*... Le Roseau, parce qu'il accepte de plier, sait l'entièreté de son corps. Plier, comme l'indiquent les derniers mots de *Ma bohème*, c'est ramener son « pied près de son cœur », c'est lier le haut et le bas, le centre et la périphérie, l'esprit et la matière. L'acceptation du pli est, de ce point de vie, acceptation d'une continuité corps/esprit, sur laquelle La Fontaine revient volontiers, comme en témoignent, par exemple, la Préface des *Fables*, quand il s'agit, justement des fables, ou au livre IX, le *Discours à Madame de La Sablière*.

Plier, et ne pas rompre, en cette affaire, c'est ne pas être déjà rompu, mais avoir quelque idée des « diverses liaisons » qui permettent le passage. C'est avoir vision entière de soi, haute et humble, comme Ulysse lorsqu'il sort de la caverne, sans se tendre vers le Soleil de l'Etre, en se plaçant, âme et corps, corps par âme, âme par corps, sous un mouton. Le pli est un rappel physique à l'existence des pieds, sans quoi nul chant, fût-il celui de la Cigale, n'est réellement poésie. Ceux qui ont le goût difficile, bien entendu, n'en savent rien. Le livre II des *Fables* les attaquera. La Fontaine sait que le pli est un retour non narcissique sur soi.

Le pli nous aide à nous connaître. En pliant ma main vers ma poitrine, je l'explore. En pliant mes doigts sur ma paume, j'apprends l'intérieur de ma main. Je me découvre, étonnamment, parce que je me couvre, mais il faut que j'accepte de découvrir ce que je vais couvrir. Il faut, en quelque manière, que j'aie déjà plié pour plier. Or, on ne plie que si l'on est souple, et l'on n'est souple que pour s'être exercé. On ne plie donc jamais pour la première fois. Le Roseau plie au présent de sa vie entière. Etre Roseau, c'est plier, avoir plié, se préparer à plier. C'est plier, déplier, et replier encore.

Le pli revient. Il revient dans le temps, comme il revient dans l'espace. Le pli intègre espace et temps en un mouvement qui fait forme.

Une surface, ou une ligne pliée, revient sur elle-même, mais de telle manière que des parties se trouvent rapprochées, et parfois presque confondues. Le Roseau, en pliant, se manifeste à la fois totalement comme Roseau tout entier Roseau, et comme Roseau divers.

Tout du Roseau plié n'est pas plié en même direction, et chaque point du Roseau plié offre sur son corps entier des vues qui ne sont pas les mêmes. D'autre part, chaque point du Roseau plié est un point de vue particulier sur le monde, et leur intégrale en balaye une part beaucoup plus considérable que si le Roseau était resté droit. Le pli multiplie simultanément la possibilité de

connaissance de soi, et du monde, et il offre par l'espace qu'il constitue, en lui, avec lui, et par lui, un champ pour que se déploie la pensée.

Cela est d'autant plus vrai que le pli est une expérience du temps pour qui le pratique ou le considère. Le pli plie nécessairement le temps puisqu'il ramène l'état présent plié sur un état ancien, non plié, et qu'il fait imaginer l'état futur possiblement non plié. Le pli, en sa suspension, porte mémoire et prévision. Il « attend la fin », et même s'il est définitif, par exemple quand « l'étoffe a pris son pli ». Il est toujours, pour employer une expression moderne, « à mémoire de forme ». Le Roseau est un exemple de réalité à mémoire de forme, et la métaphore vaut d'autant mieux qu'il est « pensant ».

Peut-être est-il réellement « pensant », parce qu'il plie, ce qui n'est pas du tout l'idée de Pascal, dont La Fontaine, certainement, ne connaissait pas la formule quand il écrivait sa fable. Mais un de ses projets, dans son œuvre, est de « laisser » à ses lecteurs « quelque chose à penser ». Il leur « laisse à penser », même « la vie que firent les deux amis » dans *Le Rat de ville et le Rat des champs*… Or cette pensée ne résulte pas seulement d'une ingurgitation de connaissances, ni même d'une projection, comme à partir « de la ligne et du point », telle que la définit la *Préface* des *Fables*. Elle est mémoire et imagination. Il s'agit de lire, de relire, et, grâce à l'espace suscité par ce ressassement, d'aller de l'avant. Tel est le travail des *Fables*, qui plient la morale sur le récit, ou le récit sur la morale, et parfois deux récits, avec une ou une deux morales, et toujours, de fable à fable, récits et morales se rappelant et appelant. Elles créent ainsi espace, suite d'espaces, pour que la pensée se déploie. Dès le début du second Livre, par exemple, La Fontaine propose un cas exemplaire de pli, en construisant deux récits sur deux tons différents, et qui sont et ne sont pas même chose, et qu'on peut lire l'un par l'autre, pour avancer, et même conquérir, grâce à l'espace qu'ils constituent... Il se montre ainsi créateur actif, audacieux, et pensif, par élaboration de ce redoublement, qui invite le lecteur, à lire, relire, s'installer dans l'écart produit par le pli, et penser ainsi grâce à cet écart. L'art de plier, que pratique le Roseau, est à la fois un art de survivre, de vivre, et un art de penser, qui va en arrière, comme en avant, et qui, dans la mesure où il est simultanément représenté et mis en œuvre, donne à penser... Il trouve emploi quand le Roseau loue le Chêne pour son « bon naturel », alors que ce dernier l'invite impérativement à « accuser la Nature ». L'ironie est pli d'un mot sur un autre, qui est le même, et pas le même. Elle évite de dire, mais laisse penser, pour qui désire et sait penser. Elle suppose une pensée, celle du Roseau, et, par derrière, de l'autre côté d'un pli, celle de La Fontaine. Elle en appelle, comme l'indique Jankélévitch dans son ouvrage, à l'intelligence, et elle peut la favoriser. En sa parole, le Roseau « plie, mais ne rompt pas ». Il reste fidèle à sa nature, mais il donne à sentir combien le Chêne méconnaît la Nature, la sienne, et manque, sans doute, d'un « bon naturel ». Apparemment flatteur, mais ironique, il est « fort prudent », proche du fabuliste, et proche du poète.

De ce point de vue, sa capacité à plier, répond à l'incapacité de la Cigale à penser le temps comme une succession de moments divers. Croyant à l'éternité du « tout l'été », elle se refuse à plier, comme la Nature plie, et se condamne A cette figure de la poésie, ignorante et narcissique, s'oppose la pratique physique du Roseau, qui donne matière, depuis l'Antiquité, aux flûtes de Pan. On se souvient qu'en grec comme en latin le « syrinx » est d'abord le roseau, et la nymphe Syrinx, poursuivie par Pan, se transforma en roseau... Le Roseau est, par métonymie, une des figures possibles de la musique, et, singulièrement, de la musique telle que la conçoit Pan, qui n'est pas Apollon. Il permet un son continu, en transformant, dans l'ombre du tuyau, un faible souffle en ample puissance de beauté. Il est une figure fort différente de la Cigale, qui croit splendidement,

mais, avec raideur, sottement, et sans jamais produire de miel, comme les Abeilles, à l'éternité de l'été...

Artiste discret, La Fontaine défend une musique et une poésie contre une autre. De la Cigale au Roseau, même si son Roseau ne chante pas, il forme passage. D'un art narcissique, fasciné par le feu solaire, se plaisant dans l'ignorance du réel divers où il projette son expression seule, il fait passer à un art procédant d'une connaissance du monde et de soi, s'alliant à l'eau, se faisant souffle, et proposant, contre le Chêne et peut-être déjà, contre celui qui sera plus tard, l'« indiscret stoïcien », une discrète continuité. La Cigale se croit dispensée de la loi commune, mais le Roseau se pense avec la Nature et dans la Nature. Il en sait la diversité, et il pratique, en pliant, sa propre diversité. Il distingue, mais sans tronquer. Il est discret, et même « discret » au double sens du mot. Il ne se mêle pas des affaires de son voisin. Il sait distinguer, sans « rompre », ni « interrompre ». Il sait donc se taire, s'abstenant, par exemple de toute phrase cruelle, dont un Renard ou un Mulet seraient capables, devant la mort du Chêne qui révèle, drôlatiquement et magnifiquement, ses « pieds ».

Le Roseau laisse place à une pensée mélancolique. Mais il ne chante pas. Il ne prend pas les risques de l'œuvre. Il n'est pas poète. Il n'est pas ce que tente d'être La Fontaine. Son silence et la référence à Virgile ouvrent pourtant encore et en corps, la question de l'œuvre poétique, celle que relance, *Contre ceux qui ont le goût difficile*, au début du second Livre, et qu'installait à l'initiale la Cigale :

> Le Vent redouble ses efforts
> Et fait si bien qu'il déracine
> Celui de qui la tête au Ciel était voisine
> Et dont les pieds touchaient à l'empire des morts.

Grand silence : retour possible, par appel même de la rime, à *La Cigale et la Fourmi*, « sa voisine »....

Retour à La Cigale et la Fourmi

La Fontaine n'est pas le premier à installer *La Cigale et la Fourmi* en tête d'un recueil de *Fables*[276], mais il est le seul à le faire suivre par *Le Corbeau et le Renard*.

Le motif le plus évidemment commun aux deux fables est le chant : « La Cigale ayant chanté »… « Je chantais »… « Vous chantiez »... « Sans mentir, si votre ramage »… « Et pour montrer sa belle voix »…

[276] Aphtonius au quatrième siècle avait eu la même idée.

La Fontaine sait que la Cigale, qu'il n'emploie qu'une seule fois, est, depuis les Anciens, une image des poètes qui ne prévoient pas l'avenir[277]. Cependant, dans sa fable, il évite d'expliciter une morale. Il opère, par rapport à la tradition ésopique, un retrait, bien repéré par les critiques[278]. Or ce retrait, couplé avec la composition du Livre, peut conduire à interroger le désir de chant – mot qui sature *La Cigale et la Fourmi* – par *Le Corbeau et le Renard*, donc par *La Grenouille*…, donc par *Les deux Mulets*...

La Cigale ne subit-elle pas le « dansez maintenant » parce qu'elle a chanté, ou chanté d'une certaine façon ? Son désir de chanter n'est-il pas à interroger ? Ne faut-il pas distinguer entre le chant, tel qu'elle le pratique, et l'art que La Fontaine veut mettre en œuvre ? Est-ce que les *Fables* ne constituent pas une critique morale éthique et, peut-être, métaphysique du chant, ce qui ne signifie pas une condamnation[279]?

Ces questions ne sont pas sans importance pour qui choisit de se placer « aux bords d'une onde pure[280] » sous la puissance de la Muse ?

Elles ne sont pas sans importance non plus pour qui s'apprête à lire, vers 1668, un recueil de *Fables*, dont l'auteur ne se prétend pas seulement successeur d'Esope, mais poète, puisqu'il en appelle aux Muses dès sa *Préface*.

À lire La Fontaine, on ignore ce que la Cigale a « chanté ». Par trois fois, ce verbe n'a pas de complément d'objet. On constate également que le Renard ne demande pas au Corbeau de lui chanter telle ou telle chanson. Il l'invite à manifester son « ramage ». Pas question de dire, avec sa « belle voix », des paroles particulières. Pas question de « chanter les Héros dont Esope est le père[281] » comme La Fontaine annonce le faire une page avant le chant intransitif de la Cigale.

Ce chant est présenté comme continu : « La Cigale ayant chanté, tout l'été »… Durant la totalité de l'été, sans cesse, « nuit et jour », elle a chanté. Jamais de fin. Pas de moment de suspension. Une continuité, semble-t-il, répétitive, sans diversité, comme le suggère la reprise, presque mécanique, du « té ». Et, pourtant, à cette totalité uniforme, quelque chose paraît manquer, non du point de vue de la Cigale, mais du point de vue de l'éventuel lecteur : le second vers - « tout l'été » - ne comporte que trois syllabes quand le premier en laisse attendre sept, si bien que la succession des deux vers produit un mécanisme déceptif. Sept syllabes étaient en espérance, trois syllabes seulement se présentent... La Fontaine affirme d'entrée, son choix d'une diversité en versification. Il isole et rend plus manifeste la pleine monotonie du « tout l'été »… Il

---

[277] Outre les réflexions de Sorel et d'Esternod que rapporte Jean-Pierre Collinet dans son édition, on peut citer, sans être exhaustif : *L'Orphize de Chrysante* (publié anonyme en 1626), p-24 : « [Les poètes oublièrent]les necessitez de la vie [et] languissans de faim ils donnerent de la pitié aux Dieux qui les changerent en Cigales, lesquelles gardent encore ce naturel, et passent le beau temps à chanter sans faire provision pour le mauvais ».

[278] Voir par exemple l'édition des *Fables* par Jean-Charles Darmon, au Livre de poche classique, p. 426, ou notre thèse, *Les relations de pouvoir dans l'œuvre de La Fontaine*, p. 41.

[279] La critique qu'opère Psyché des mouvements tyranniques qui entrent dans l'amour n'est pas non plus une condamnation d'Amour. Il est possible de supposer que l'entreprise romanesque de *Psyché* poursuive, sur un autre plan, l'entreprise des *Fables* : dans chacun des deux ouvrages, l'amour-propre est examiné, comme perturbateur intime – que l'on peut corriger – des plus estimables activités du désir, que sont l'amour et la création artistique.

[280] « C'est ainsi que ma Muse aux bords d'une onde pure »… *Epilogue* du second Recueil, v.1.

[281] « *À Monseigneur le Dauphin* », v. 1.

crée une légère ironie ... Ce « tout l'été » n'est pas tout du monde, car il lui manque quelque chose pour constituer rythmiquement la totalité du vers attendu. De plus, il n'est pas le complément d'objet que le lecteur aurait pu espérer, et que laissait imaginer le premier vers de la dédicace. La Cigale paraît avoir remplacé par une continuité insistante et mécanique – « tout l'été » - la diversité naturelle des « héros dont Esope est le père[282] »... Quelque chose manque. On lit de vers en vers, de texte en texte, par plis. On relit. On construit des sens obliques.

Ce chant, « tout l'été », ne s'adresse à personne. Chanter « à tout venant » n'est pas chanter pour tel ou tel individu, ou même pour un public qui en aurait manifesté le désir. C'est chanter, sans distinction, vers tout ce qui se présente. La Cigale ne se soucie pas des goûts d'autrui, de son ennui ou de son accablement potentiel. Tout ce qui vient tout le temps lui devient inévitablement public[283].

La conversation-cadre des *Amours de Psyché et de Cupidon* la critique implicitement. Poliphile ne lit pas « à tout venant ». Il demande à ses amis de bien vouloir l'entendre lire. En outre, il leur laisse le choix du lieu et du moment. Quant à Acante, devant les orangers de Versailles, s'il ne peut se retenir de dire certains couplets de poésie, il ne les déclame pas « à tout venant » et « jour et nuit ». Il permet à la promenade, à la lecture, et à la conversation de se développer. Il chante, puis se tait, pour des amis choisis, qui ont décidé de l'entendre et lui laissent, à la fin de l'ouvrage, le « loisir de considérer les dernières beautés du jour ». Acante[284] sait suspendre son chant, l'adresser à qui le désire. Il rend sensibles le temps et ses beautés.

La Cigale chante sans objet, « nuit et jour », « tout l'été », « à tout venant ». Son chant ne participe pas d'une rencontre avec la diversité des choses et des sujets. Loin de chercher à « se donner des soins pour le plaisir d'autrui[285] », elle nie autrui : « je chantais, ne vous déplaise ».

Le Corbeau, à la fable suivante, chante également sans objet. Il chante sans souci même du fromage. Le temps et le lieu lui importent peu. Il ne chante pas pour le plaisir d'autrui, mais pour « montrer sa belle voix », par amour-propre, comme la Grenouille gonfle, ou comme le Mulet fait « sonner sa sonnette ». Ces animaux emploient autrui comme un miroir approbateur de leurs signes. Ils ont besoin qu'il soit pour qu'il ne soit pas, puisqu'ils s'imaginent seuls à vraiment être. Tel est le mécanisme contradictoire de l'amour-propre, qui ne désire l'existence d'autrui que pour jouir de constater sa nullité.

Le chant de la Cigale est analogue aux discours du Chêne, finalement sanctionnés, à l'autre bout du premier Livre, comme ce chant, par le souffle de la Nature… Le Chêne vise à étendre, au-delà de son « voisinage », le sentiment qu'il a d'être admirable, mais il se trompe sur lui-même, le monde, et le Roseau. Sa générosité masque une ignorance physique et éthique, qui procède de l'amour-propre.

---

[282] Cela s'entend à l'oreille et se voit aux lettres. Le travail d'anagramme subtil et le jeu vocalique, très fréquent chez la Fontaine, s'admire dans « les héros dont Esope est le père ». Grand contraste avec « tout l'été ».

[283] La Fontaine pense, au contraire, que l'auteur doit songer à son public. En 1664, à peu près au moment, où il devait travailler à *la Cigale et la Fourmi*, il écrivait dans *l'Avertissement des Nouvelles en vers tirées de Boccace et de l'Arioste* : « Térence doit (lui) servir de modèle. Ce poète n'écrivait pas pour se satisfaire seulement ».

[284] Le verbe chanter (*cantare*) s'entend dans « Acante ».

[285] *Le Vieillard et les Trois Jeunes Hommes*, XI, 8, v. 23.

Dès le début du Livre, La Fontaine décèle les effets de celui-ci à l'intérieur du désir de chanter. Loin de vouloir illustrer la noblesse absolue de ce désir, il rend possible son examen en mettant son lecteur devant un choix : ou bien lire *La Cigale et la Fourmi* comme un texte indépendant, et tenter de suppléer au manque d'une morale ; ou bien examiner, depuis ce manque même, et en passant indéfiniment par tout le Livre, voire tout le Recueil, et même *Psyché*, ce qui dans le chant peut conduire au « dansez maintenant ». Pareil examen est difficile pour le lecteur moderne parce qu'il est prévenu par le nombre infini des ressassements scolaires, et qu'il a envie de croire, depuis le romantisme, à l'éminente vertu du désir de chanter. Il croit volontiers que les artistes sont exemptés. Mais La Fontaine, qui examine à la fin du premier Livre l'apparente générosité du Chêne et qui sait faire sentir la vanité sous un ostensible souci d'autrui, ne craint pas de donner à lire ce qui se trame au fond du désir de chanter, comme souvent dans l'amoureuse ardeur.

Dans *le Berger et le Roi*, au livre X, il écrit que l'Ambition « entre » dans l'Amour[286]. Son unique roman, à l'imitation d'Apulée, raconte comment Amour prétend aimer Psyché sans en être vu, mais il fait apparaître, page après page, que ce désir donné pour incompréhensible recèle un obscur désir de dominer[287]. Amour doit apprendre à y renoncer, pour goûter enfin une relation égale et délicieuse, que La Fontaine nomme « conversation de baisers ». Amour était aveugle en voulant aveugler. Il ne se connaissait pas. Il ne connaissait pas réellement Psyché. Il jouissait de la dissymétrie de la relation, mais il troublait la Belle, et il ne pouvait encore engendrer la Volupté, dont l'existence s'accorde au goût pour la diversité que manifeste Poliphile…

Critique précis de l'amour, La Fontaine n'a pas craint d'abord de faire porter le regard dans ce qui « entre » dans le désir de chanter. La Cigale ou le Corbeau sont d'excellents exemples de poètes tyranniques, ou potentiellement tyranniques, car narcissiques. Ils cherchent d'eux-mêmes une image flatteuse. Or, La Fontaine dès le début de son entreprise, précise son projet : s'il désire chanter, ce n'est pas comme la Cigale et le Corbeau, et leurs apparitions successives permettent au lecteur de le sentir.

Les *Fables*, en effet ne sont pas un chant intransitif. De même qu'Acante évoque précisément les orangers, après avoir considéré les diverses espèces oiseaux présentés dans la Ménagerie de Versailles, elles évoquent le monde divers, peuplé de cigales, de fourmis, de corbeaux, de renards, d'hirondelles, de petits oiseaux, et elles invitent à le « considérer » , dans toutes ces « muances », selon l'admirable expression qui apparaît à la fin de *Psyché*.

Les *Fables* ne sont pas un discours continu, débité « nuit et jour ». Elles multiplient les moments de suspension, où il est possible de « rêver » aux « aventures[288] » précédentes, d'aller dans les Livres en amont et en aval. Elles manifestent qu'elles se publient à un moment de l'histoire humaine, et, particulièrement, de la France. Elles ne craignent pas de se peupler des noms de Malherbe, ou de La Rochefoucauld, de faire apparaître le Transylvain, le Turc, ou un Allemand[289]. Elles savent que « jadis l'Olympe et le Parnasse étaient frères et bons amis[290] », et

---

[286] « Deux démons à leur gré partagent notre vie/Et de son patrimoine ont chassé la raison./Je ne vois point de cœur qui ne leur sacrifie/. Si vous me demandez leur état et leur nom,/J'appelle l'un Amour, et l'autre Ambition./ Cette dernière étend le plus loin son empire ;/Car même, elle entre dans l'Amour ». *Le Berger et le Ro*i, X,9, v. 1-7.

[287] Dès l'*Epilogue* du premier Recueil, Amour est présenté comme « tyran ».

[288] Voir *Le Dragon à plusieurs têtes et le Dragon à plusieurs queues*, I, 12, v. 20.

[289] Voir 13, 1 et 2.

que ce n'est plus le cas. Elles laissent deviner, comme l'a montré René Jasinski, que l'affaire Fouquet est importante, que l'on n'assiste pas à une répétition indéfinie du même, que s'il demeure judicieux d'employer la culture antique et de penser depuis Simonide, Mécénas, ou Jupiter, le cours du monde, qui n'est pas une « onde pure », est à prendre en considération. La bise ou le Nord, arrivent. Une « main qui par les airs chemine[291] » n'est pas une illusion. Face à ces nouveautés, des tactiques et des actes doivent sans cesse être inventés. Les *Fables* sont ainsi ouvertes au temps des saisons et de l'histoire.

Elles sont aussi des poèmes adressés. Il ne s'agit pas pour le fabuliste de les présenter « à tout venant », et pour « montrer sa belle voix ». Il s'adresse à des personnes particulières, ses lecteurs, qui peuvent être des « trompeurs[292] ». S'il reconnaît que Dieu a béni « l'engeance » des Pédants, il ne craint pas d'appeler l'un d'entre eux son « ami[293] », et de lui parler. Il semble se donner pour modèle l'Envoyé du grand Seigneur, « homme de sens », qui propose à un certain Allemand, un certain jour, un petit récit plaisant et instructif, « une aventure étrange, et qui pourtant est vraie[294] ». Il se distingue de l'auteur du « livre des Maximes », qui installe son piège dans des « lieux écartés », de telle manière que « tout venant » s'y trouve pris. L'écart entre la fable XI et la fable XII instruit : La Fontaine ne se propose pas de poser, comme La Rochefoucauld un piège qui séduit à tout coup par sa beauté. Ses *Fables* s'adressent à qui accepte de les lire, en accompagnant leur mouvement[295]. Elles sont un dispositif qui fonctionne dans la mesure où le lecteur y prend du plaisir, y pense, y multiplie les initiatives, dont une des plus remarquables, et de « rêver », depuis les profondeurs de lui-même, aux « aventures ». C'est très largement au lecteur d'inventer les cheminements de lecture, de plis en plis, par les mots qui s'appellent les uns les autres, par les effets de symétrie, par tout un ensemble de menus signes, qui permettent d'opérer des écarts fructueux. Aussi les *Fables* ne suscitent-elles pas la figure d'un lecteur du « tout venant ». Elles proposent à tel ou tel lecteur, s'il désire les suivre, des difficultés et des plaisirs, qu'il peut employer pour se connaître, connaître, et inventer son chemin. Comme les amis de Poliphile, il est invité à participer de la lecture, quand il lui plaît, où il lui plaît, selon le rythme qui lui convient, et en multipliant les suspensions, qui permettent une promenade et une heureuse conversation.

Le chant de la Cigale et le désir du Corbeau sont des modèles que critique La Fontaine. Ce n'est pas qu'il refuse le chant, puisqu'il entend « chanter les héros dont Esope est le père », mais le chant n'est pas, pour lui, en soi, une valeur qu'on ne saurait suspecter[296]. Comme de nombreux penseurs au XVIIe siècle, il se méfie de la vanité des artistes. Il va jusqu'à écrire que « la pire espèce c'est l'auteur[297] ». Il partage certainement le point de vue de Molière quant aux

---

[290290] I, 14, v. 67.

[291] I, 8, vers 12.

[292] « Trompeurs, c'est pour vous que j'écris ». I, 18, v. 27.

[293] « Hé mon ami »… I, 19, v. 26.

[294] I, 12, v. 12.

[295] Le « canal », au contraire, est une pièce d'eau immobile, quoique « formée par une source pure ». C'est un piège fort différent des *Fables*.

[296] Les grands « moralistes » du XVIIe siècle semblent appartenir à « l'ère du soupçon » que l'on croit parfois commencer au XXe siècle.

[297] *Le Singe*, XII, 19, vers 14. A la première page de *Psyché*, écrire des livres est la « maladie du siècle ».

prétentions de Trissotin, ou de Vadius. Il n'idolâtre pas le poète. Le désir d'être artiste n'est pas, pour lui, une vertu qui doive interdire tout examen. C'est dans le désir même de chanter qu' « entre » ce qui soumet finalement la Cigale au « dansez maintenant ».

Pour éveiller ce désir chez le Corbeau, qui, apparemment, n'y songeait guère, un splendide vers qui fait largement jouer la diversité vocalique de la langue française[298] lui suggère de s'identifier au Phénix. Le Phénix est appât bien choisi. D'une part, le terme est rare dans la langue française : venant du fond de l'Antiquité, il permet au Corbeau de croire pouvoir accéder à une culture savante[299] . D'autre part, le Phénix est réputé pour son plumage admirable, dont peut rêver le Corbeau[300]. Surtout, ses renaissances perpétuelles[301] en font un symbole d'immortalité.

Le Renard peut, à bon droit, supposer que le Corbeau ne veut pas mourir. La Cigale non plus ne voulait pas mourir, et le Renard lui-même ne veut pas mourir. « Plutôt souffrir que mourir, c'est la devise des hommes[302] ». Or s'il est possible, lucidement, de travailler à retarder l'échéance de la mort, il peut paraître plus facile d'accéder par quelque moyen à l'illusion de l'immortalité. Facile, mais imprudent : « attendons la fin » dit le Roseau…

La fin du premier livre des *Fables* est le mot « mort[303] ».

La « fin » est le moment à partir duquel on lit et relit l'aventure. On y « rêve ». On se tient « suspendu dans l'attente d'autres merveilles[304] ». Depuis le mot « mort » peut se lire, se relire le premier Livre, et s'imaginer la suite. L'ensemble se plie et se replie sur cette fin, multipliant ses significations et ses effets. Dès lors, il fonctionne comme un *Memento mori,* une Vanité dont les différentes fleurs prendraient sens par ce détail ultime, une Nature allant vers la mort, et qu'il ne faudrait pas accuser, ou oublier, mais considérer.

La mort travaille tout le premier Livre qui la travaille. Elle est partout, bien qu'elle ne soit pas tout. De la Cigale qui va « crier famine » chez « sa voisine », au Chêne « de qui la tête au ciel était voisine », en passant par *la Mort et le Bûcheron,* ou *le Loup et l'Agneau*, ou *Les deux Mulets*, « elle entre, elle se montre », elle « se présente[305]». Elle est constamment une possibilité du présent. Or, sa rencontre cause « horreur » et « effroi ». « Ne viens jamais, ô Mort » lui crie-t-on. Mais la bise vient, le Loup survient, l'ennemi se présente, « du bruit » se fait entendre, un

---

[298] Le registre vocalique du Renard paraît plus ample que celui de l'entêtant insecte de l'été. La Fontaine suggère ici qu'un flatteur peut avoir meilleure connaissance de la diversité, y compris de la langue, que tel ou tel artiste.

[299] Penser aussi au Magister, qui oublie l'urgence que lui présente le monde, pour « exercer sa langue ». I, 19.

[300] Jean-Pierre Collinet a bien raison d'indiquer dans sa note qu'il y a là du « piquant ».

[301] Cf *La Complainte du mal-aimé* : « Et je chantais cette romance/ En 1903 sans savoir/Que mon amour a la semblance/Du beau Phénix s'il meurt un soir/Le matin voit sa renaissance »

[302] I, 16, v. 19-20. Penser à « diversité, c'est ma devise ».

[303] « De qui la tête au ciel était voisine/Et dont les pieds touchaient à l'empire des morts ». I, 22, vers 31-32.

[304] Voir *Le Songe de Vaux, O. D.*, p. 96, et notre commentaire de *Les Frelons et les Mouches à miel*, p..

[305] Voir « L'ennemi se présentant ». *Les deux Mulets,* I, 4, vers 7.

plafond « tombe sur le festin ». Même quand on « tient en son bec un fromage », et qu'on est « sur un arbre perché », on ne saurait, sans imagination[306], tout à fait oublier sa possibilité.

Etre Phénix serait un bon remède contre cette douloureuse pensée. Le Renard en présente la possibilité au Corbeau : il pourrait devenir un être de beauté, bon chanteur, et immortel. Le Renard sait sa rhétorique. Il organise la progression de ses arguments : d'abord la joliesse, qui devient la beauté, ensuite le « ramage », et enfin la renaissance perpétuelle. Surtout, il lance au Corbeau un défi : s'il chante, il prouvera qu'il est réellement Phénix ; s'il ne chante pas, il ne sera pas Phénix.

Le Renard juge vraisemblable[307] que le Corbeau désire l'immortalité et imagine que le chant l'accorde. Bon connaisseur du monde et poussé par le désir d'avoir le fromage, il croit cela « avec quelque raison[308] ». Des expériences ou des fables ont pu lui apprendre que le désir d'immortalité entre dans l'ambition d'être artiste,- particulièrement chanteur - et que cette ambition, elle-même, entre dans le chant. Il sait que « l'amour-propre est le plus grand de tous les flatteurs », que le Corbeau rêve de n'être pas corbeau, tout en rêvant de se maintenir éternellement vivant. Il peut ainsi parier qu'il gagnera en le flattant sur son « ramage » et en faisant briller l'image du Phénix.

Que la peur de la mort « entre » dans le désir de chanter apparaît dès *la Cigale et la Fourmi*. Le chant de la Cigale « tout l'été », « à tout venant », procède d'un refus de prévoir la possibilité de la bise. Tant qu'il demeure possible de ne pas « crier famine », la future « emprunteuse » chante comme si le temps, « qui toujours marche », n'existait pas. Mais son corps, par ses besoins pressants, lui rappelle l'impossibilité de maintenir toujours son rêve. Le souffle froid de la nature, en faisant disparaître tout grain et tout vermisseau, la contraint à mettre à la place du chant une parole adressée, ayant un objet, et qui tente de tenir compte des circonstances. Mais « tout l'été », « à tout venant », elle a chanté, comme en totale éternité. Le chant accomplissait son rêve d'un monde sans sa mort.

Le chant permet d'abolir un moment la limite entre le monde et soi. La voix, qui vient du corps et le traduit, passe vers l'extérieur par le souffle. Flux physique du dehors vers le dedans, elle donne le sentiment d'une expansion, dont l'enflure de la Grenouille est une magnifique image. Cependant, la Grenouille « crève » vite : son enflure rencontre les limites d'élasticité de sa peau, tandis que le chant du Corbeau s'échappe par le trou-bec devenu large. Le chant peut s'épancher toujours, puisque il existe un passage naturel pour la voix, mais le fromage, qui est dans le bec et que rien ne retient sauf le bec, est en danger. Il est dehors et dedans, dans ce lieu critique. Tant que le Renard ne chante pas, il se maintient dans une position inaccessible, mais dès que s'ouvre le « large bec », il passe du dedans au dehors. Plus rien ne le « maintenant », il bascule. Il tombe. Il se retrouve dans l'horizontalité du monde, loin de toute transcendance, là où le Renard le « saisit ». Le fromage est à un point critique, entre extérieur et intérieur : à un certain degré d'ouverture du bec, la loi de la chute des corps s'applique, désastre non obscur.

---

[306] Au premier livre, dans *l'Homme et son image*, l'imagination permet à l'homme d'inventer « les lieux plus cachés qu'il peut s'imaginer », où il peut fuir l'épreuve des miroirs L'imagination n'est pas ici une « puissance trompeuse », mais une aide pour éviter ce que l'on sait être la vérité.

[307] Le Renard ne peut pas être certain de ses effets. Il croit « avec quelque raison ». Dans le monde sublunaire, qu'évoque *le Renard et le Loup*, au livre XI, il est presque d'impossible ou trop coûteux d'atteindre la vérité. On doit se contenter du vraisemblable.

[308] XI, 6, v.8.

Le chant se rêve sans fromage, sans objet, ni limite entre son origine et la nature. Il rêve d'un flux continu sans chute ni saisie, tel qu'aucune contradiction n'existerait. Il serait une pure émission, sans jamais d'accident ou d'opposition comme celle de la bise, ce souffle terrible, porteur de mort, et peut-être sombre[309]. Le chant est une expression du corps qui tend à nier le corps, toujours limité, séparé, fragile, avec un dedans et un dehors. Peut-être traduit-il le rêve d'un corps beau, qui serait éternellement beau, sans besoin de « mouche » et de « vermisseau », et « tout l'été ». Pour un moment du moins, il semble donner accès à ce corps, qui n'est pas le corps, puisque le corps, pour La Fontaine, est divers, toujours divers, parfois beau, mais, souvent couvert des plumes du Corbeau, souffrant, vieillissant, accablé, lié, pris dans les flux du temps, et travaillé par la mort.

Le chant donne l'ivresse d'une métamorphose qui fait oublier le changement des saisons, la nature de la Fourmi, le fromage, le Renard, la pesanteur terrestre, tout ce qui tombe. Il est un plaisir dangereux.

Faut-il y renoncer ? La Fontaine ne choisit pas de proposer une morale qui ridiculiserait la Cigale. Il n'assène aucun principe de réalité condamnant le désir de chanter. Beaucoup plus loin, dans son ouvrage, il donne une image favorable du Savetier qui « chantait du matin jusqu'au soir[310] ». Quant au Roseau, dont le bon emploi de son corps, triomphe à la fin du premier Livre, il est une plante transformable en instrument de musique. Le fabuliste lui-même s'annonce comme chanteur une page avant *La Cigale et la Fourmi*. Le premier des « héros dont Esope est le père » est une héroïne chantante. L'ouvrage commence par chanter une chanteuse. Les *Fables* produisent donc un chant qui invite à plier sur le chant, en tous sens, mais sans rompre, leur texte. La Fontaine montre en son chant l'image du chant, comme, plus loin dans le Livre, il montre l'image d'un livre, qui fait image, et permet de penser, par écart son propre Livre[311].

Le chant est un plaisir, « ne vous déplaise ». Il est un souffle heureux dans une nature toute en flux ; un public choisi peut goûter ceux d'Acante ou du Savetier, et s'y instruire. Il ne s'agit pas d'y renoncer, mais le chanteur ne doit pas oublier qu'il chante contre, que la contradiction existe, que ses « enchantements[312] » mêmes vont devoir tenir « contre ceux qui ont le goût difficile ». Le chant n'abolit pas « l'ennemi se présentant ». Aussi, le fabuliste après avoir montré l'erreur qui peut l'affecter, et illustré la nécessité du pli[313], passe-t-il à l'offensive : il affirme sa manière, ses objectifs, sans prétendre chanter « à tout venant ». Il choisit d'affronter « ceux qui ont le goût difficile ». Quand même il affecte de croire qu'on ne puisse pas prendre son œuvre « pour un enchantement[314] », il attaque et établit un rapport de force. Prévoyant, ne voulant pas « danser maintenant » entre les interdits, même bienveillants, qu'on voudrait lui imposer, il évite de se laisser dominer.

---

[309] Voir le sens de l'adjectif « bise » au cinquième vers de *Pâté d'anguille*, in *Nouveaux contes*.

[310] *Le Savetier et le Financier*, VIII, 2, v. 1.

[311] Voir *L'Homme et son image*, I, 11.

[312] *Contre ceux qui ont le goût difficile*, II, v. 13.

[313] C'est l'apport capital de la dernière fable du premier Livre, qui se déploie entre la faute de la Cigale et l'invention tactique du Roseau.

[314] « Qui ne prendrait ceci pour un enchantement » ?

La Cigale, tout au contraire, parce qu'elle chante pour ne pas éprouver la contradiction, finit par rencontrer la Fourmi qui la nie, jouit de la nier, construit par ses mots une durable et mortelle relation de pouvoir. Le chant donne en cette affaire toutes ses chances à la mort.

La première fable de La Fontaine raconte comment s'établit entre la Cigale et la Fourmi une relation de pouvoir. La fable suivante permet de mieux cerner les contours de ce dont il s'agit. *Le Chêne et le Roseau*, à l'extrême fin du Livre, en donne une nouvelle représentation. *Le Loup et l'Agneau*, *la Besace*, *L'Hirondelle et les petits Oiseaux*, *l'Homme et son image*, diversement, en proposent d'autres. Les vingt-deux fables du premier Livre se pensent utilement en les pliant sur *la Cigale et la Fourmi*, par *Le Chêne et le Roseau*, et en construisant peu un peu, sans prétendre conclure, un modèle.

« Dansez maintenant » et « cette leçon vaut bien un fromage sans doute » paraissent deux moments comparables : un sujet conscient de lui-même et de sa possible liberté parvient à imposer à un autre sujet également conscient de lui-même et de sa possible liberté un acte qu'il n'accomplirait pas de son plein gré : ni la Cigale, ni le Corbeau n'écouteraient les déclarations de la Fourmi ou du Renard, s'ils n'étaient « esclaves retenus[315] », et pouvaient « courir encor[316] ».

On peut parler de relation de pouvoir, *a minima*, quand un sujet parvient à en mener un autre « à sa fantaisie[317] ». Pas de relation de pouvoir entre deux objets inconscients, incapables de manifester un sentiment, et d'échanger du langage[318]. Le modèle ne convient pas quand un des partenaires est une chose, comme le fromage, ou un cadavre[319]. En revanche il peut décrire ce qui se produit, ou pas, entre *La Cigale et la Fourmi*, *Le Corbeau et le Renard*, *Le Chêne et le Roseau*, qui sont également aptes à sentir et à dire.

Les relations de pouvoirs sont diverses. Le premier Livre fait voir que plus de deux personnages s'y trouvent souvent impliqués : le Lion finit par dominer la société des trois autres animaux, Jupiter assemble chez lui « tout ce qui respire[320] »… L'ensemble des Abeilles impose à l'ensemble des Frelons une décision qui ne leur plaît guère[321]. Les relations forment parfois des écheveaux complexes comme dans *Simonide préservé par les Dieux*. Il arrive que la multiplicité des postulants à un poste de dominant entraîne une crise : quand deux voleurs[322] se battent autour d'un âne, un autre voleur survient, puis un autre… Des relations de pouvoir se constituent entre des sujets petits, ou grands, entre sujets de statuts métaphysiques différents, en tous lieux, en toute époque... Elles sont en ville, comme aux champs, au ciel comme sur la terre, aux « humides bords des royaumes du vent », ou à Athènes. Loin d'exister de toute éternité, et par nature, elles existent dans le temps et s'y transforment. On peut les raconter, en faire l'histoire. Elles se

---

[315] I, 8, v. 56.

[316] I, 5, v. 41.

[317] « Un Bœuf est plus puissant que toi,/Je le mène à ma fantaisie ». *Le Lion et le Moucheron*, II, 9, vers 9-8. Le terme de fantaisie, avec son chaos et son plaisir impliqué par l'imagination, est excellemment choisi par le Moucheron.

[318] Il est remarquable que « dansez maintenant » soit un acte de langage.

[319] La propriété n'est pas le pouvoir.

[320] I,7, v.1.

[321] I, 21 .

[322] *Les Voleurs et l'Âne*, I, 13.

constituent dans des occasions, se maintiennent ou pas, connaissent des crises, évoluent, disparaissent de diverses façons. Elles ne sont ni un bien, ni un mal. Elles peuvent aboutir au malheur des dominés ou à leur bien. Si la Fourmi et l'Agneau en sont victimes, les petits Oiseaux auraient pu gagner au pouvoir de l'Hirondelle, comme un certain Homme à celui d'un auteur[323], et, plus nettement, une jeune Veuve à celui de son Père. Pour La Fontaine, les relations de pouvoir ne sont pas une expression d'un vice fondamental des créatures. Elles sont l'effet du voisinage[324] entre des sujets, de la diversité de leurs situations, de leurs désirs et de leurs tactiques. Il importe de les considérer, de les employer, de s'en éloigner parfois, de s'y inscrire quelquefois, de se les représenter pour « courir encor » et éviter aux autres d'être « esclaves retenus ».

La Cigale et la Fourmi aide à penser la diversité des phénomènes. Installée au début du premier Livre, elle introduit à sa lecture, qui favorise la sienne, en retour, et ceci encore et toujours, si le lecteur « rumine tout le cas en sa tête[325] ».

Les deux insectes n'ont d'abord qu'une relation non hiérarchisée, et sans enjeu. Leur « voisinage[326] » n'est pas un espace de protection des faibles par le plus fort, tel que le Chêne le conçoit. A la différence de la « tête » de ce puissant qui est « voisine » du « ciel », ce « voisinage » est horizontal, terrestre, sans emphase, sous l'arbre que montre la gravure[327]. Les deux insectes se tiennent dans l'ici-bas, là où il s'agit de « subsister[328] ». Leur fable raconte comment leur « voisinage » peut aboutir à une relation de pouvoir, tandis que *le Chêne et le Roseau* raconte comment un personnage parvient à éviter de subir le pouvoir, apparemment protecteur, de celui qui voudrait en faire son voisin[329]. La première fable du premier Livre prépare de loin les lectures possibles de la dernière.

« Dansez maintenant » est la forme du pouvoir constitué par la Fourmi. C'est un élément de discours impératif et ironique, qui témoigne de la capacité linguistique des deux insectes, de l'habileté rhétorique de la Fourmi, et de sa certitude que la Cigale peut entendre le double sens de son propos. Le Roseau fait preuve d'une égale ironie, mais du faible au fort, quand il évoque le « bon naturel » du Chêne. Il veut éviter de tomber sous une domination apparemment bienveillante, tandis que la Fourmi trouve la formule parfaite de son nouveau pouvoir. L'ironie signale, dans les deux cas, un locuteur intelligent, jugeant son auditeur assez habile pour

---

[323] Voir *L'Homme et son image*, I, 11. L'Homme tombe sous le pouvoir du « livre des Maximes », mais comme ce Livre est l'œuvre de M.L.D.D.L.R., on peut soutenir qu'il tombe sous le pouvoir de M.L.D.D.L.R. L'établissement d'une relation de pouvoir est ici ambigu, et ce cas pose question pour le pouvoir des *Fables*. Le Livre se comporte comme un sujet, et l'auteur disparaît presque par derrière. Il tend à être un dominant a minima, presque aboli, comme Oronte à la fin du second fragment du *Songe de Vaux*, quand un signe presque imperceptible de son menton, suffit à déclencher une succession de merveilles…

[324] Sur la « relation de voisinage » chez La Fontaine, il est utile de lire le chapitre 5 du livre de Marcel Gutwirth, *Un merveilleux sans éclat, La Fontaine ou la poésie exilée*, Genève, Droz, 1986, p.111-130.

[325] *L'Homme et la Couleuvre*, X, 1, vers 52.

[326] *Le Chêne et le Roseau*, I, 22, vers 12.

[327] Cet arbre, dessiné par Chauveau, pivote de *la Cigale et la Fourmi* au *Corbeau et au Renard*. On croit le reconnaître de fable en fable. Il ne faut pas négliger les gravures quand on lit les Livres de La Fontaine.

[328] Etymologiquement, « se tenir en dessous ».

[329] Le Roseau en pliant fait le contraire de la Cigale. Il sait que le temps se plie de saison en saison, que plier fait « subsister »… C'est en sachant plier que l'on peut, réellement, sans mythologie, mais pour un moment seulement, devenir Phénix, Phénix provisoire.

l'entendre. L'écriture de cette ironie suppose que La Fontaine s'attend à un lecteur capable de la décrypter, d'imaginer ses effets sur son destinataire, et d'en penser les implications, par une lecture intégrale du texte, en sens divers, littéralement par plis.

La Fourmi fait exister la Cigale par l'énoncé qui la détruit. Au moment où elle la condamne, elle l'excite à faire jouer les mots. Elle reprend son vocabulaire - « vous chantiez, j'en suis fort aise » -, elle produit une rime très sonore (ne vous déplaise/ j'en suis fort aise -, elle lui accorde apparemment une légitimité artistique. L'espace blanc qui suit son propos, cependant, ne laisse aucun doute sur la manière dont il doit être entendu : la Cigale doit écouter, écouter encore et plier ce « dansez maintenant » sur lui-même, jusqu'à sa mort.

Le Corbeau, dans la fable suivante, est humilié, mais il lui reste la possibilité ultime de la parole, et du temps. « Il jura mais un peu tard qu'on ne l'y prendrait plus ». En jurant, il peut encore imaginer un avenir. D'autres fromages et d'autres Renards apparaîtront peut-être. Grâce à la « leçon », il pourra mieux faire. Le Renard est donc le premier pédagogue des *Fables*. La Fourmi n'enseignait rien à la Cigale. Elle ne lui offrait pas la possibilité de s'améliorer. Son rire signifiait l'annonce de la fin du temps.

« Maintenant » indique le présent, mais prend dans la bouche de la Fourmi la valeur d'un «désormais ». Dansez maintenant. Dansez désormais. C'est désormais, à la suite de « tout l'été » passé à chanter, et jusqu'à la fin de son temps que la Cigale doit danser. Ce qu'elle avait pu rêver « tout l'été » s'accomplit cruellement : « Maintenant » lui impose un infini sans crise, sans bise, ni renouvellement de saison.

Silence. Passage à la fable suivante… La Fontaine y donne à lire « tenir » : « tenait en son bec un fromage ». « Tenait », repris au passé simple par « tint », prolonge « maintenant », et fait, par effet retour, fonctionner la rime « tout venant » / « maintenant », comme la manifestation de l'ambiguïté grammaticale de « maintenant ».

« Dansez maintenant »… Dansez en maintenant… Dansez en donnant durablement, presque éternellement, de la tenue à ce qui tend à se défaire… Dansez maintenant ce qui, sans cette danse, ne se maintiendrait pas… Dansez contre le temps… Dansez maintenant la parole qui vous dit « dansez maintenant ». Dansez maintenant l'ordre qui vous tue et le silence. Dansez maintenant aussi longtemps que possible mon plaisir de vous voir mourir. Dansez maintenant cette relation de pouvoir que menacent le temps, la bise, ma mort, votre mort, mais qui durera tant que vous danserez, oscillant d'un sens à l'autre de mon ironie, multipliant en vous la torture de vivre, et me faisant jouir.

La Fourmi paraît partager le rêve de la Cigale. Elle paraît rêver d'un temps infini, d'un « tout l'été », qui serait un tout l'hiver, une danse maintenant toujours, pour l'éternité, sa jouissance. Seulement, il n'est pas certain qu'elle imagine que son rêve puisse être le réel. Elle se contente de faire en sorte que la Cigale, en dansant, ou plutôt en imaginant la nécessité de danser, en déployant en elle la cruauté de l'ordre qu'elle reçoit, lui donne un moment la possibilité d'imaginer pour elle un infini de jouissance. Certes, la Cigale ne dansera pas. Certes, elle ne fera pas onduler éternellement son corps sous les yeux de la Fourmi, mais la Fourmi aspire à ce spectacle. Elle se donne, en imposant son ordre ironique, la possibilité de goûter le déplaisir de la Cigale imaginant ce supplice. Elle constitue en spectacle pour elle, par un bon mot, la durée imaginaire d'une douleur. Elle imagine l'imagination. Elle échappe ainsi au Temps.

De ce point de vue, la Fourmi se distingue du Renard, qui ne paraît pas espérer prolonger le bénéfice de sa « leçon ». Ce « flatteur » ne demande pas au Corbeau de rejouer indéfiniment sa

confusion. Il saisit le fromage. Il parle, et il laisse sa victime jurer qu'on ne l'y prendrait plus. L'avenir est ouvert. D'autres scènes se joueront. D'autres occasions se présenteront. La fable donne à imaginer que le Renard n'imagine pas maintenir la relation de pouvoir.

La Fontaine crée la possibilité d'imaginer que la Fourmi désire, contrairement au Corbeau, la prolongation indéfinie de son pouvoir, un éternel « dansez maintenant », comme si la danse de sa victime pouvait la maintenir elle-même, la faire Phénix, l'empêcher de mourir, lui conserver sa jouissance répétitive. La Cigale et la Fourmi sont analogues de ce point de vue, et il est impossible de prendre parti pour l'une ou pour l'autre, comme y inviteraient sans doute, en sens inverses, des lectures romantiques ou réalistes de la fable. Ces deux personnages sont habités par le même désir d'oublier la nature, les flux, la diversité de ce qui vient, les saisons, la mort, et ils agissent selon leur imagination. L'un et l'autre tendent à nier ce qui se présente.

La Fourmi emploie pour son seul plaisir le pouvoir que lui accorde la faiblesse de la Cigale. Elle ne cherche pas à « se donner des soins pour le plaisir d'autrui ». Pas question d'aider « l'emprunteuse » à passer la mauvaise saison, comme le père de la jeune Veuve aide sa fille à traverser l'hiver de son désir. Elle n'aide pas la Cigale à se perfectionner, comme Jupiter le propose à ses créatures. Elle ne cherche pas à lui éviter d'être « esclave retenue », comme le tente l'Hirondelle avec les petits Oiseaux. Elle ne donne même pas « leçon », à la manière du Corbeau. Elle vise à « se sentir de joie », aussi longtemps que possible, et peut-être toujours, à donner cet ordre : « dansez maintenant ».

Cette première fable permet de considérer sous sa forme la plus pure, avec de petits animaux, l'emploi le plus négateur possible d'une position de pouvoir. Le cas du Renard, avec la « leçon », est plus complexe : ce « flatteur » est jouisseur et éducateur. Le Lion qui s'empare du Cerf capturé par la Chèvre, est brutal, mais essentiellement déterminé par l'intérêt matériel[330]. Le projet du Chêne d'étendre sa protection sur le Roseau mêle bienveillance et vanité, mais le désir qu'a la Fourmi ne mêle aucune intention positive à l'humiliation. Sa fable aide ainsi à lire le dialogue qu'entretient le Loup avec l'Agneau : en tentant d'arracher un aveu à sa victime avant de la manger, en le faisant parler, cet animal veut jouir du spectacle de l'innocent argumentant, faisant danser ses raisons, maintenant, malgré lui, la relation cruelle. Le Loup ne gagne apparemment rien à cet échange, mais il peut espérer multiplier son plaisir. Satisfaire sa « faim canine[331] » ne lui suffit pas, il veut jouir, aussi longtemps que possible de sentir l'Agneau vivre sous sa loi. Il lui faut donc qu'il parle, argumente, manifeste sa sensibilité. Il prend ainsi le risque de la crise. Il l'accepte dès lors qu'il ose une question : « qui te rend si hardi de troubler mon breuvage ». Et la crise éclate quand l'Agneau montre absolument son innocence. Impossible de maintenir plus longtemps le dialogue. Le Loup recourt à la nécessité générale : « il faut que je me venge », et il « mange » : ce repas finit son pouvoir. Le Loup a mangé, mais il est seul. Il ne jouit plus d'humilier. La mort du dominé est une catastrophe paradoxale pour qui désire l'anéantir, mais dont le pouvoir parasite la mort[332].

---

[330] Voir I, 6.

[331] *Le Loup et le Renard*, XX, 6, v. 15.

[332] C'est là une caractéristique majeure de l'emploi nuisible du pouvoir chez La Fontaine. Le dominant se sert de la mort d'autrui pour jouir d'oublier un moment sa propre mort. Il se nourrit du travail de la mort contre sa mort. Il parasite la mort.

La Fourmi n'a pas intérêt à la mort de la Cigale. Il faut que « l'Emprunteuse » puisse entendre longtemps, le plus longtemps possible, l'ordre qu'elle reçoit. Il faut que la Fourmi puisse l'imaginer dansant éternellement pour elle, et mourant peu à peu, sans jamais tout à fait mourir, en maintenant, presque à l'infini la douleur que lui cause son commandement. Certes, la Cigale n'est pas intéressée par le corps de la Cigale, ou par quelque bien qu'elle pourrait lui voler. Elle n'a besoin d'aucun objet. Elle se repaît d'imaginer l'effet de son ordre dans l'imagination de la Cigale. Elle se délecte de l'espérance, que formule son commandement, de sentir sans fin la cruauté qu'elle inflige.

Cet infini est impossible. La Cigale va mourir. La Fourmi, malgré le « grain » que sa voisine croit qu'elle possède, ne passera pas tous les hivers. La relation de pouvoir qui les unit finira au plus tard par la mort de l'une ou de l'autre : « le trépas vient tout guérir[333] ». Dans l'espace blanc qui suit la fable disparaissent également les deux insectes.

En imposant son « dansez maintenant », la Fourmi conjure provisoirement la fin de sa jouissance. Elle peut espérer ne pas sentir, un moment, l'approche de la mort. Si tel n'était pas son désir, elle tenterait de se prévenir, grâce à la Cigale, des changements qu'une saine prudence devrait lui laisser entrevoir. Elle devrait faire de « l'Emprunteuse » une alliée contre les prochains coups de la bise, voire du Nord. Au livre II, quand elle sauve la Colombe qui l'a sauvée, elle agit dans le cadre d'un système de réciprocité de services, qui optimise les chances de survie dans le cours imprévisible du temps[334]. Au livre I, elle serait sage d'agir comme au livre II, mais elle n'a pas lu les *Fables*. Elle n'a pas pu en tirer aucune leçon. Elle ne sait pas qu' « il se faut entraider », que « c'est la loi de nature[335] ». Elle s'interdit avec la Cigale elle tout heureux échange. Elle n'imagine pas sa propre fragilité. Elle oublie le cours divers de l'univers. Tel est du moins son désir.

La Fourmi fait même erreur que la Cigale. Elle s'aime trop parce qu'elle a trop peur de ne pas tenir face à tout ce qui peut venir. La Cigale chante parce qu'elle ne voit pas venir vraiment la bise et pour ne pas la voir venir. La Fourmi crie « dansez maintenant » pour ne voir venir sa propre mort et parce qu'elle ne la voit pas venir. L'une et l'autre font une erreur physique, qui les conduit à des erreurs éthiques, esthétiques et politiques. Elles ne voient rien, ou risquent de ne rien voir, comme « l'Homme qui s'aimait sans avoir de rivaux[336] », ou comme, à la fin des « ouvrages[337] », les puissants, qui ne se voient pas, et qui ne voient personne[338].

L'amour-propre – idolâtrie de soi, refus de considérer le monde et ses mouvements, donc sa propre mort - conduit la Cigale à subir la Fourmi. Par amour-propre, également, la Fourmi impose une domination cruelle. C'est encore par amour-propre que le Chêne propose sa protection intéressée au Roseau, et c'est par amour-propre qu'il n'imagine pas l'éventualité du

---

[333] *La Mort et le Bûcheron*, I, 16, v. 17.

[334] Voir *La Colombe et la Fourmi*, II, 12.

[335] *L'Âne et le Chien*, VIII, 17, vers 1.

[336] I,11, v.1.

[337] XII,29, v.66.

[338] « O vous dont le public emporte tous les soins,/Magistrats, Princes et Ministres,/Vous que doivent troubler mille accidents sinistres,/Que le malheur abat, que le bonheur corrompt,/Vous ne vous voyez point, vous ne voyez personne ». *Le Juge-arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire*, XII, 29, vers 59-63.

Nord. Il meurt d'amour-propre tandis que le Roseau qui se voit, et qui n'est pas de ceux qui ne connaissent personne, « plie » et, au bout du compte, « ne rompt pas ».

Le Roseau ne cède pas aux flatteries de son amour-propre[339], comme le Corbeau, la Grenouille, ou un des Mulets. Il ne s'érige pas en donneur de « leçon ». La Fontaine le rend discret, et déploie une admirable périphrase[340], inspirée de Virgile, fort différente de la vanité dont l'arbre faisait preuve quand il comparait son « front » « au Caucase ». Ainsi, La Fontaine refuse de rire du Chêne. Il procède, « sans mentir », à un « exercice d'admiration[341] ». Selon lui, le Chêne était un trait d'union entre le bas et le haut, les profondeurs et l'espace, la mortelle réalité terrestre et les hauteurs métaphysiques. Il était un corps intégral, tête et pieds[342], vie et mort, ombre et lumière. Il avait la puissance essentielle du « et » qui joint[343], mais sa ruine démontre qu'il n'avait pas pratiqué ce que René Char nomme une « recherche de la base et du sommet[344] » : il s'était voué au seul sommet. Il ne s'était pas connu. Il n'avait vraiment « connu personne », ni le monde. Pas physicien, et donc pas poète, il n'avait pas assez lu Lucrèce.

La Cigale n'a pas droit à pareil agrandissement poétique. Elle disparaît anéantie dans le « dansez maintenant ». Ainsi le premier Livre chemine d'une poésie – celle de la Cigale – vers une autre, celle de La Fontaine, entée sur Virgile, et nourrie de Lucrèce, qui, loin de chanter « tout l'été », dit le monde en sa beauté, dans la conscience de la mort, et se tait…

La Cigale tombe au pouvoir de la Fourmi par le même défaut qui la fait chanter « tout l'été ». Son amour-propre, en la flattant, l'empêche de considérer les évolutions prévisibles de la nature et la Fourmi. Parce qu'elle ne se connaît pas, elle ne connaît personne. Le cruel état où elle finit résulte de la dépendance où elle s'est mise et de sa mauvaise tactique à l'égard de la Fourmi : si elle avait été physicienne, elle ne se serait pas laissée surprendre par la bise ; si elle avait prêté attention à sa voisine, elle ne lui aurait pas d'abord « crié famine », pour ensuite tenter d'établir une douteuse relation commerciale. Elle aurait su, comme la voix du narrateur, que « la Fourmi n'est pas prêteuse ». Peut-être se serait-elle faite plus humble, ou flatteuse comme le Renard, ou violente comme le Lion… Les fables du premier Livre, et particulièrement la seconde, donnent à imaginer ce qu'elle aurait pu tenter. Mais le manque où elle s'est enfermée en chantant comme elle chantait, résulte du même défaut que celui qui produit sa mauvaise tactique. C'est par incapacité à critiquer son amour-propre, qu'elle se trouve successivement « chanter tout l'été » et humiliée par la Fourmi. Si elle avait lu *l'Homme et son image*, si elle s'était vue dans « le livre des Maximes », si elle avait connu les avertissements de l'Hirondelle, si elle avait assimilé *Le Chêne et le Roseau*, elle aurait pu s'arracher à son « erreur extrême[345] », et

---

[339] Le premier Livre procède d'une méditation de la première des maximes de la Rochefoucauld. Il en multiplie les applications. Il en montre la diversité. Il oppose à la sécheresse de la maxime des récits circonstanciés et fictifs de l'univers. Il permet de subtiles discussions. La onzième fable, au centre du Livre, fait converger vers le « livre des Maximes » les éléments de cette méditation, mais elle montre aussi que les *Fables* font autre chose.

[340] « Celui de qui la tête au ciel était voisine/Et dont les pieds touchaient à l'empire des morts ». I, 22, v. 31-32.

[341] Voir Cioran, *Exercices d'admiration*, Gallimard 1986.

[342] Penser au *Dragon à plusieurs têtes et au Dragon à plusieurs queues*, I,12.

[343] « L'idée inébranlable et calme est dans le joint » écrit Victor Hugo dans *La Légende des siècles* (*Eviradnus*, vers 989). Début du dernier vers du Livre I « Et dont les pieds touchaient »…

[344] René Char, *Recherche de la base et du sommet*, Gallimard, 1971.

[345] I, 11, v. 22.

ne pas subir le « dansez maintenant », dont elle n'a pas sujet d'« accuser la nature », puisqu'elle la méconnaît.

Cette « Emprunteuse » montre d'abord qu'elle méconnaît la possibilité de « la bise ». Elle montre ensuite qu'elle méconnaît « sa voisine ». Pour qui lit *Le Chêne et le Roseau*, apparaissent des moments comparables, mais en ordre inverse : « l'arbuste » montre connaître son quasi voisin, avant de prouver qu'il avait anticipé le « Nord ». Les deux fables se plient ainsi l'une sur l'autre, et donnent à lire leurs écarts : dans la première, la Cigale qui n'était que « voisine » de la Fourmi finit mourante et humiliée. Dans la dernière, Le Roseau qui risquait de tomber sous la domination bienveillante du Chêne, évite cette domination, et subsiste malgré « l'effort de la Tempête ». La connaissance de la nature en général, et la connaissance d'une créature proche, sont disposées ensemble par ces récits, mais en ordre inverse : parce qu'elle ignore le monde, la Cigale ignore sa voisine ; parce qu'il connaît le Chêne, le Roseau sait aussi quelque chose des avatars de la météo. Dans les deux fables, la capacité à « subsister », et à vivre heureux, dépend de l'art de considérer l'altérité globale, ou locale, et le lien qu'établissent les récits entre ces aspects. Quant à la victoire finale de la Fourmi, elle est porteuse des possibilités d'une crise. « Dansez maintenant » lui ouvre une utopie de jouissance infinie, mais elle ferait bien de prendre garde à elle « après le gain de la bataille[346] »… Aura-t-elle la prudence du Renard, qui disparaît après sa leçon ? Saura-t-elle gérer sa domination ? Ne viendra-t-elle pas à aider un jour la Cigale ? Autant de questions – et infiniment d'autres - que la suite du Livre conduit à poser, en « rêvant à cette aventure[347] »...

Ainsi peut-on désirer lire, et lire encore le premier Livre, et lire encore sa première fable pour le lire lui-même, en considérant chacun de ses détails, et soi-même lisant, se sachant imaginer, faisant retour par les images sur les jeux de l'imagination[348]. Les ruptures apparentes, les sauts de fable en fable, les silences, la difficulté de démêler autorisent et animent les plis. Pas de méthode, mais l'aventure, le rêve, la lecture qui « ouvre l'esprit[349] », et « contre ceux qui ont le goût difficile[350] », « trouve d'ouverture[351] »…

À lire par les plis, sans trop de livres pour bagages, le plaisir est réel. Ce n'est pas faible récompense, et on peut partager ce plaisir de soi à soi, ou, comme Poliphile, avec des amis, en lecture-conversation… Ce plaisir n'est pas répétition monotone du même, ni aveuglement narcissique. Il est inventif, léger, bondissant. Il est « toujours beau, toujours divers, toujours nouveau[352] ». Il est poétique[353]. Le lecteur, loin d'être obsédé par la contemplation uniforme d'un permanent corps beau, fait passage. Il court en corps divers. Grâce à la discrétion bienveillante de

---

[346] *Les deux Coqs*, VII, 12, v. 32.

[347] *Le Dragon à plusieurs têtes et le Dragon à plusieurs queues*, I, 12, v. 20.

[348] Dans le remarquable numéro de Littératures classiques consacré à « l'imagination au XVIIe siècle », on ne trouve pas d'analyse quant une pensée de l'imagination des lecteurs. Reste à imaginer l'article… Voir « L'imagination au XVIIe siècle », *Littératures classiques*, n°45, printemps 2002.

[349] *Le fleuve Scamandre*, v. 14.

[350] Voir II, 1.

[351] Voir I, 12, v. 19.

[352] *Les deux Pigeons*, IX, 2, v.68.

[353] Le lecteur peut s'inspirer du Roseau, qui plie. IL peut se faire souple. Mais le Roseau n'est pas le modèle ultime. Il n'aime pas. Il ne va pas à la rencontre. Il n'est pas une figure de l'heureux désir d'altérité.

l'auteur, à sa prudence d'Hirondelle, il crée. Il se met « en suspension d'autres merveilles[354] », lit, relie, invente et trouve. Devant les textes mis devant lui, éveillé, recréé, toujours plus conscient de lui-même, par l'initiative laissée aux fables par La Fontaine, il prend volontiers l'initiative. Il pose souvent la question finale de la jeune Veuve à son père : « Où donc est le jeune mari / Que vous m'avez promis, dit-elle ».

Désir Phénix de trouver. Appel à l'autre… Dansons maintenant « a l'entrada del temps clar, per joia recommençar »…

« Sur les ailes du temps, la tristesse s'envole »…

N'insistons pas. « Loin d'épuiser une matière »…

[354] *Le Songe de Vaux*, *Œuvres diverses*, p. 96.

Conclusion

« Diverses liaisons » sont apparues, mais un La Fontaine absolument neuf n'a pas jailli. Nous n'avons pas trouvé la clef secrète que nul n'aurait entrevue et qui permettrait d'accéder enfin aux profondeurs inviolées du « Temple »…

Avoir pu lire le premier Livre selon son ordre ne nous paraît pourtant pas indifférent. D'abord pour nous : nous y songeons depuis notre thèse en 1992, dont le sujet – *Les relations de pouvoir dans l'œuvre de La Fontaine* – nous avait fait rencontrer la question du pouvoir de l'auteur sur ses lecteurs, donc la composition des Recueils, qui permet à La Fontaine de proposer ce que nous appelions une « lecture conversation ». L'étrange violence d'Annie Ubersfeld, membre du Jury, à l'égard de nos travaux, nous a détourné, quelques années, des écritures universitaires. La publication en GF des *Fables*, avec une préface d'Alain-Marie Bassy, nous a permis de glisser, plus tard, dans les notes, des remarques quant aux liaisons qu'induit leur composition. Jean-Pierre Collinet nous encouragea, par lettre, à poursuivre ces travaux, mais l'expérience de nombreuses conférences, devant des publics variés, dans des lieux divers, nous a mieux convaincu de la nécessité de ruminer encore tout le cas. Randy Runyon, qui jugeait que nos notes pour les *Fables* s'accordaient avec sa passion pour l'art de composer, nous a encouragé. Nous avons alors mis en ligne sur le site de lastree.net une première lecture, fable après fable, du premier Livre. Des remarques d'internautes, des échanges divers avec des universitaires littéraires, et en particulier avec Michèle Rosellini, ou Patrick Dandrey qui nous invita dans *le Fablier*, mais aussi avec des poètes, des physiciens, des médecins, des juristes, des bergers, des magiciens, un pasteur, ou des aventuriers, nous ont conduit à retravailler ces articles et à imaginer un livre sur le premier Livre, et, par lui, toutes les *Fables*. L'écrire fut un « jeu divertissant » par où nous vint, parfois, quelque chose comme « l'esprit ».

La mise en évidence d'une composition subtile, mais lisible, d'un Livre de La Fontaine, pose la question du travail de son auteur. S'il est vrai que le premier Livre est une œuvre à lire dans son ordre, comment La Fontaine l'a-t-il créé ? Question de critique génétique.

Même question se pose pour Montaigne, quand on remarque, par exemple combien le premier livre de ses *Essais* est savamment composé, avec au centre les vingt-neuf sonnets d'Etienne de La Boétie – ou leur disparition –, et de part et d'autre de ce massif - ou de ce trou - vingt-neuf chapitres de tailles diverses, mais qui semblent parfois se répondre comme les volets d'un polyptyque. En prolongeant les écrits de Michel Butor, Randy Runyon a montré comment on pouvait aller jusqu'au compte des syllabes pour repérer le centre de ce monument, et comment cette découverte faisait sens et question[355]. Ce constat contredit l'image d'un Montaigne écrivant à « sauts et à gambades », sans plan d'ouvrage préconstruit, mais sa théorie ne peut s'appuyer sur des plans, des brouillons, des avant-projets, des discours, alors qu'on dispose, avec l'Exemplaire de Bordeaux, de la vision des ajouts manuscrits à des textes déjà publiés, ces « allongeails », qui paraissent la nature de l'écriture de Montaigne. Là réside une nette faiblesse : comment et quand Montaigne a-t-il placé, par exemple, le premier chapitre de son premier Livre – *Par divers moyens on arrive à pareille fin* – et comment et quand a-t-il placé en dernière position *De l'âge*,

[355] *La parole gênée : genèse et palinodie*, in *Collectif change*, 1973, p. 249-266.

qui semble en lien avec le premier chapitre, personne n'en paraît rien savoir. Même la récente édition « Folio classique[356] », abondante en remarques, se tait. Prudence sans doute nécessaire. Question qui demeure. La fabrique des *Essais*, comme la fabrique des *Fables*, produisirent non seulement des petits textes, mais des ouvrages considérables. Elles livrèrent des compositions, que nous pouvons reconnaître, dont nous jouissons, et dont la « créative méthod[357] » nous demeure presque inconnue.

La Fontaine n'a pas laissé de journal d'écriture. Ses rares lettres préservées n'offrent aucune lucarne sur ses moments plume à la main. Pas un mot sur d'éventuelles « paperoles[358] ». Aucune lumière sur des « liasses » comparables à celles qu'a laissées Pascal. Les témoignages contemporains, s'ils abondent en anecdotes douteuses, ne permettent pas de juger de la façon dont il disposa ses ouvrages. Les rares manuscrits ne renseignent pas. Tout au plus, la comparaison entre les *Fables nouvelles* de 1671[359] et le second Recueil de 1678, où huit fables se trouvent reprises, et la publication de trois autres dans le *Mercure Galant* de décembre 1690[360], donnent-t-elles quelques idées sur l'avancée de son travail et des regroupements qu'il opère. Pour l'essentiel, il faut imaginer.

Trois hypothèses – inégales - se présentent :

1) La Fontaine construirait un plan préalable, un mouvement d'idées que les fables viendraient illustrer. Le travail se ferait en deux temps distincts : la construction, puis l'exécution.

2) La Fontaine écrirait des fables, puis les classerait. Son travail s'organiserait en trois temps : l'écriture, la lecture, puis le classement.

3) La Fontaine mêlerait écriture et composition. Une ou plusieurs fables susciteraient des idées de composition, qui susciteraient l'écriture d'une ou de plusieurs fables. Parfois des suites se constitueraient à partir de textes dispersés, parfois, des suites composées, mais qui apparaîtraient incomplètes, rendraient nécessaires des fables neuves. Les fables parfois seraient

---

[356] *Essais*, édition d'Emmanuel Naya, Delphine Reguig-Naya, et Alexandre Tarrête, Folio classique.

[357] Voir Francis Ponge, *My creative method*, in *Méthodes*, Gallimard, 1961.

[358] « En me faisant perdre mon temps, en me faisant du chagrin, Albertine m'avait peut-être été plus utile, même au point de vue littéraire, qu'un secrétaire qui eût rangé mes paperoles». Proust, *Le temps retrouvé*, Pléiade, t. III, p. 909.

[359] Ce recueil, non publié comme tel depuis 1671, mériterait étude et publication. C'est un ouvrage de La Fontaine.

[360] Voir notre thèse, tome II, p. 1108-1120. Voici quelques lignes conclusives de ce passage : « Ces observations (précédentes sur les fables publiées dans le *Mercure Galant*) font apercevoir comment La Fontaine, en 1693, poursuit son dessein concernant les relations de pouvoir. Elles font aussi entrevoir comment il construit, probablement, ses livres : la deuxième fable, tout en ramenant à la tradition animale du genre, est un contrepoint qui prolonge la première, aide à la lire, peut instruire et réjouit le lecteur, qu'il soit Prince de sang ou quidam. Simultanément, elle prépare les deux suivantes où paraissent des êtres (humains et animaux) qu'aveuglent leurs appétits (de posséder/d'être libres) et elle constitue, avec la cinquième, le diptyque des Chats et mangeurs d'animaux faibles qui encadre et fait signifier la troisième et la quatrième fable. On dirait que La Fontaine disposant de la série formée par *Les Compagnons d'Ulysse*, *Du Thésauriseur et du Singe*, et *Les deux Chèvres*, a composé *Le Chat et les deux Moineaux* pour boucher, en quelque sorte, un trou. Ce qui renforce cette idée, c'est que cette fable, au contraire de ses voisines, selon Jean-Pierre Collinet « paraît avoir été imaginée par La Fontaine ». Pour son Livre, elle semble répondre à un besoin de cohérence interne, et ce besoin n'apparaît qu'en considérant, dans cette petite série, dans le Livre XII, et même dans l'œuvre, le dessin du « Papillon du Parnasse ». Voir aussi Monique Vincent, « Les Fables du Mercure galant », in *Le Fablier*, n°11, 1999, p. 55-69.

modifiées en fonction de leur position dans le Livre. Ces positions seraient aussi choisies selon la nature des fables. Il n'y aurait pas alors deux ou trois temps successifs, et distincts, mais un processus continu de création et de bricolage.

Le Statuaire et la Statue de Jupiter peut nous éclairer.

Hypothèse 1 : Le Statuaire, dès qu'il a conçu le dessein de créer un Dieu, l'exécute.

Hypothèse 2 : le Statuaire, dès qu'il a créé la Statue, éprouve sa force, qu'il n'avait pas prévue. La Statue a l'initiative. Elle l'émeut. Il redoute « son propre ouvrage ». Il ne parvient pas à en faire un heureux usage pour lui ou pour autrui. « Enfant », il se laisse emporter dans sa passion. Partageant la même « faiblesse », le « Poète » craint la « haine et la colère » des « Dieux dont il fut l'inventeur[361] ». Il semble ne rien faire d'autre avec son œuvre.

Hypothèse 3 : le processus entier de création comprend la rencontre avec « le marbre », l'appel de sa beauté, l'achat sans dessein déterminé, le choix d'un dessein, l'exécution de ce dessein, l'effet produit par « l'image » sur son « ouvrier », l'action de cet « ouvrier » à partir de l'effet que lui produit son « image ». Cependant, si le Statuaire et « le poète », ne savent pas métamorphoser leurs images en œuvres pour autrui, s'ils se soumettent, comme des enfants, à leur délice ou à leur terreur, La Fontaine métamorphose la statue du Statuaire en un texte, en l'associant, par « diverses liaisons », à l'aventure du « poète », et à qui « tourne en réalités/ Autant qu'il peut son propre songe[362] ». Il compose une œuvre ouverte, diverse, belle et nouvelle, une fable qui ne fascine pas seulement son auteur, mais qui permet un échange avec des lecteurs[363] capables de sentir et d'imaginer.

Cette dernière hypothèse aide à imaginer un travail de composition où se mêlent dessein conscient, acceptation de l'initiative laissée aux morceaux déjà rédigés, création de nouveaux morceaux à partir du mouvement créé par les premiers. La Fontaine a dû procéder par essais, juxtapositions, retours critiques, inventions successives, comme le suggèrent les parutions de fragments du *Songe de Vaux* en plusieurs occasions, dans des ouvrages différents, ou les trois fables publiées en 1690-91 dans *le Mercure Galant*. On peut supposer que la lecture de quelques textes, la mise en circulation de fables dans des milieux particuliers, dont témoigne Madame de Sévigné, a pu jouer son rôle. Si rien n'indique que La Fontaine ait interrogé des amis pour l'aider à composer, peut-être les a-t-il consultés, à la manière de Poliphile, sur la pertinence et les modalités la continuité de son dessein : « Les aventures de Psyché lui avaient semblé fort propres pour être contées agréablement. Il y travailla longtemps sans en parler à personne. Enfin il communiqua son dessein à ses trois amis, non pas pour leur demander s'il continuerait, mais comment ils trouvaient à propos qu'il continuât ». Ces lignes se lisent d'autant mieux qu'on les

---

[361] *Le Statuaire et la Statue de Jupiter*, IX, 6, v. 19-20.

[362] *Ibid.*, v. 33-34.

[363] Ce souci du lecteur se lit partout chez La Fontaine. Voici, par exemple, la fin de *l'Avertissement aux Nouvelles en vers tirées de Boccace et de l'Arioste*, datant de 1664 : «L'auteur a tenté ces deux voies sans être encore certain laquelle est la bonne. C'est au lecteur à le déterminer là-dessus ; car il ne prétend pas en demeurer là, et il a déjà jeté les yeux sur d'autres nouvelles pour les rimer. Mais auparavant il faut qu'il soit assuré du succès de celles-ci et du goût de la plupart des personnes qui les liront. En cela, comme en d'autres choses, Térence lui doit servir de modèle. Ce poète n'écrivait pas pour se satisfaire seulement, ou pour satisfaire un petit nombre de gens choisis : il avait pour but : *Populo ut placerent quas fecisset fabulas* ». Voir Marlène Lebrun, « De l'art lafontainien de faire briller le lecteur des *Fables* », *La littérature et le brillant, en l'honneur de Pierre Malandain*, études recueillies par Anne Chamayou, Arras, Artois Presses Université, 2002, p.51-64.

rapproche du *Statuaire et de la Statue de Jupiter*, dont elles annoncent les principaux éléments : d'abord l'appel d'une matière, puis le choix d'un dessein, ensuite l'exécution en solitaire. Poliphile ajoute cependant l'échange amical, qui permet de vérifier comment il peut être « à propos » - c'est-à-dire convenable, plaisant, utile, pas ridicule, et suscitant un « agréable commerce[364] », presque une heureuse conversation, pour un certain public, à un certain moment - que le dessein « continue ».

« Continuer » est un verbe important : la continuité, si naturelle[365], est nécessaire pour l'exécution du « dessein » qui demande l'énergie du poète puisée dans la rencontre avec son sujet, et la manifestation des désirs d'autrui. Le temps d'exécution des ouvrages, qui exige labeur et échange, subsistance dans le monde et persistance d'une volonté, est long, sans rupture, mais non sans inflexions. Ignorer le « comment » et les autres serait une faute d'amour-propre. Ce serait erreur de Cigale, qui chante « tout l'été » sans souci de l' « à propos ». Ce serait erreur de Statuaire, de Poète, de Pygmalion, de ceux qui se laissent fasciner par leur création, quand il faut échanger avec autrui, sans laisser son dessein se dissoudre dans la multiplicité des avis : Poliphile travaille seul et, parfois, avec ses amis, dans le souci de l'« à propos ». Les moments se succèdent. En la création se mêlent et s'emploient, sans confusion[366] ni ruptures, continuellement, des éléments divers. Cela vaut, pour les ouvrages particuliers comme pour l'œuvre entière, ce dont témoigne le passage, rendu sensible par l'*Epilogue* du premier Recueil, des *Fables* à *Psyché*, roman suivi par le *Recueil de poésies chrétiennes et diverses*, puis par les *Fables nouvelles*, alors que les *Contes* se développent, le tout procédant, par mouvements divers, d'une féconde continuité[367].

De ce mélange, l'*Avertissement à l'Inscription tirée de Boissard* donne, en trois temps, quelque idée : « C'est ce qui m'a fait choisir celle dont je veux parler ; et comme une chose en attire une autre, le malheur de ces amants tués le jour de leurs noces m'a été une occasion de placer ici une espèce d'épitaphe[368] »… La Fontaine signale d'abord un choix, fondé sur une raison (l'ennui qui créerait un poème de six cents vers), puis il rappelle une loi de la nature des choses (l'attirance des choses entre elles), qui amène, à l'intérieur de son choix l'apparition d'une « occasion ». Sans tout cela, l'épitaphe n'aurait pas été mise à la place qu'elle occupe dans l'ouvrage. Cette place ne serait pas née de l'occasion.

« Occasion » est un mot intéressant chez La Fontaine. C'est le mot de l'Âne quand il avoue sa faute à la fin des *Animaux malades de la Peste* : « La faim, l'occasion, l'herbe tendre[369] »… « L'occasion » n'engage aucun destin, aucune verticalité, rien qui pèse ou qui pose, et même pas de projet. C'est un mot de l'ordinaire horizontal, où se rencontrent toutes sortes de lignes. L'Âne se met en difficulté dès lors qu'il admet « l'occasion » parce qu'il signale sa

---

[364] *Discours à Madame de La Sablière*, IX, v. 13.

[365] On peut penser au flux continu d'atomes chez Lucrèce.

[366] Voir *Les amours de Psyché et de Cupidon*, *O. D.*, p. 187 : « Amphithéâtres, jets, tous au palais répondent,/Sans que de tant d'objets les beautés se confondent ».

[367] Il faut opposer, de ce point de vue, son œuvre à celle de Racine. Dès lors que La Fontaine a vraiment entrepris d'écrire et de publier, il écrit, publie et multiplie de manière continue les expériences diverses. Au contraire Racine interrompt son œuvre pendant plusieurs années entre *Phèdre* et *Esther*.

[368] Voir *Avertissement d'une Inscription tirée de Boissard*, *O. D.*, p. 769.

[369] *Les Animaux malades de la Peste*, VII, 1, v. 51.

disponibilité aux rencontres non préméditées, au hasard, et une capacité de sentir. Il se montre, selon la logique des gens de pouvoir, faible, et peu décidé à obtenir sur tout une maîtrise. Certes, il aggrave son cas en ajoutant que « quelque diable » peut-être le « poussait », et c'est bien sur ce mot qu'on « crie haro » sur lui. Mais ce « diable » douteux, et dont il peut imaginer qu'il l'excuse, surgit de son désir (« la faim »), du monde (« l'herbe tendre ») et de cette rencontre imprévisible et sans miracle, à laquelle il s'est montré disponible : « l'occasion ». L'Âne est sensible à l'occasion, mais il révèle par son « diable », en toute innocence, ce qu'il peut y avoir d'abominable pour les gens de cour dans cet aveu de non maîtrise. La Fontaine, plutôt rieur quant au diable, compose ses ouvrages avec une grande sensibilité à l'occasion. Il en imagine les possibilités. Il se laisse guider[370].

Son art de composer associe une part de soumission, une part d'attente, une part de décision : le Roseau quand il plie, se soumet à la force du vent, « attend la fin », et affirme sa volonté de ne pas rompre. La Fontaine obéit à l'injonction des œuvres. Il en est ému. Il ne prétend pas être le maître de sa Muse qui « traduit en langue des Dieux, tout ce que disent sous les cieux[371] »… Il laisse aussi venir les choses, comme s'il était suspendu, comme les spectateurs du débat entre les arts à Vaux, « dans l'attente d'autres merveilles[372] ». Cependant, il décide de son dessein. Il n'hésite pas, juste après la leçon de souplesse, un peu lâche, du *Chêne et le Roseau*, à se dresser contre « ceux qui ont le goût difficile », et il renouvelle sa volonté d'affirmation au tout début du livre III[373]. S'il ne prétend pas être un maître tyrannique de son entreprise, et s'il se rêve peut-être analogue à Oronte, dont un seul signe presque imperceptible met en branle le mouvement des merveilles, il ne croit pas que l'œuvre naisse des « effets du hasard ». Son art de composer nous paraît divers dans sa pratique, ses expressions, ses objectifs. A l'extrême fin du premier Recueil, l'action du Père de *La Jeune Veuve*, en donne peut-être, par métaphore, quelque image.

Cette fable est affaire de continuité et d'éventuelle rupture. Continuité et rupture du temps, du désir, de l'action, et, pour tout dire, par la conversation, de la « conversation de baisers[374] ».

Une jeune Beauté voit mourir son époux. Elle est d'abord inconsolable. Elle annonce vouloir mourir. Ce serait rupture du temps, rupture de la vie, rupture de la possibilité des plaisirs. La jeune Beauté apparemment y aspire, mais le Père, comme le fabuliste, sent sous ses cris la possibilité d'un autre désir. Bon physicien, il « laisse le torrent couler ». Il propose d'attendre un certain temps, et annonce qu'il lui fera un jour proposition d'un « époux beau, bien fait, jeune, et tout autre chose/ Que le Défunt ». En deux mois, « toute la bande des Amours/ Revient au colombier ». Enfin, la Belle, à qui son Père « ne parlait de rien », pose cette question : « Où donc est le jeune mari/ Que vous m'avez promis » ?

---

[370] Voir la dernière phrase des *Amours de Psyché et de Cupidon*. « On lui donna le loisir de considérer les dernières beautés du jour ; puis la lune étant en son plein, nos voyageurs et le cocher qui les conduisaient la voulurent bien pour leur guide ». Cette dernière phrase propose la très belle image de l'acceptation, par des sujets libres, de la domination provisoire d'un maitre discret (ce n'est pas le Roi Soleil). Ils évitent ainsi les malheurs de ce que Céline nomme « un voyage dans l'hiver et dans la nuit ».

[371] *Epilogue* du second Recueil, v.2-3.

[372] *Le Songe de Vaux, O.D.*, p. 96.

[373] Voir *Le Meunier, son Fils et l'Âne*, III, 1.

[374] *Les Amours de Psyché et de Cupidon, O. D.*, p. 252.

Subtilement décisif, le Père a su préserver la continuité d'un désir. Il a rendu possible le renouvellement des merveilles. Malgré la force du « torrent », il a permis à sa fille de « digérer sa disgrâce[375] ». Il a physiquement laissé passer, couler cette « disgrâce » par son corps complexe, sinueux, et métamorphique. La jeune Veuve a pu ainsi renouveler sa vie dans les plis, obtenir le temps « d'employer à changer tous les jours /Quelque chose à l'habit[376] »… « Employer » est, selon l'étymologie, comme Michel Butor s'emploie à le souligner, plier, plier encore… Tout emploi du temps est pli du temps sur lui-même d'où naissent des effets divers. La jeune Veuve emploie ainsi un mois à « changer tous les jours »… Peu à peu, par retours et écarts successifs, son « habit » change totalement. C'est tout autre chose… Son Père a su plier, sans jamais rompre. En attendant la fin, en sachant faire acte d'autorité, en se montrant discret, il a donné chance à sa fille de revenir sur elle, sur sa première décision, et de s'ouvrir, par la conversation dont elle a l'initiative, à ce que sera, peut-être, pour elle et son jeune époux, ce que *Psyché* nomme une « conversation de baisers ». Il a composé avec sa propre création. Il a fait monter à ses lèvres la question qui relance la vie.

La jeune Veuve est admirablement placée : quasi fin du premier Recueil, juste avant l'*Epilogue* où La Fontaine déclare ne pas vouloir « épuiser cette matière», mais « retourner à Psyché », poursuivre ses efforts vers un autre « sujet », associer donc retour en arrière et recherche d'altérité, en un mouvement continu de création, que demande Amour et qu'encourage Damon[377]… Cette ultime fable provoque à relire le premier Livre comme le cours d'une onde, à sentir et à imaginer « diverses liaisons », qui engendrent une heureuse conversation avec soi-même et l'ensemble des textes. On peut par exemple employer du temps à relire, depuis elle, *la Cigale et la Fourmi*, et, de proche en proche, toutes les fables, en changeant chaque jour quelque chose au sens qu'on leur donne, et en multipliant les questions.

Si la Fourmi, qui interrompt pour sa seule « joie[378] » la vie de la Cigale, parasite la mort, le Père incarne un maître discret en offrant à une malheureuse la possibilité de renouveler ses chances de plaisirs. Ce diptyque interroge : Qu'en est-il du pouvoir ? Une heureuse nécessité, ou une plaie ? La Fontaine se pense-t-il comme ce Père qui aide sa fille à se plonger dans « la fontaine de jouvence » ? Si, d'autre part, la jeune Veuve affronte trop tôt la mort, rien n'indique que la Cigale fût vieille, ou se jugeât telle : c'était une jeune Cigale. Ces deux personnages, diversement, font tôt, trop tôt, l'expérience de la mort. Expérience commune, et redoutable : « si la mort ne surprend point le sage[379] », La Fontaine lui-même, à lire *Psyché*, éprouve qu'elle vient trop vite. Questions alors : comment jouir malgré la mort ? Comment jouir contre elle, non par elle, comme les tyrans ? Comment jouir en dépit de la bise, du Nord, sans s'abandonner aux cruautés de la mélancolie, en goûtant jusqu'au « sombre plaisir d'un cœur mélancolique », en sachant faire de tout un « souverain bien », mais sans croire judicieux de « chanter tout l'été » ?

---

[375] Il convient d'entendre, et presque de ruminer, physiquement, dans sa vérité ignoble et organique, cette expression.

[376] Cet emploi du temps est selon l'étymologie mise en plis, implications. Le père a su employer plusieurs mois pour que sa fille emploie un mois… Voir le roman de Michel Butor : *L'Emploi du temps*.

[377] *Epilogue* du premier Recueil.

[378] Voir *le Corbeau et le Renard*, I, 2, v. 10.

[379] *La Mort et le Mourant*, VIII, 1, v. 1.

Les Amours de Psyché et de Cupidon, par « diverses liaisons », reprennent ces questions. Qu'en est-il de l'amour ? L'ambition, le désir de parasiter la mort ne s'y cache-t-il pas, parfois ? Comment vivre durablement avec l' « époux beau, bien fait, jeune, et tout autre chose que le Défunt » ? Comment lire délicieusement, en bonne compagnie, près du palais de l'aveuglant Roi Soleil, un livre où abondent les souvenirs du *Songe de Vaux* ? Comment toujours se retourner, et cependant avancer ? Comment lier sans rompre, pour poursuivre un « voyage dans l'hiver et dans la nuit[380] » ?

La jeune Veuve est une image de l'art de La Fontaine et la quasi « borne[381] » d'une œuvre décisive. D'elle, et en elle, on peut lire, méditer sur la lecture, et peut-être écrire. On est invité à poser question, à devenir parole, comme la jeune Veuve, à s' « ouvrir l'esprit », voire à se rendre « le sexe habile[382] »...

Nous n'avons pas voulu engager à l'érudition. Nous n'avons pas cherché à montrer d'où ça surgissait. Il nous intéressait assez peu, dans ces pages, de déceler dans les *Fables* une philosophie qui viendrait de Gassendi, ou de Montaigne, voire d'Aristote. Notre projet n'était pas de les placer parmi leurs sources. D'autres l'ont fait, le font, mais les chantiers d'érudition, qui sont nécessaires, tendent parfois à métamorphoser les écrivains en doctes. Nous croyons, avec Rimbaud, que « la poésie est en avant[383] », ou avec du Bellay, qu'un poète « écrit à l'aventure[384] », et nous jugeons, avec Borges, voire Pierre Bayard[385], que les textes les plus remarquables du passé se lisent depuis leur futur, qui est notre présent ou notre passé proche. Sophie Calle, Marc-Alain Ouaknin, Francis Ponge, Jacques Roubaud, Valère Novarina, ou Michel Serres excitent parfois mieux à lire La Fontaine – à en réveiller notre désir – que les *Lettres à Olinde*[386], ou la *Poétique*. L'art – et singulièrement la poésie – s'anime de ses conséquences. Les couleurs s'avivent aux tableaux anciens quand leur sourient de jeunes beautés. Si de pères sont nécessaires pour donner du temps au désir, on ne danse heureusement qu'au présent. La critique littéraire que nous aimons est savante, mais elle sent et imagine. Œuvre, comme l'écrit Jean Starobinski, elle doit « courir les risques de l'œuvre[387] », donc engendrer les questions.

La Fontaine est un poète qui vaut, aux prix d'innombrables contresens – mais tel est le sort des textes importants du passé – bien au-delà des institutions, pour ses contemporains, nous, et les générations intermédiaires. Par poète, nous ne voulons pas dire un arrangeur de mots. Nous ne voulons pas non plus dire un sentimental lyrique, ou un cracheur de dieux. Poète, la Fontaine

---

[380] « Notre vie est comme un voyage dans l'hiver et dans la nuit ». Citation mise en exergue du *Voyage au bout de la nuit*. Certes La Fontaine est loin d'être aussi sombre, mais *la Cigale et la Fourmi* commence par l'expérience de la bise...

[381] Voir l'*Epilogue*, v. 1. Nous proposons un petit commentaire de cette « borne » dans la troisième partie de notre Supplément à ce livre.

[382] *Le Fleuve Scamandre*, *Contes publiés dans « Ouvrages de prose et de poésie »*, v. 14.

[383] Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny* du 15 mai 1871.

[384] Du Bellay, *Les Regrets*, I, v. 8.

[385] Voir, en particulier, *Le Plagiat par anticipation*, aux Editions de Minuit, 2009.

[386] Olivier Patru composa en 1659 des *Lettres à Olinde*, qui comportent des fables en prose. La Fontaine paraît bien lui rendre hommage au début de la *Préface* des siennes.

[387] Jean Starobinski, *La relation critique*, Gallimard, 1970, p. 33.

l'est parce qu'il se connaît, connaît le monde, donc la langue, son histoire, ses subtilités, sait en faire un acte d'attaque et propose, après Dante et avant Balzac, « une ample comédie à cent actes divers/ Et dont la scène est l'univers », une œuvre de paroles poussant hors les limites génériques, embrassant la totalité, toujours drôle, pitoyable et pensive. Chez cet « inspecteur de la création[388] », chacun des mots, comme chacune des choses, compte. « Il n'est rien qui n'ait son langage[389] », et le langage n'est jamais rien. La Fontaine est puissamment différent des poètes qui l'ont précédé, et, plus encore, de ses successeurs immédiats. Il faut aller chercher Cervantes, Rabelais, Dante, Shakespeare, Virgile, Lucrèce, Victor Hugo, Ponge, Rimbaud, ou Pessoa pour trouver des aventures d'ampleur comparable. Comme les plus grands, il compose par-delà l'étalage des preuves, et il sait, comme Louis Aragon, qu' « il n'est d'amour que du concret[390] ». Son art est naturel, ce qui le rend indéfiniment délectable : on rencontre son évidence par l'amour de ses détails.

Il est dommage de réduire ses *Fables* à des leçons morales discontinues, qui illustreraient des évidences didactiques. Dommage aussi de les tronquer pour pratiquer l'explication de texte. Dommage encore de les ramener à l'illustration d'un scepticisme. Ne pas les lire selon leur dynamique incarnée, fait perdre des plaisirs « dans l'esprit ».

La composition des Recueils et des Livres de La Fontaine offre un champ infini, « plein de terres désertes[391] », pour leur lecture, la méditation sur l'art des recueils, et l'intégration entre une philosophie – que l'on peut appeler « épicurisme chrétien » – et une poésie. Des chantiers s'ouvrent, vers le XVIIIe siècle[392], le XVIe siècle[393], le Moyen Age[394], et notre temps.

---

[388] Paul Claudel, *Connaissance de l'Est, le Promeneur*.

[389] *Epilogue* du second Recueil, v. 8.

[390] Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, collection folio, p.248.

[391] Voir *Le Meunier, son Fils et l'Âne*, III, 1, v. 5.

[392] Le système de composition, secret et visible, des *Fables* paraît aller vers la « chaîne secrète » des *Lettres Persanes*, les systèmes de renvois du *Dictionnaire* de Bayle, ou de l'*Encyclopédie*…. D'autre part, la question de la continuité et de la diversité, si active au XVIIIe siècle, celle de la nature, et la philosophie de Leibniz, telle que l'envisage Gilles Deleuze, semblent à mettre en rapport avec La Fontaine. Enfin, la pensée physique de Diderot, la diversité expérimentale de ses essais littéraires, paraissent, sur plusieurs points prolonger les lignes fondamentales de l'œuvre de La Fontaine. Si ce dernier se range plutôt parmi les Anciens, à la fin du XVIIe siècle, il est remarquablement moderne. Léon Petit n'a pas eu tort d'appeler un de ses livres : *La Fontaine et Saint-Evremond ou la tentation de l'Angleterre*. Quant à Jürgen Grimm, il se demande raisonnablement si La Fontaine n'est pas un précurseur des Lumières, mais on s'étonne que n'existe pas une grande thèse sur La Fontaine au XVIIIe siècle, qui ne saurait se limiter à une liste des fabulistes imitateurs, ou à quelques références érotiques… (Lire Jürgen Grimm, La Fontaine, précurseur des Lumières : « Et la terre chemine.. » », *Lectures et pratiques des Fables de La Fontaine*, Actes du colloque La Fontaine, 29 novembre-1er décembre 1995 – Caen, CRDP de Basse-Normandie, 1996. Lire aussi, Jean Dagen, « La Fontaine et les modernes », *Le Fablier*, 8, 1996, p. 91-99.

[393] La Fontaine ne laisse pas oublier qu'il est grand lecteur de Marot et de Rabelais. On ne perdrait pas à comparer au sien leur art de composer, et Montaigne pourrait, tout autrement, être convoqué. Il nous semble surtout qu'une part de la pensée de La Fontaine s'est constituée avant la « coupure épistémologique » dont parle Michel Foucault. Il rêve et profondément pense en homme de la Renaissance, en poète des liaisons subtiles, d'une nature où tout parle et se répond, où le cœur du message chrétien s'accorde énergiquement avec les paganismes philosophiques.

[394] Voir l'important colloque de Reims « La Fontaine et le Moyen Âge, tenu en 1998. Actes de ce colloque dans *Le Fablier*, numéro 10, 1998, p. 8-88.

Renouveler les points de vue nous semble judicieux: on peut mieux jouir des « longs replis du cristal vagabond[395] » que la critique ne l'a fait.

Notre parcours du premier Livre se veut une incitation à lire, par la sensation et l'imagination, les « diverses liaisons », heureusement inépuisables de l'œuvre entière. Comme exercices d'admiration, occasions de jouissance et de méditation, nous conseillons de prolonger notre ouvrage par la lecture des livres VII et IX, des *Fables Nouvelles*, ou des jeux subtils entre *Contes* et *Fables*. Nous invitons moins à l'inventaire qu'à l'invention. Nous proposons, « contre ceux qui ont le goût difficile », un audacieux art de plier sans rompre, une plongée dans cette « fontaine de jouvence[396] », qui est une signature et une promesse.

SUPPLEMENT À LA LECTURE DU PREMIER LIVRE[397]

1) Livre II

Contre ceux qui ont le goût difficile et *Conseil tenu par les Rats*, en diptyque, font apparaître deux thèmes : la guerre[398] et la nécessité de l'audace[399]. Ceux qui pouvaient croire, à la lecture du *Chêne et du Roseau*, que « plier » était l'ultime leçon de La Fontaine doivent revoir leur jugement. L'auteur de *Contre ceux qui ont le goût difficile*, justement, ne « plie » pas. Il ose le « dessein très dangereux » de plaire à son lecteur, ce qui suppose qu'il ose déplaire à « ceux qui ont le goût difficile ». Ces « censeurs » paraissent préférer au style des *Fables* un « style plus haut », - celui de l'épopée – ou un style moins haut, mais galant, celui des romans comme *l'Astrée*. La Fontaine leur en propose deux échantillons, mais les censeurs l'interrompent deux fois. Il n'en a cure. Il passe à la fable suivante, non sans imiter Ulysse, qui sait faire entrer les grecs dans Troie, ou Tircis qui, pour entendre Amarylle, « se glisse entre les saules ». Il a su

[395] *Adonis, O. D.*, p. 8. Paul Valéry, le premier, avait senti la valeur poétique de cette page d'*Adonis*, mais sans la lire dans la perspective de l'œuvre entière.

[396] *La jeune Veuve*, VI, 21, v. 44.

[397] Quelqu'un nous fit connaître que nous eussions beaucoup mieux fait de développer notre livre en suivant le programme de l'Agrégation 2012. Nous laissions passer l'occasion d'aider les candidats. Cela nous obligea à avoir recours à ce modeste « Supplément » pour donner matière à lecture du premier Recueil... Nous ne saurions certes aller très avant dans cette affaire, tant il est vrai que nous redoutons l'enflure, mais nous avons trouvé cet avis si beau et si à propos que nous pas cru le devoir omettre…

[398] Voir II,1, v. 19 et II, 2, v. 17.

[399] Voir II 1, v. 53, et II, 2, v. 22.

plier, se faire souple, feindre habilement, mais il ose agir. Il n'est pas de ces Rats, ou de ces moines, qui tiennent chapitre « pour néant ». Les *Fables* refusent l'abandon au néant. Elles « exécutent ». Elles osent « attacher un grelot au cou de Rodilard », subtilement.

Face aux méchants qui attaquent ou attaquent entre eux comme le Loup et le Renard[400] de la troisième fable, il faut oser. Pas question de simplement plier, même devant un « fait embrouillé ». Le Singe, en un procès, sait ainsi agir selon la justice, mais par un coup d'audace logique : « Ce Juge prétendait qu'à tort et à travers /On ne saurait manquer condamnant un pervers ». « L'avis de certaines personnes de bon sens qui ont cru que l'impossibilité et la contradiction qui est dans le jugement du Singe était une chose à censurer[401] » n'empêche pas La Fontaine d'approuver cet acte. Les *Fables* ne sont-elles pas un acte impossible[402] et une contradiction[403], mais leur auteur ne craint pas d'aller contre les contradicteurs de la contradiction. C'est la guerre. Il agit, et il passe.

Les Taureaux se combattent autant que le Loup et le Renard. Guerre sans doute terrible, mais qui ne les concerne pas seulement. Le vaincu ira se vautrer, loin des champs, dans les marais, où il écrasera les Grenouilles. Y aurait-il pour ces dernières quelque moyen de s'en préserver, par exemple en attachant un grelot ? Apparemment pas. Il ne leur reste qu'à soupirer, avec le fabuliste. « Hélas ! on voit que de tout temps / Les petits ont pâti des sottises des grands[404] ». Leurs subtilités ou leurs audaces éventuelles n'y changeront rien. La fable constate que l'histoire est immobile, et approuve la lucidité de la Grenouille qui a su prévoir, et mesurer ce que sont les Grenouilles. Sa leçon serait tout à fait désespérée, et désespérante, si elle ne suivait l'audace initiale de ce Livre, et ne préparait *La Chauve-souris et les deux Belettes*.

Encore un couple de méchants animaux. La Chauve-Souris est par deux fois terriblement menacée par ces Belettes dont l'une hait les oiseaux, et l'autre les souris. Elle choisit de jouer sur sa double nature. « Je suis Oiseau, voyez mes ailes ». « Je suis Souris, vivent les Rats ». Ainsi sauve-t-elle deux fois sa vie. Il est donc parfois possible « aux dangers », même quand on est faible, de profiter des contradictions entre puissants, pour jouer d'une contradiction, et passer : « Le Sage dit, selon les gens, Vive le Roi, vive la Ligue ». Il ne dit pas toujours, comme à la fable précédente, « hélas » ! Il invente une tactique. Il joue sur ce qu'il est. Il plie. Cette fable fait ainsi retour à la leçon du *Chêne et du Roseau*, mais avec personnage mobile et contradictions entre puissants.

L'Oiseau blessé d'une flèche corrige sa leçon d'espérance : il y est question d'un oiseau qui « déplorait sa triste destinée ». La déploration, déjà présente à la fable IV, se renouvelle, et s'enrichit en pathétique. Ce ne sont plus Grenouilles, quelque peu triviales, qui souffrent, mais un

---

[400] Cette opposition entre deux camps, que dépasse un troisième personnage, reprend le modèle de *Contre ceux qui ont le goût difficile*.

[401] Ce petit texte en prose, qui n'est pas sans rappeler, celui du premier Livre, prolonge *Contre ceux qui ont le goût difficile*, comme l'indique la réapparition du sème de la « censure ». Le débat et le combat ne sont pas ici seulement affaires de « goût » mais de « logique ». Les *Fables* relèvent à la fois de ce que Sollers appelle la « Guerre du goût » et d'une guerre quant à la logique. Le débat qu'elles suscitent est esthétique et heuristique.

[402] « J'ai fait parler le Loup et répondre l'Agneau »… « Qui ne prendrait ceci pour un enchantement »…*Contre ceux qui ont le goût difficile*, II, 2, v. 10 et 13.

[403] « Les fables ne sont pas ce qu'elles semblent être », *Le Pâtre et le Lion*, VI, 1, v. 1.

[404] *Les deux Taureaux et une Grenouille*, II, 4, v. 19-20.

oiseau véritable[405] dont la dignité poétique est plus grande. Cet oiseau, « mortellement blessé » et par l'aile[406] même qui sauvait la Chauve-Souris, ne peut plus que parler, et tenir ce rôle essentiel au poète : prophétiser. Il annonce que la guerre entre les hommes, qui l'ont atteint, toujours se poursuivra. Certes, il ne peut pas les combattre, ou leur échapper. Il n'a aucun moyen, contrairement à Ulysse, pour se glisser dans leurs citadelles, ou contrairement à la Chauve–Souris, pour échapper, mais il prophétise.

Des enfants de Japet, toujours une moitié

Fournira des armes à l'autre[407].

La guerre est continuelle en effet. L'histoire fait du sur place. « Il faut plaider, il faut combattre ». *La Lice et sa Compagne* l'atteste. Cette guerre n'est pas qu'affaire d'« enfants de Japet », d'êtres mâles, hautains et militairement violents. Une Chienne et une Lice, « compagnes », et dont l'une vient d'être mère, s'affrontent. La Lice a délogé la Chienne contre toute bonne foi. C'est abominable, mais il faut le constater, et en tirer leçon de prudence, c'est-à-dire chercher à bien juger autrui, se mesurer, tenir compte du temps et des circonstances.

Laissez leur prendre un pied chez vous,

Ils en auront bientôt pris quatre[408].

La Chienne ne l'avait pas fait, et l'Escarbot n'a pas le temps de le faire, face à l'Aigle qui vient violer son gîte[409] où s'abritait Jean Lapin. Il réagit audacieusement ensuite. Vrai terroriste, il déclenche une guerre du faible au fort. Loin de la prudence que conseillait la fable précédente, il attaque. Il ne se satisfait même pas « d'attacher un grelot au cou » de l'Oiseau, il détruit cruellement ses « œufs », plusieurs années de suite, ne craignant pas de monter jusqu'à Jupiter[410], qu'il crotte. Il empêche l'Aigle d'être mère, réussissant, au-delà de toute espérance, ce que la Chienne, victime de la sa « compagne » devenue mère, n'avait pas osé imaginer. Remarquable leçon d'audace, qui rend manifeste, contre *Les deux Taureaux et une Grenouille*, que les petits ne « pâtissent » pas toujours « des sottises des grands ». Dans la guerre générale, le faible est parfois vainqueur, et vainqueur impitoyable[411]. En témoigne *le Lion et le Moucheron*.

---

[405] De la fable 5 à la fable 6, le Livre passe d'un oiseau douteux à un oiseau véritable. Il y ainsi entre les fables 4, 5, et 6, évolution du bas (les grenouilles), au haut, progression du pathétique, et système de nuances.

[406] « Aile » est à la rime aux fables 6 et 5. Les ailes sont mortelles pour l'oiseau, mais elles permettent vie nouvelle pour la Chauve Souris. .

[407] *L'Oiseau blessé d'une flèche*, II, 6, v. 9-10.

[408] *La Lice et sa Compagne*, II, 7, v.19-20.

[409] Ces deux fables sont fables de domiciles envahis. L'invasion réussit totalement dans la première, mais se paye très cher dans la seconde.

[410] Ascension en trois étapes, du premier nid, au second nid, plus haut, jusqu'à Jupiter. L'héroïsme de l'Escarbot va croissant, mais ce qui devrait produire un ton épique est compensé par la burlesque crotte. Aussi La Fontaine poursuit-il son jeu sur les styles, hauts, moins hauts, ouvert par la première fable du Livre, et poursuivi par la séquence Grenouilles, Chauve-Souris, Oiseau.

[411] Cet escarbot fracasse « les œufs, les tendres œufs, la plus douce espérance » de l'Aigle. Ce personnage est cruel. Un lecteur moderne peut songer à certains terroristes dont la radicalité héroïque et ignoble a su parfois crotter jusqu'aux demeures des Dieux…

Dans cette fable, la « guerre » apparaît dès la première rime. C'est une guerre asymétrique, qui naît d'une insulte scatologique[412], comme la guerre précédente culminait sur la chute d'une crotte. Le « chétif insecte » la déclare avec audace, voire forfanterie, au « Roi » des animaux, et, contre toute attente, il gagne « avec gloire », mais cette victoire ne dure pas : le Moucheron meurt dans « l'embuscade d'une araignée[413] ». Trois leçons au moins se dégagent : d'abord la présence permanente de la guerre entre les créatures, ensuite la possibilité pour le faible, s'il fait preuve d'audace, de l'emporter, enfin, et peut être surtout, la nécessité de savoir se mesurer. Le Lion perd, parce qu'il n'a pas su mesurer ses points faibles et les forces de l'adversaire. Quant au Moucheron, s'il a su d'abord se mesurer, c'est-à-dire se comparer lucidement à son adversaire, il oublie ensuite qu'il n'est pas le Roi du monde. En allant partout « sonner la victoire », il « rencontre ainsi sa fin[414] ». Dans le combat, il est nécessaire de se connaître, donc de connaître le monde, donc de se connaître, le tout avec multiples passages d'un aspect à l'autre. C'est ainsi qu'on fait bien passage, qu'on « se glisse » efficacement « entre les saules », qu'on entre dans Troie, qu'on fait avancer son œuvre « contre ceux qui ont le goût difficile », qu'on ne se fait pas prendre par deux Belettes… Pour cela, il ne faut surtout pas « agir chacun de même sorte[415] » comme l'indique la fable suivante, autre affaire de chemins.

L'Âne chargé d'éponges et l'Âne chargé de sel sont apparemment semblables : ce sont deux « gaillards Pélerins », mais le premier, quelque peu vaniteux, donc mauvais physicien, croit qu'il peut agir comme son camarade. Aussi, quand celui-ci se dégage d'un « trou » d'eau, il « prend exemple sur lui[416] ». Or l'imitation peut être dangereuse, comme le confirmera le second Livre par un retour à la fable 9 : « Où la Guêpe a passé le Moucheron demeure »… L'Âne chargé d'éponges doit constater que les éponges, contrairement au sel, se chargent d'eau. Il paie de sa vie son ignorance en physique et son instinct moutonnier. Oui, « L'exemple est un dangereux leurre » ; il faut se mesurer et mesurer d'autres objets du monde pour imiter utilement ; rien peut-être n'est plus dangereux que d'être esclave de l'imitation.

Ce thème, majeur dans la seconde moitié du second Livre, trouve sa première manifestation claire dans *l'Âne chargé d'Eponges et l'Âne chargé de Sel*, que préparait déjà, du moins sur le plan esthétique, *Contre ceux qui ont le goût difficile*. Comment et quoi et pourquoi imiter ? Voilà questions cardinales quand il s'agit d'inventer une tactique dans un monde de combat, où oser est souvent nécessaire, donc imiter et ne pas imiter, inventer une « imitation » qui ne soit pas un « esclavage[417] ». Or, pour imiter sans leurre, il faut savoir se mesurer, ce qui demande un certain refus de l'amour-propre, qui permet, à son tour, « autant qu'on peut, d'obliger tout le monde »… « De cette vérité deux fables feront foi » : *Le Lion et le Rat*, *La Colombe et la Fourmi*.

---

[412] « Va-t'en, chétif insecte, excrément de la terre » à rapprocher de « Sur la robe du Dieu fit tomber une crotte ».

[413] *Le Lion et Moucheron*, II, 9, v.1, 5, 30, 33.

[414] *Ibid.*, v. 31, 34.

[415] *L'Âne chargé d'éponges et l'Âne chargé de sel*, II, 10, v. 33-34. Voir aussi – et surtout, « Où la Guêpe a passé le Moucheron demeure » in *Le Corbeau voulant imiter l'Aigle*, II, 16, v.27.

[416] *L'Âne chargé d'éponges et l'Âne chargé de sel*, II, 10, v. 15, 21.

[417] *À Monseigneur l'Évêque de Soissons, O.D.*, p. 648.

Cette fable double, presque placée au cœur du Livre, étonne par ses figures de bonté. La guerre générale entre les créatures s'y trouve compensée par la solidarité, voire par la charité. Ce n'est pas que la guerre disparaisse, puisque l'Homme chasse les animaux au filet ou à l'arbalète, mais le Lion sait épargner le Rat, qui l'aide à son tour, et la Colombe évite la noyade de la Fourmi qui la sauve plus tard d'une flèche. Là où un Âne se noyait pour n'avoir pas su mesurer qu'il n'était pas pareil à un autre Âne, la Colombe sent le danger où se trouve la Fourmi, n'en rit pas, n'en jouit pas, mais voit en elle une créature fragile, une image d'elle même, un autre semblable, et l'aide par charité. La Colombe se sait aussi fragile que la Fourmi, comme le Lion aussi fragile que le Rat. Ces animaux se savent dans le flux de la nature, et, soit par prudence soit par cœur, ils osent contredire la loi de guerre universelle. En ces deux fables, l'imitation n'est pas mal employée : le Rat imite avec raison le Lion qui l'a sauvé, la Colombe imite avec charité la Fourmi. Chacun des récits semble imiter l'autre, sans le répéter, puisque le second, grâce à l'image chrétienne de la colombe, ajoute à l'obligation mondaine, une profondeur évangélique. L'ensemble du dispositif fait « foi[418] ». Tout lecteur peut y trouver leçon, et même leçon de lecture, puisque ce dispositif interroge, conduit à lire et à relire, lance la lecture vers les autres fables, ou appelle lecture depuis le Livre entier, si bien que chaque fable « oblige » l'autre, et permet au lecteur ne pas se noyer, et même de ne pas perdre pied, comme certain Astrologue, qui vient à propos « tomber dans un puits », où il est « contraint de boire ».

Cet Astrologue, contrairement au Lion ou à la Fourmi, ne sait pas voir au dessous de lui. Mauvais physicien, trop tenté par le Ciel, oublieux de sa présence sur terre, il manifeste un grand manque d'esprit de mesure. Il est un parfait exemple, ou « l'image » de ce qu'il ne faut pas faire :

> Cette aventure en soi, sans aller plus avant,
>
> Peut servir de leçon à la plupart des hommes.

La Fontaine va plus avant… Il développe le très bref apologue en une méditation d'une quarantaine de vers, où il parle des « étoiles », du « globe », de « celui qui fait tout », voire des « cours des Princes de l'Europe [419]». Si les deux fables précédentes, et surtout la seconde, étaient marquées par le « petit », si elles progressaient par réduction de taille, on assiste là à une expansion considérable. D'autre part, la proportion entre récit et discours s'inverse, l'ensemble montrant que La Fontaine ne se répète pas, que ses *Fables* ne s'imitent pas simplement les unes les autres, qu'il sait oser, « contre ceux qui ont le goût difficile », donc toujours le goût du même, une diversité.

L'Astrologue est mauvais lecteur du monde, parce qu'il fait preuve d'un amour-propre excessif. Il se prend pour Dieu, mais comment « lire au sein » de « celui qui fait tout et rien qu'avec dessein » ? Et pourquoi imaginer que Dieu compose un texte lisible pour les hommes de « ce que la nuit du temps enferme dans ses voiles[420] » ? Ce « Spéculateur » se mesure mal, et mesure mal « le Fabricateur souverain[421] ». La Fontaine conseille de ne pas lire comme lui, mais de regarder le bas, le puits, les « trous », horizontalement vers nos proches, nos frères, et

---

[418] *Le Lion et le Rat*, II, 11, v. 3.

[419] *L'Astrologue qui se laisse tomber dans un puits*, II, 13, v. 21, 24, 19, 40.

[420] *Ibid.*, v. 20, 19, 22.

[421] *La Besace*, I, 7, v. 31.

sans prétendre qu'un texte parfaitement lisible nous est adressé[422]. C'est l'attention au détail qui permet d'avancer sans chuter dans ses *Fables*, en évitant les sottes audaces, les prétentions dangereuses. Il n'est, de ce point de vue pas inutile d'avoir peur, sans pourtant céder à la peur, et donc de méditer l'exemple des peureux, qui aide à se mesurer. *Le Lièvre et les Grenouilles* vient à point comme excellent exemple des vertus de l'exemple pour se mesurer, donc vivre et jouir, dans un monde dangereux, où ne manquent pas, même en apparence, les « foudres de guerre[423] ».

Ce Lièvre croit que la guerre toujours le menace. Il a peur. Du coup, dans son gite, dans l'ennui, il « plonge ». Sa « chimère[424] » le fait tomber au bas, pensé comme liquide, et peut-être plus bas que le fond du « puits » de l'Astrologue. Il se refuse à faire la guerre. Il se terre. Cela lui ôte toute possibilité de plaisir : « jamais un plaisir pur, toujours assauts divers[425] »… Il souffre donc. Il est « douteux, inquiet », incapable d'avoir une action contre ce qui le perturbe : « Hé, la peur se corrige-t-elle ». Par bonheur, cependant, et de manière apparemment contradictoire, la peur l'arrache à la peur : un « léger bruit » le met en fuite, il passe devant un étang à grenouilles, découvre qu'il les effraie, fait juste spéculation sur le réel horizontal, se met à rire, comprend qu'il est, pour elles, étonnamment un « foudre de Guerre ». Il n'a peut-être pas corrigé sa peur, mais ses propos manifestent qu'il a désormais conscience des effets de l'imagination. Sa spéculation sur l'image que lui présentent les Grenouilles en fuite l'incite à un rire critique. L'exemple n'est donc pas ici un « dangereux leurre » ; il constitue une opportunité pour mieux vivre dans le monde en guerre. Par un exemple, en riant de la peur d'autrui, le Lièvre a su « rire de sa peur[426] », ce que fait à son tour, tout autrement, le Coq de la fable suivante.

Ces deux fables font un diptyque quant à la peur. Le trente-et-unième vers de la seconde – « se mit à rire de sa peur » - pourrait caractériser l'attitude finale du Lièvre. Dès lors, ce vers gagne en ambiguïté : de quelle peur rit le Coq ? Certes, de celle du Renard, qu'il a volontairement provoquée, mais peut-être aussi de la sienne. L'exemple permet réflexion, souvent rétrospective. L'image du Renard effrayé rassure le Coq qui « sur la branche d'un arbre était en sentinelle ». Le voilà libre de goûter du « plaisir[427] ». Si les « spéculateurs[428] » construisent des chimères métaphysiques, le Coq et le Lièvre rient, pensent et agissent de la terre à la terre, ici-bas, en employant autrui comme un miroir. Ils sont, de ce point de vue, d'excellents exemples pour les lecteurs de fables. Ils emploient des images qui leur procurent à la fois plaisir et progression de pensée. Ils acquièrent par elles, en ce monde violent, moyen de n'avoir pas trop

---

[422] On peut certes chanter « le livre du Destin », ce qu'ont fait « Homère et les siens, mais ce n'est pas là prétendre que « les Mortels peuvent y lire ». Le bon lecteur sait qu'il ne peut tout lire, et surtout pas tout réduire en sens immédiatement lisible.

[423] *Le Lièvre et les Grenouilles*, II, 14, v. 3. Il importe de suivre depuis les ânes qui vont à l'eau, en passant par la Fourmi qui se noie, et l'Astrologue contraint de boire, le thème de l'eau dangereuse dans cette séquence de fables.

[424] Voir *L'Astrologue qui se laisse tomber dans un puits*, II, 14, v. 46. Le songe mélancolique du Lièvre prolonge le baillement aux chimères de l'Astrologue. Ces divers personnages, par l'imagination, se perdent.

[425] *Le Lièvre et les Grenouilles*, II, 14, v. 8.

[426] *Le Coq et le Renard*, II, 15, v. 31.

[427] Le mot « plaisir » est au dernier vers de cette fable.

[428] Voir *L'Astrologue qui se laisse tomber dans un puits*, II, 13, v. 44.

peur, ce qui est condition pour vivre et penser heureusement, comme l'enseignait déjà l'épicurisme lucrétien. Ils y trouvent moyen d'audaces nouvelles. Ils apprennent à appliquer, mais sans révélation, une leçon centrale du christianisme : « n'ayez pas peur[429] ». Ils imitent ainsi La Fontaine qui sait oser, en imitant, en riant, dépasser, depuis le début du Livre II, la souple tactique du Roseau. Le Coq est un excellent exemple de ceux qui savent agir pour leur vie contre autrui, quand autrui menace. Son mensonge - sa fable - manifeste qu'il connaît son adversaire, qu'il se mesure, qu'il s'économise, qu'il pratique tout ce que rate le Corbeau voulant imiter l'Aigle…

C'est toujours la guerre. Un Aigle enlève un Mouton, comme un Chat tuait les Souris[430], comme un « Croquant[431] » voulait chasser une Colombe… « Un Corbeau, témoin de l'affaire[432] », et peu soucieux d'aider le Mouton, prétend imiter l' »Oiseau de Jupiter ». Mal lui en prend. Il s'emmêle les serres dans la laine, et se retrouve encagé, spectacle amusant pour les enfants. « Il faut se mesurer, la conséquence est nette »… « L'exemple est un dangereux leurre »… « Où la Guêpe a passé le Moucheron demeure[433] » Cette fable, avec son retour final au « chétif insecte[434] » illustre merveilleusement le mouvement du second Livre : méditations liées sur la guerre, l'audace, l'imitation, la mesure nécessaire en ce monde… Son Corbeau est l'opposé de La Fontaine car son imitation est un esclavage. Il ne cherche pas à faire œuvre nouvelle, mais à reproduire ce qui lui paraît hautement estimable : l'Aigle. Du coup, tragiquement grotesque, il se trompe de tout, même de style. Pas plus que le Paon suivant, il ne se contente de ce qu'il est. Il ignore que « tout animal n'a pas toutes propriétés[435] ».

Le Paon, par sa beauté, contraste avec ce Corbeau, mais il voudrait chanter, comme le Corbeau du premier Livre... Il se plaint à Junon de n'avoir pas la voix du Rossignol. Celle-ci le rappelle à la mesure[436] : il ne doit pas oublier que les Dieux ont donné aux animaux « diverses qualités ». Il ne peut toutes les avoir. Elle l'invite à se montrer bon physicien de l'univers divers, et de sa nature, en se comparant au Faucon, à l'Aigle, à la Corneille, sans se fixer sur l'image du Rossignol. Toute imitation n'est pas possible. Les profondes différences entre les créatures ne permettent pas de passer d'un état à l'autre, comme en témoigne *La Chatte métamorphosée en Femme*. « Quelque chose qu'on puisse faire » on ne saurait réformer « le naturel[437] ».

La dix-huitième fable déplace le propos. À un personnage qui désirait changer son « naturel », elle en substitue un qui désire changer celui d'un autre. Si l'amour-propre excitait le Corbeau, c'est l'amour qui pousse l'Homme à prier le Destin de métamorphoser sa Chatte en

---

[429] *Evangile selon Saint Matthieu*, 28, 10.

[430] Voir *Conseil tenu par les Rats*, II, 2.

[431] *La Colombe et la Fourmi*, II, 12, v. 28.

[432] *Le Corbeau voulant imiter l'Aigle*, II, 16, v. 2.

[433] *Ibid.*, v.23, 25, 27.

[434] *Le Lion et le Moucheron*, II, 9, v. 1.

[435] *Le Paon se plaignant à Junon*, II, 17, v. 19.

[436] « Il faut se mesurer ; la conséquence est nette ». Le vingt-troisième vers de la fable précédente s'applique admirablement au cas du Paon. Nouvel exemple de l'art lafontainien de la transition..

[437] *La Chatte métamorphosée en Femme*, II, 18, v. 35, 30.

Femme. Pas la charité, comme celle de la Colombe[438], mais le désir de rendre autrui pareil à l'imagination qu'on en a… Projet apparemment audacieux, comme celui d'un Poète créateur : cet Homme fait preuve d'initiative, voire d'audace, « contre ceux qui ont le goût difficile » et jugeraient volontiers qu'une Chatte ne vaut pas une femme, mais il ne mesure pas ce qu'est une Chatte, et il ne se mesure pas. L'Amour n'est pas plus fort que « le naturel » : à peine la Femme nouvelle repère-t-elle une Souris, elle agit en Chatte…

Cette fable et la précédente font un diptyque sur la nécessaire mesure, et montrent qu'il est vain d'oublier la diversité. On n'y gagne rien, et on risque de se ridiculiser, tandis que le Lion emploie au mieux les compétences de ses sujets. « Contre ceux qui ont le goût difficile », quand il part en chasse, il ose donner quelque rôle à l'Âne. Il lui permet de « bravement crier », parce qu'il « connait sa personne et sa race[439] ». Il met ainsi en fuite « tous les hôtes des bois », et les contraint au « piège inévitable ».

Le Lion et l'Âne chassant propose un couple étonnant : l'animal le plus haut - et clairvoyant - est associé à un des animaux des plus bas[440] - et tenté par la fanfaronnade. Il serait donc judicieux d'employer des valeurs opposées sans trop se soucier de hiérarchie des genres. Un bon monarque utilise les « diverses qualités[441] » de ses sujets. Il sait que « tout animal n'a pas même propriété ». De même Esope, devant un testament rédigé pour trois filles, qui ont des « humeurs » contradictoires, tient compte de leur diversité, l'emploie, et propose une solution audacieuse, qui devrait permettre d'obéir aux intentions énigmatiques du texte. Il ne se soumet pas à ce que pense « une multitude de gens ». Il fait confiance au père et à son texte. Il invente une tactique apparemment contradictoire, comme le Singe de la troisième fable du second Livre[442]. Il ose l'appliquer, sans « délibérer[443] », contrairement aux Rats de la seconde fable. Il permet au mort de faire passer sa volonté malgré les difficultés. Il organise l'heureuse circulation des biens entre les filles. Il se montre bon physicien des flux d'argent et des « humeurs ». Surtout, il est fidèle au texte qu'il lit à la lettre[444], sans en être esclave. Il l'explique, en se pliant à sa loi, mais en sortant de ses plis, conformément à l'étymologie[445]. S'il ne nie pas que le naturel a de la

---

[438] Voir *La Colombe et la Fourmi*, II, 12, v. 6.

[439] *Le Lion et l'Ane chassant*, II, 19, v. 21. Voilà un Lion excellent physicien. Il ne connaît pas seulement l'Ane mais tout le « phyllum » qui amène à lui et l'environne. Il distingue en quoi il est un effet particulier de la diversité de l'univers.

[440] Le thème du style haut et du style moins haut est actif depuis *Contre ceux qui ont le goût difficile*. Il importe fortement à la pratique du genre des fables, telle que La Fontaine la conçoit.

[441] Voir *Le Paon se plaignant à Junon*, II, 17, v. 20.

[442] Il prolonge l'activité de l'Abeille fort prudente des *Frelons et les Mouches à Miel*, de la fin du premier Livre.

[443] *Conseil tenu par les Rats*, II, 2, v. 29.

[444] Excellent modèle pour une lecture des *Fables* de La Fontaine. Esope ne part pas d'une philosophie d'ensemble de la fable, ou d'une idée a priori des humains ou de la logique. Il fait monter le sens actif du texte. Il l'explique. Il déploie ses plis vers l'extérieur. Il n'a pas, pour cela, besoin d'érudition.

[445] Il importe de se souvenir qu'*explicare* signifie déployer les plis vers le dehors. Quand le Roseau, à la fin du Livre I, se contente de plier, Esope explique. L'Audace de *Contre ceux qui ont le goût difficile* est une sortie vers l'extérieur, ce qui n'implique qu'Ulysse ou Alcippe ne cherchent pas entre en profondeur dans ce qui les intéresse. Les Fables sont un ensemble de plis qui expliquent.

force « comme l'effet a pris son pli[446] », il invente. « Subtil[447] », il explique le Testament en employant les plis pris par les filles et en inventant une proposition. Plus audacieux que le Roseau de la fin du premier Livre, il ne « plie » pas pour éviter de « rompre », mais il agit pour que s'échangent heureusement des biens entre des personnes. Il se substitue au père, dont il accomplit la volonté, et il prépare, dans le courant des Livres successifs, le Père de la Jeune Veuve[448], qui saura, malgré la mort, remettre en mouvement, non pas des biens, mais l'Amour.

Le Testament expliqué par Esope retourne au fabuliste grec qui surgissait à son quatrième vers[449]. Il confirme que le Livre II médite sur l'entreprise des *Fables*, dont il formule le projet, et qu'il met en œuvre : son audacieuse avancée, analogue à celle d'Ulysse ou d'Alcippe[450], est l'effet d'un art de se « glisser » subtilement, avec des textes, dans un monde dont le « Livre du Destin» propose une image que des « Spéculateurs » seuls imaginent savoir totalement lire, mais qu' « Homère et les siens » préfèrent « chanter[451] ». Ce *Testament* relance, contre les « gens[452] », que l'on retrouve au dernier vers de la première fable du Livre suivant, et sans trahir les testaments anciens, un « langage nouveau[453] » et la possibilité des « découvertes[454] ».

---

[446] *La Chatte métamorphosée en Femme*, II, 18, v. 32.

[447] Mot important du *Testament expliqué par Esope*, II, 20, v. 70. Esope, subtil, passe sous la toile, contrairement aux athéniens.

[448] Fable finale du premier Recueil.

[449] *Contre ceux qui ont le goût difficile*, II, 1, v. 4. Cette référence, mais sans le nom d'Esope, revient au début du Livre III (III, 1 v. 2)

[450] *Contre ceux qui ont le goût difficile*, I, 1, v. 25 et v. 40. L'audace érotique complète l'audace héroïque. C'est peut-être la même...

[451] *L'Astrologue qui se laisse tomber dans un puits*, II, 13, v 10, v. 44, v. 11.

[452] « Une multitude de gens » : dernier mots de la dernière fable du Livre II. « Les gens en parleront, n'en doutez nullement ». Dernier vers de la première fable du Livre III

[453] *Contre ceux qui ont le goût difficile*, I, 1, v. 9.

[454] *Le Meunier, son Fils et L'Âne*, III, 1, v. 6.

Premières fables du Livre III.

Le Meunier, son Fils et l'Âne est sans doute une des plus anciennes fables de La Fontaine. Selon Jean-Pierre Collinet, l'emploi continu des alexandrins, les noms de Malherbe, de Racan, et les initiales du chanoine Maucroix dans la dédicace sont autant d'indices qui rendent probable une écriture d'ensemble très antérieure à la publication du premier Recueil. Si la première fable du Livre II – *Contre ceux qui ont le goût difficile* – n'a pu être composée qu'après l'essentiel du premier Livre, *Le Meunier, son Fils et l'Âne* peut en effet précéder de beaucoup la publication des *Fables*. Reste que La Fontaine, en 1668, n'a pas choisi un ordre chronologique. Il a inscrit cette fable au seuil de son troisième Livre, qu'elle lance, tout en prolongeant le *Testament expliqué par Esope*, et en faisant écho, par position, aux autres premières fables des Livres du premier Recueil. Qu'elle « ait été ébauchée à date ancienne[455] » n'empêche pas qu'elle ne devienne, à partir de 1668, un moment du courant d'une œuvre beaucoup plus complexe.

Cette fable propose une leçon d'indépendance, qui prolonge celle des premières et dernières fables du Livre précédent. La présence de « gens » à son dernier vers, comme à celui du *Testament expliqué par Esope*, signale la continuité. Face à *Contre ceux qui ont le goût difficile,* à la « multitude des gens », et aux paroles encombrantes, le fabuliste invite à l'acte libre. Est-ce simple redite ?

Le fait majeur de cette fable est l'emploi par Malherbe d'une fable pour instruire Racan. *Les Membres et l'Estomac*, à la suite, installe également une fable dans une fable. Voilà donc un diptyque qui participe de la défense et illustration de la fable comme moyen d'instruction. De ce point de vue, il s'écarte de la leçon du début du second Livre. Dans *Contre ceux qui ont le goût difficile*, La Fontaine s'affirmait inventeur en matière de « langage nouveau », mais sans mettre l'accent sur la nature moralement éducative de la fable. Il se félicitait d'avoir « fait parler le Loup et répondre l'Agneau[456] ». Là tenait son audace face aux « censeurs ». Quant à Esope, à la fin du même Livre, s'il incarnait la figure du fabuliste, il n'y racontait pas de fables : il inventait une tactique pour passer une difficulté par le langage, dans le langage. D'autre part, le Livre II ne proposait aucun exemple de fable dans une fable, comme *Le Dragon à plusieurs têtes et le Dragon à plusieurs queues* au premier Livre Le Livre III, cependant, s'ouvre par deux fables « mises en abyme ». Cette concentration sur la valeur morale du mensonge, par la combinaison d'un récit moderne et d'un récit antique, fait la nouveauté de ce début, qui donne sens nouveau à un texte, probablement assez ancien dans l'écriture de l'œuvre.

La façon dont Malherbe donne leçon d'indépendance prouve la valeur des fables, même à l'époque moderne, et pour des gens de grande qualité. Cette leçon, combinée avec le respect pour ce genre, ses inventeurs, ses utilisateurs, peut être utile au chanoine Maucroix, qui n'est pas un enfant[457], ou un Athénien sans subtilité[458]… La fable est ancienne et moderne ; elle est traditionnelle et porteuse d'indépendance ; elle est digne des hommes sages, des poètes doués, et

[455] Jean-Pierre Collinet, *Œuvres complètes de La Fontaine*, Gallimard, bibliothèque Pléiade, 1991, p. 1096.

[456] *Contre ceux qui ont le goût difficile*, III, 1, v. 10.

[457] Voir la *Préface* des *Fables*, Pléiade, p. 8.

[458] Voir *Testament expliqué par Esope*, II, 20, v. 70.

d'un ami cher - et chanoine - avec qui La Fontaine croisera un jour ses œuvres. Un récit fictif, bref, accessible, et sans prétentions littéraires, peut être employé pour instruire, malgré les « gens ». Dès lors, la leçon, donnée par Malherbe à Racan, et proposée au chanoine Maucroix, devient, au début du Livre III, une affirmation d'autorité de La Fontaine. Que les gens en parlent, n'empêchera pas que ses *Fables* ne parlent, conformément à leur étymologie, d'une parole qui n'est pas que parole.

Faut-il cependant ne jamais discuter l'emploi des fables ? Doit-il toujours être loué ? Doit-on ne jamais interroger le projet qu'on leur fait servir ? Certes, rien n'indique que La Fontaine critique Malherbe : ce poète use du pouvoir d'une fable pour délivrer quelqu'un du pouvoir des paroles des gens. Cet acte paraît conforme au projet lafontainien d'accroître l'indépendance et le plaisir des « innocentes[459] » créatures, mais lorsque Ménénius emploie un apologue, « insigne entre les fables », pour ramener les romains « mécontents » « dans leur devoir[460] », la valeur morale de cet emploi – non son efficacité – est contestable, comme le montre le mouvement du Livre III.

Apparemment, Ménénius et Malherbe sont analogues et *Les Membres et de l'Estomac* ne critiquent pas Ménénius. On peut même soutenir que ses derniers vers expriment l'horreur de La Fontaine pour les révoltes et son choix de servir le Roi. N'écrit-il pas qu'il aurait dû « par la royauté avoir commencé son ouvrage » ? N'écrit-il pas encore qu' « à la voir d'un certain côté messer Gaster en est l'image[461] » ? Georges Couton trouvait là argument pour prétendre que La Fontaine faisait « l'éloge du pouvoir royal, régulateur et moteur souverain[462] », mais il négligeait « un certain côté ». Il oubliait les autres « côtés ». Il ne lisait pas la fable comme Esope lit un *Testament*, avec précision, en lui faisant crédit, et en prenant au sérieux la diversité[463] environnante.

Ménénius conte les Membres et de l'Estomac au peuple qui s'est retiré sur l'Aventin pour affirmer sa révolte contre le Sénat, mais ce Sénateur n'est pas désintéressé comme l'était Malherbe... Il appartient au groupe des dominants. De plus, la « royauté », dont le Sénat est ici une image[464], a plus « d'un côté » ; si d'un certain « côté », elle « répand et donne », de manière « égale[465] », la sixième fable du premier Livre et *Les Grenouilles qui demandent un Roi*, montrent qu'il n'en est pas toujours ainsi : la Grue « croque[466] » les Grenouilles ; le Lion se fait attribuer le Cerf tué par la Chèvre, en prétextant de sa « qualité de Sire[467]… Les Livres de La Fontaine font

---

[459] Terme important du vocabulaire lafontainien. (Voir, par exemple, la « douce et l'innocence proie » des *Animaux malades de la Peste*, VII, 1, v. 12.

[460] *Les Membres et l'Estomac*, III, 2, v. 43, 35 et 44.

[461] *Ibid*., v 1-4.

[462] Georges Couton, *La Politique de La Fontaine*, Paris, PUF, 1959, p. 56.

[463] Celle des filles ou celle des fables.

[464] « Ceci peut s'appliquer à la grandeur royale », *Les Membres et l'Estomac*, III, 3, v.

[465] *Ibid.* v. 25.

[466] *Les Grenouilles qui demandent un Roi*, III, 4, v. 27.

[467] *La Génisse, la Chèvre et la Brebis en société avec le Lion*, I, 6, v. 10.

sentir que la royauté a d'autres « côtés » , et il n'est pas besoin d'érudition[468] pour savoir que *Les Membres et l'Estomac* est un mensonge qui ne dit pas la vérité[469]. L'organicisme, ici mis en récit, est un piège idéologique bien connu pour obtenir au moindre coût des servitudes volontaires... Surtout, *Le Loup devenu Berger* aide à lire, par relecture, l'action de Ménénius, et le texte de La Fontaine. Il convient de plier la troisième fable sur la seconde, pour en sentir les possibilités de sens et revenir alors à la première, dont la position se trouve alors amplement justifiée.

Un Loup est en difficulté. Il commence à avoir « petite part des brebis de son voisinage ». La crise alimentaire menace. Il choisit d'inventer une tactique pour améliorer la quantité de ses prises. Il s'aide « de la peau du Renard » pour « faire un nouveau personnage ». Il prend les apparences d'un Berger. Il approche ainsi ses potentielles proies, en profitant du sommeil de Guillot, mais il en fait trop. Pour « mener en son fort les Brebis », il croit nécessaire d' « ajouter la parole aux habits ». Sa « voix » le fait reconnaître, et « découvre tout le mystère[470] ». Son déguisement lui devient alors un piège dont il ne peut se défaire. Il en meurt.

Ménénius peut alors être imaginé comme un Loup devenu Berger. Face à la crise politique qui menace Rome et particulièrement le Sénat, il endosse un « nouveau personnage ». Il raconte une fable. Il fait passer le Sénat pour un estomac qui « reçoit et donne », de manière « égale ». Et il réussit. Il a l'art de savoir si bien contrefaire sa « voix », par la fable, que ses auditeurs reviennent « dans leur devoir ».

Rien n'oblige à cette lecture. Elle est possible. On peut également soutenir que Ménénius a raison de réduire, par des artifices de parole, la dangereuse révolte du peuple. La fable de La Fontaine est ambivalente. Elle a, comme la « royauté », plusieurs « côtés », mais la fable en tant que genre, également : si elle permet de faire passer des leçons d'indépendance d'esprit, comme le montre son emploi par Malherbe, sa naïveté apparente peut dissimuler la « voix », qui révèlerait, si on la percevait, le sens et le projet de la parole. La fable en donnant voix à l'imagination, et à l'enfance[471], à ce que nous demandons peut-être, et en se conformant à la « petitesse[472] » de notre esprit, désarme, et fait passer parfois le discours des dominants redoutables. Elle n'est pas toujours un outil d'indépendance. Parce qu'elle est intermédiaire, comme la voix, entre le corps et le discours, parce qu'elle répond ainsi à notre désir, elle peut nous entraîner à la servitude volontaire, surtout si nous sommes politiquement bêtes, comme les Grenouilles, qui demandent un Roi, elles qui n'ont d'ailleurs pas besoin de fables, tant elles sont bêtes, pour se vouer à une cruelle servitude. Si elles avaient eu du « jugement » elles n'auraient pas « à la légère[473] » descendu aussi bas qu'elles se trouvent, mais ce sont Grenouilles, et elles ne

---

[468] Frank Lestringant indique avec raison que les protestants ont pu utiliser ce récit pour dénoncer les abus du pouvoir monarchique. La note de l'édition Darmon voit dans ce fait le moyen de discuter le point de vue de Couton. Mais, il suffit de lire La Fontaine. Voir Frank Lestringant, « L'action génitale. À propos du plaisir pour le membre » in *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne*, Juillet-décembre 2000, p. 73, et édition des *Fables* par Jean-Charles Darmon et Sabine Gruffat, Le Livre de poche, p. 444.

[469] Les vrais menteurs, comme Esope et comme Homère, au contraire, « sous les habits du mensonge, nous offrent la vérité ». Voir *Le Dépositaire infidèle*, IX, 1, v. 30-35.

[470] *Le Loup devenu Berger*, III, 3, v. 3, 4, 19, 20,23, 25.

[471] Thème important de La Fontaine. Voir surtout, la fin du *Pouvoir des fables*, VIII, 14. Voir aussi ce que dit de l'imagination Jean-Charles Darmon dans *Philosophies de la fable*.

[472] *Préface* des *Fables*, Pléiade, p. 8.

[473] *Le Renard et le Bouc*, III, 5, v. 25-27.

« considèrent » pas « en toute chose » la « fin[474]… Elles n'ont pas lu *Le Renard et le Bouc*, *L'Aigle, la Laie et la Chatte*, toutes les fables du Livre III. Elles ignorent donc ce qui se lit à sa fin : « la méfiance est mère de sûreté[475] ».

Les *Fables* enseignent prudence et méfiance[476], y compris à l'égard des fables[477]. Quelle que soient les vertus de leur emploi par Malherbe, il faut les « soupçonner[478] », car sous les formes les plus douces, les plus agréables, dans la « farine » même, peut se cacher quelque prédateur. Le Rat de la dernière fable du Livre III a raison de remarquer qu'un « bloc enfariné ne lui dit rien qui vaille ». Le Loup devenu Berger ne dit aussi « rien qui vaille ». Sa « voix » permet d'évaluer d'un coup ce qu'il prétend dire. Son Annonce faite aux moutons, ou, si l'on veut, son Evangile, ne dit rien qui vaille. Son invention est une comédie qui ne dit pas la vérité, contrairement à l'« ample comédie[479] », que met en œuvre La Fontaine.

Le courant du Livre III, si on le suit dans la continuité de ses plis, et parfois en « rebroussant en arrière[480] », amène une méditation critique sur la fable, qui aide parfois à la « sûreté », car elle peut favoriser plaisamment l'indépendance d'esprit, mais dont la douceur présente des dangers, même si « le doux parler ne nuit de rien[481] ». Il ne convient pas toujours de se laisser tenter par les douceurs, la « farine », et même les douceurs d'amour. Witold Gombrowicz[482] dirait peut-être qu'il ne faut pas se laisser « cucufier », comme le Lion amoureux, au tout début du quatrième Livre[483]… Garder ses « griffes » et ses « dents[484] » est une prudente audace, mais « les gens en parleront, n'en doutez nullement[485] »…

---

[474]*Ibid.*, v. 31.

[475] *Le Chat et un vieux Rat*, IV, 18, v. 52-53.

[476]Voir par exemple, dans ce livre, *Les Loups et les Brebis*, qui fait contraste avec *Le Lion devenu vieux* : quelle méfiance peut éviter les cruautés du vieillissement ?

[477] *Le Lion abattu par l'Homme* (III, 10) introduit un fort soupçon sur les fictions. Une peinture représente la victoire d'un Homme sur un Lion, mais « L'ouvrier vous a déçus : /Il avait liberté de feindre./ Avec plus de raison, nous aurions le dessus,/ Si mes confrères savaient peindre ». La force de Ménénius, c'est d'abord que le peuple ne sait pas peindre. Il a ainsi liberté de feindre. Les représentations fictives peuvent être un outil de pouvoir et de vanité au service de ceux qui ont les moyens de les produire. La fiction est souvent au service des puissants. Il convient souvent d'y « soupçonner dessous quelque machine » ».

[478] « Je soupçonne dessous encor quelque machine ». *Le Chat et un vieux Rat*, III, 18, v. 47. Ce vieux Rat est très précisément subtil, à l'inverse des Athéniens de la dernière fable du Livre précédent.

[479] *Le Bûcheron et Mercure*, V, 1, v. 27.

[480] Voir *La Femme noyée*, III, 16. Cette fable aide à se représenter l'utilité de « suivre le fil de la rivière », mais aussi, en certains cas, sans systématisme, de « rebrousser plutôt en arrière ».

[481] *Le Cygne et le Cuisinier*, IV, 12, v. 21. C'est ici l'oiseau qui bénéficie de son propre « doux parler ».

[482] Voir son roman *Ferdydurke*.

[483] « Amour, amour, quand tu nous tiens, / On peut bien dire : Adieu prudence ». Beau complément à la leçon finale du Livre III, où l'on voyait aussi « prudence » à la rime. *Le Lion amoureux*, IV, 1, v. 59-60.

[484] *Ibid.*, v 55.

[485]*Le Meunier, son Fils et l'Âne*, I, 1, v.84.

Nous ne prétendons pas ici lire entièrement le Livre III, encore moins l'ensemble du premier Recueil. Nous veillons seulement à lancer, ou à relancer, sa lecture. Les notes de l'édition GF à laquelle nous avons travaillé, proposent de nombreuses indications à qui s'y intéresse. Nous voudrions cependant nous attarder un peu aux « longs replis » du Livre VI, pour faire sentir comment, par « diverses liaisons », le Recueil de 1668 mène à *La Jeune Veuve*.

3) Livre VI

Le Livre VI mène à un *Epilogue :* l'entreprise des *Fables* s'achève, mais l'œuvre de leur auteur va se renouveler sous la forme d'un texte dont le sujet seulement est annoncé : Psyché.

> Bornons ici cette carrière…
>
> Il s'en va temps que je reprenne
>
> Un peu de forces et d'haleine
>
> Pour fournir à d'autres projets[486].

Voilà donc un arrêt choisi, ou, plus justement, la suspension d'un mouvement, qui va reprendre et produire un objet s'écartant, sans la faire oublier, de la « carrière » précédente.

Le temps ici est essentiel. D'une part, il faut maintenant cesser d'écrire et de publier des fables, car un trop long développement alourdirait la « fleur[487] » qui seule peut donner un plaisir « aussi pur qu'infini[488] ». D'autre part, il ne faut pas interrompre le mouvement, comme le ferait la mort. Il convient donc de savoir « borner » et « fournir à d'autres projets », pour se placer, comme à la fin d'un passage du *Songe de Vaux*, dans l'attente d' « autres merveilles[489] », et de les faire désirer. Cela suppose autant d'audace que de passivité : Damon exhorte l'auteur de l'*Epilogue* à agir, et Amour, ce « tyran de sa vie », veut qu'il « change de sujets[490] ». Cet auteur ne lance donc pas un « projet », mais il accueille d'abord en lui le travail d'un désir, qui n'est pas sa volonté. Il se fait souple, il plie, sans renoncer à son audace. Il vit le temps comme une loi, et comme un choix. ll borne volontairement la « carrière » de ses *Fables*, qui doit être « bornée » pour mieux goûter du plaisir, et il accepte la tyrannie d'Amour, pour lequel il désire s' « échauffer[491] ».

La jeune Veuve, à la dernière fable du Livre VI, n'a pas, d'elle-même, pareil art de vivre. Sans son Père, elle ne traverserait pas le temps. Elle « se trouve dépourvue[492] » quand la mort « borne la carrière » de son époux. Elle veut mourir, sans attendre l'envie qui va peut-être monter en elle et la pousser à « fournir à d'autres projets ». Elle ne sait pas vivre avec les fins inévitables et les chances de métamorphoses.

---

[486] *Epilogue* du premier Recueil, v. 1 et v. 6-8.

[487] *Ibid.,* v. 4.

[488] *Le Songe d'un habitant du Mogol*, XI, 4, v. 3.

[489] *Le Songe de Vaux, O. D.,* p. 96.

[490] *Epilogue,* v.8-9.

[491] *Ibid.,* v. 14.

[492] Voir *La Cigale et la Fourmi*, I, 1, v. 3.

Le mariage est à la conjonction du temps et du désir. Sans désir, donc sans question, il n'est jamais délicieux, mais sans art de jouir dans la durée, qui suppose d'imaginer des crises et, par elles, des possibilités de renouvellement, l'ennui et le trouble gâtent tout. C'est là ce qu'interroge fortement le roman de Psyché, avec ses deux parties, tel que La Fontaine le publie en 1671… Comment maintenir longtemps le désir, et son renouvellement dans le mariage ? On sait la tyrannie d'Amour qui prétend rester invisible à Psyché. On sait comment, après bien des épreuves, il entend enfin le point de vue de sa femme sur son invisibilité, et lui donne les moyens de vivre avec lui, une éternelle « conversation de baisers »… Vers 1668, La Fontaine entreprend cet ouvrage, qui maintient son mouvement créatif, le renouvelle, et médite la question du renouvellement des plaisirs : comment goûter avec autrui, dans le temps, par le temps, contre le temps, singulièrement en amour, l'expérience féconde de la volupté ?

Le mariage est déjà très présent à l'extrême fin du premier Recueil, comme l'attestent *La Jeune Veuve*, le mot « Hyménée » à la fin de *La Discorde*, et « époux », le dernier substantif de l'*Epilogue*. Il est un thème d'aboutissement du sixième Livre, qui ne se contente pas de l'accuser d'héberger la Discorde :

> L'Auberge enfin de l'Hyménée
>
> Lui fut pour maison assignée[493].

Si la fin du premier Livre ne contredit pas la réputation de La Fontaine, les *Contes*, *Belphégor*, ou plusieurs fables, *La Jeune Veuve* présente le mariage comme une forme, sans doute utopique, de continuité partagée dans l'invention des plaisirs. Cela ne signifie pas que tout mariage est bon, tant la Discorde y trouve une maison commode, tant les personnes sont peu sages, tant la tyrannie même est inscrite dans l'Amour[494]. C'est par le Père, et non par le mariage, que, « sur les ailes du temps la tristesse s'envole », que la « danse » fait son retour, et que s'énonce le désir renouvelé d'un « jeune mari[495] ». Ce Père est le passeur prudent d'une heureuse diversité. Il a l'art de la transition[496], mais le mariage est le mariage et l'espérance qu'il sait revivifier.

La fin du sixième Livre accorde ensemble la morale et la poétique, l'art de vivre, l'art d'écrire, et sans doute l'art de lire : comment finir, accepter de finir, recommencer, accueillir et chercher la nouveauté par delà la perte et la crise, comment en somme, traverser le temps, cet ensemble de questions anime l'étonnante rencontre entre le mariage et la « carrière » d'un ouvrage, justifie le dispositif qui en crée l'heureuse diversité. *La Jeune Veuve*, de ce point de vue, est merveilleusement placée, juste avant l'*Epilogue*, à moins que l'*Epilogue* ne suive plus merveilleusement encore *La Jeune Veuve*… On peut les lire ensemble d'avant en arrière, ou d'arrière en avant, par des mouvements, sans discorde, mais non sans diversité, en ne s'enfermant pas dans une « maisonnée », qui pourrait être une « prison ». On peut les lire et lire à partir d'eux en cheminant parmi les flux divers à travers le temps variable, que les latins nommaient « douteux ».

---

[493] *La Discorde*, VI, 20, v. 29-30.

[494] Ces trois aspects sont successivement abordés par les deux dernières fables, puis par l'*Epilogue*.

[495] *La Jeune Veuve*, VI, 22, v. 3, 41, 47.

[496] L'expression qui fait le titre du merveilleux article stylistique de Léo Spitzer vaut pour toute la pensée de La Fontaine. Voir Léo Spitzer, « L'art de la transition chez La Fontaine » in *Etudes de style*, coll. Tel, Gallimard, 1972.

Cet étonnant diptyque gagne à être lu en relation avec le début du sixième Livre, qui s'anime tout entier à ce voyage parmi ses plis ; l'art de traverser le temps, avec ses complexités, y paraît comme un thème majeur, qui concerne le texte des *Fables* et l'existence.

Dans ce début, laissons de côté[497], pour le moment, les deux fables à passage climatique[498], qui introduisent assez nettement ce thème… Concentrons sur la fable double fable liminaire qui peut lui paraître étrangère. Avec *Le Pâtre et le Lion – Le Lion et le Chasseur* ne s'agit-il pas, en effet, dès le mot initial, de préciser la nature de l'entreprise des *Fables*, comme le font explicitement les fables liminaires des second, troisième, et cinquième Livres ? Ne s'agit-il pas aussi de proposer un nouvel exemple de fable double, qui assure par sa présence une certaine continuité de Livre en Livre, et qui fournit un modèle pour lire les *Fables* ? Ne s'agit-il pas enfin de méditer sur différentes manières, plus ou moins « laconiques », de raconter ? Quant à la morale, elle porte sur la « vraie épreuve du courage »… On est loin de l'art d'admettre et de passer les fins inévitables, qu'implique notre expérience du temps.

La Fontaine propose là une avancée nouvelle de sa réflexion sur les *Fables*. Si l'initiale du Livre II fondait son entreprise quant à son ton, si celle du Livre III la fondait quant à son efficacité éducative, si celle du Livre V soulignait son ampleur sous le regard de Jupiter, la fable double qui ouvre le Livre VI propose essentiellement une doctrine et un choix quant à la brièveté des récits[499] : la brièveté est louable - ce qui annonce le début de l'*Epilogue* – mais il existe plusieurs manières, plus ou moins radicales, d'être brefs. Phèdre, Esope, et un « certain Grec », les incarnent, et La Fontaine en propose deux échantillons. Ces manières manifestent que l'on faire traverser diversement le temps à une même histoire, qui fait elle-même « passer le précepte » : on peut aller plus ou moins vite, goûter, et faire goûter, diversement, les plaisirs du récit, s'instruire ainsi, par un art de conter, qui est un art du temps, c'est-à dire un « art de la transition ».

La Fontaine ne propose directement ni n'impose son choix entre l'art d'Esope et l'art, encore plus « laconique » de certain Grec. Si tous les auteurs anciens « ont fui l'ornement et le trop d'étendue », si l' « on ne voit point chez eux de paroles perdue[500] », leurs exemples divers ne permettent pas de décider du « point de perfection[501] » quant à la « brèveté[502] ». Cependant lui-même, en proposant deux manières[503], il « cout en chemin quelques traits » à l'événement tel que deux anciens le racontent. Il semble manifester un goût pour une brièveté tempérée. Il suggère ainsi un art du temps, qui admet à la fois la nécessité d'une fin rapide pour éviter l'ennui, et une

---

[497] « Les fables ne sont pas ce qu'elles semblent être », v. 1.

[498] *Phébus et Borée*, *Jupiter et le Métayer*. La première évoque la traversée du « mauvais temps », la seconde le changement de la « température des cieux ».

[499] À rapprocher au tout début de la *Préface* des *Fables*, le choix de la « brèveté » par un des « maîtres de notre éloquence ». *Préface* des *Fables*, p. 5.

[500] *Le Pâtre et le Lion*, *Le Lion et le Chasseur*, VII, 1, 2, v. 9-10.

[501] Préface des *Amours de Psyché et de Cupidon*, *O. D.*, p. 123.

[502] *Préface* des *Fables*, Pléiade, p. 5.

[503] Cela seul le distingue de Phèdre, d'Esope ou de « certain grec ». Du point de vue de l'enseignement du précepte, on pourrait reprocher à La Fontaine d'être trop long. Mais ces variations plaisantes, qui sont plus que des traits cousus au projet, permettent une multiplication des préceptes que l'on peut tirer de son texte

pratique des ornements, qui donnent des plaisirs[504]. Là, peut-être, dans cette extrême proximité entre deux ennuis possibles, qui sont deux dangers (le trop, et le manque,), se tient, pour l'artiste, la « vraie épreuve du courage ».

Le voyageur de *Phébus et Borée* ne craint pas, quant à lui, de s'aventurer par les chemins en automne, quand le ciel peut brusquement changer. Sans fanfaronnade, il ose sortir de sa maisonnée et errer dans la campagne. Comme il s'est muni par bonheur, contre le mauvais temps, il peut affronter la tempête, puis le grand soleil. Il ne craint pas d'aller toucher le danger. Il subit la première crise, et s'adapte. Il affronte alors l'extrême chaleur, et se dépouille de son vêtement. Toujours, il avance. Il trouve successivement deux manières de traverser le temps. Il va ainsi de l'avant sans espérer maîtriser le climat, contrairement au Métayer de la fable suivante, qui croit qu'il ferait bien de régler lui-même « la température des cieux ». Excellent physicien, bon marcheur, personnage léger qui ne s'encombre pas du superflu, il prend seulement la précaution d'emporter avec lui bon manteau bien doublé, quelque étoffe bien forte, dont le collet et les plis sont aptes à braver l'effort de la Tempête. Il tient ainsi. Il ne rompt pas. Il se maintient jusqu'au moment où le Soleil, très justement, le « recrée ». Il rend possible, par lui même, comme le Père le permettra pour la Jeune Veuve, la recréation. Il agit, comme Phébus, sans violence, tout en douceur, à la manière du fabuliste, qui sait faire passer, avec le conte, et quelques traits cousus dans son tissu, le précepte. Il a su assez apprendre et se souvenir pour ne pas être en ses voyages, come le Souriceau de la fable suivante, ou come la Cigale, au début du premier Livre, pris au dépourvu. Il est pourvu, ou muni, mais prêt à se dépouiller. Il ne prétend pas, contrairement au Métayer, « pleuvoir venter, et faire en somme un climat pour lui seul[505] ». Il sait se disposer, « tant qu'il vivra[506] », pour « fructifier[507] », « fournir à d'autres projets[508] », et, peut-être goûter « la fleur[509] ».

Lire de cette manière le sixième Livre permet d'apercevoir la force et l'unité du propos de La Fontaine. Son art d'écrire les Fables, qui implique un art de lire, est un art de traverser le temps, donc une éthique, pour la vie, où comptent la mémoire, l'imitation, les limites, l'audace, l'invention d'une heureuse diversité. Choix lucide de la brièveté et désir des plaisirs des jeux, des ris, de la danse, s'y associent. Leur accord est rare et précieux. S'amuser à tout autre chose que le projet empêche vite son succès, mais il n'est pas certain qu'il faille toujours se contenter d'aller un train de Sénateur. La Raison de la Tortue n'est peut-être pas absolument la meilleure. Qu'elle n'ait pas tort de tout sacrifier au plaisir immédiat, ou au gout de la beauté, comme le fait certain Cerf qui se mire dans l'eau, et qui se trouve embarrassé par ses magnifiques bois, ne signifie pas qu'elle soit le modèle, selon La Fontaine, pour mener son train en ce monde.

---

[504] C'est ainsi que le Père de la jeune Veuve, pour qu'elle se décide, lui accorde, un temps limité, et laisse venir « les jeux, les ris, la danse », tous ces ornements, dont l'apparition manifeste un heureux passage du temps, et, finalement, du précepte. Une absence de borne aurait été nuisible, et l'obligation d'une méditation stoïque n'aurait aussi servi à rien

[505] *Jupiter et le Métayer*, VI, 4, v. 16-17.

[506] Voir *Le Cochet, le Chat et le Souriceau*, VI, 4, v. 41.

[507] *Jupiter et le Métayer*, VI, 4, v. 26.

[508] *Epilogue*, v. 8.

[509] *Ibid.*, v. 5.

Le Lièvre et la Tortue, presque au centre du Livre VI, est un de ses lieux de réflexion les plus intéressants. C'est une fable du voyage, ou plus exactement de la « carrière[510], comme *Phébus et Borée*, *Le Chartier embourbé*, voire *L'Âne et ses Maîtres*, *Le Cochet le Chat et le Souriceau*, *Le Cheval et l'Âne*, ou, métaphoriquement, la fable double initiale. Question s'y trouve posée quant à l'art d'employer le temps pour se déplacer en ce monde : le Lièvre, qui peut aller très vite, choisit les écarts multiples, les amusements, les ornements. La Tortue préfère s'obstiner sur l'unique projet d'avancer. Le Lièvre oublie presque la nécessité d'atteindre « le bout de la carrière ». En fuyant « l'ornement et le trop d'étendue[511] », sans jamais s'abandonner aux écarts de la diversité, avec une continuité impeccable, la Tortue progresse, gagne la course, et peut donner leçon. Elle traverse avec profit, non seulement l'espace, mais le temps.

« L'animal léger[512] » est plus charmant. Il peut séduire. Il se séduit. Il paraît s'admirer lui-même dans un miroir quand il juge à son honneur de mépriser une victoire sur la Tortue. Comme le Cerf de la fable précédente, mais à la légère, sans la charge d'un magnifique « bois[513] », il se mire. S'il « s'éloigne des chiens », s'il les « renvoie aux calendes[514] », contrairement au Cerf embarrassé par son « dommageable ornement », il finit par perdre, comme lui, quoique sans tragédie. Pour traverser le temps, sa fantaisie ne vaut pas mieux que la fascination. Les amusements ou la lourde beauté[515], qui sont des ornements, sont également dangereux. Par amour-propre, le Cerf et le Lièvre n'ont pas su s'en « dépouiller[516] », ce qui les rend peu souples[517].

Le Lièvre perd. La Tortue gagne contrairement à tout ce que l'on pouvait attendre. Les êtres et le fins ne sont pas ce qu'ils semblent être, et devoir être. Ce n'est pas que l'on puisse jamais savoir, sur Terre, absolument ce qu'ils sont, ou doivent être, mais l'on constate cette négation et les possibilités qu'elle ouvre. L'Âne n'est pas toujours l'Âne qu'on imagine[518], et ce que l'on découvre n'est pas sa vérité ultime[519]. Un époux n'est pas toujours ce qu'il semble être puisqu'il meurt, mais cet époux peut en cacher un autre... Amour, ce « tyran » n'est pas toujours ce qu'il ce qu'il semble être, mais est Amour, c'est-à-dire non Amour, c'est-à-dire Amour… La négation, évidemment, n'est pas l'être, Si « les fables ne sont pas ce qu'elles semblent être[520] », leur être se dérobe en se donnant par cette négation, comme un mouvement dans la parole, et

---

[510] *Le Lièvre et la Tortue*, VI, 10, v. 29. Voir aussi l'*Epilogue*, v. 1.

[511] *Le Pâtre et le Lion, Le Lion et le Chasseur*, I, 1-2, v. 9.

[512] *Le Lièvre et la Tortue*, VI, 10, v. 5.

[513] *Le Cerf se voyant dans l'eau*, VI, 9, 15.

[514] *Le Lièvre et la Tortue*, VI, 10, v. 15.

[515] « Le beau souvent nous détruit », *Le Cerf se voyant dans l'eau*, VI, 9, v. 22. Phrase capitale pour l'éthique et l'esthétique de La Fontaine. Les fables VI et VII forment diptyque : le « beau » nuit au Cerf, l'amusement divers, et sans doute la grâce légère, nuit au Lièvre.

[516] *Phébus et Borée*, II, 3, v. 38. La jeune Veuve ne pourra aller vers le « jeune mari » que lorsqu'elle a admis « la perte d'un époux ».

[517] À la fable suivante, le permanent amour-propre récriminateur de l'Ane finit par lasser le Ciel.

[518] Voir le passage du *Vieillard et l'Ane* (VI, 8) à *L'Ane et ses Maîtres*, où le mot « maître » fait transition. (a compléter)

[519] Voir *Le Cheval et l'Ane*, VI, 16. Il y a encore un troisième Ane au Livre VI. L'Ane n'est décidément pas ce qu'il semble être. Cependant, il est bien Ane, malgré la promesse du Charlatan (VI, 19).

[520] Premier vers du Livre VI.

donc le temps, qui n'est pas ce qu'il semble être à mesure qu'il est, et favorise les plaisirs et les « préceptes ». Certain Pâtre qui se dérobe à la vue d'un Lion qu'il a voulu voir n'est pas le fidèle de Jupiter qu'il semble être, mais il lui tiendra peut-être ses nouvelles promesses, ou pas[521]… Même le Lion, au fil des *Fables*, n'est pas toujours ce qu'il semble être, ou le Père - le père sévère - puisqu'il préserve et fait persévérer dans l'être. Le mauvais temps n'est pas toujours ce qu'il semble être. La raison prudente n'est pas toujours ce qu'elle semble être, et s'avérer imprudence, mais cette imprudence n'est pas toujours ce qu'elle semble être, puisque le « Diadème[522] » va à quelques uns... Le Cochet ou le Chat sont pas ce qu'ils semblent être, comme l'apprend sa mère au Souriceau, et il ne faut pas juger les gens sur leur mine. L'Âne a cependant, peut-être raison, de déclarer notre que notre ennemi, c'est notre maître, mais l'ennemi n'est pas toujours ce qu'il semble être, et est son ennemi, ou le Lièvre, ou même l'Âne, qui n'est pas et qui est l'Âne qui disait « notre ennemi, c'est notre Maître ». Cette parole de l'Âne n'était pas l'erreur qu'elle semble être, puisque Esope atteste que les Grenouille de la fable, ne raisonnent pas mal à l'inverse du peuple, plus Âne que l'Âne, quand il se réjouit des noces d'un Tyran… Ces renversements se retournent, font mille effets, mais ne produisent pas leçon de scepticisme absolu quant à la connaissance du monde et aux valeurs que l'ont peut accorder aux choses. Le Chartier embourbé voit bien, à un certain moment, ce qu'est la situation. Les Grenouilles n'ont pas tort d'avoir vu ce qu'est le Soleil, ou le Villageois le Serpent, ou le Renard les traces qui mènent chez le Lion, ou l'oiseleur la nature de l'Autour, alors que le Cheval se trompe sottement sur l'Âne, et le Chien sur sa proie, qu'il lâche pour l'ombre. Mais le calcul du Charlatan n'est pas la folie qu'il semble être, et le récit de La Fontaine n'est pas la fantaisie qu'elle semble être puisqu'elle mène à la mort, qui n'est pourtant pas ce qu'elle semble être, puisqu'elle ouvre la jeune Veuve à vie nouvelle…

Le Livre VI propose une méditation active sur la valeur des choses dans le temps. La jeune Veuve croit d'abord qu'elle perd tout en perdant son époux, mais le Père sait lui permettre d'en juger autrement... La valeur de la perte change vite.

> Entre la veuve d'une année
> Et la veuve d'une journée,
> La différence est grande[523].

L'Epoux, en soi, ne vaut ni tout, ni rien. Il n'est pas ce qu'il semble être dans l'œil de la femme qui l'aime, le perd, ne l'aime plus autant. Sa valeur se métamorphose selon les moments, les circonstances, l'état de celle qui en juge, et, généralement, qui en juge. Le Chat également n'est pas ce qu'il semble être pour le Souriceau, mais il serait autre encore pour d'autres gens qu'il ne menace pas, et en d'autres occasions. L'Âne non plus n'est pas ce qu'il semble être, mais il peut être un jour dangereux pour le Cheval[524]. Faut-il en conclure que l'Âne est absolument plus fort que le Cheval ? Le ciel peut être dangereux, puis ne plus l'être, pour un voyageur, qui se munit ou non de ce qu'il faut. La Tortue parfois peut être plus forte qu'un Lièvre et avoir plus grande valeur à la course, mais cela peut changer, grâce aux fables, éventuellement, si le Lièvre les lit… Rien ne vaut que par position dans le temps où vivent des sujets qui

[521] Voir *Le Pâtre et le Lion*, I, 1.

[522] *Le Renard, le Singe et les Animaux*, VI, 6, v. 31.

[523] *La Jeune Veuve*, VI, 21, v. 5-7.

[524] Voir *Le Cheval et l'Âne*, VI, 16.

s'instruisent, ou ne s'instruisent pas, se souviennent ou n'ont jamais rien vu, savent lire, ou ne savent pas. Les fables, quant à elles, « ne sont pas ce qu'elles semblent être », et ne sont pas toujours lues de même manière, par gens divers. Leur être est dans le temps, où se produit leur apparition[525], et où s'anime le regard des lecteurs, qui sont eux-mêmes dans le temps, et pour qui, selon les moments, les époques, l'extrême laconisme d' « un certain Grec » peut valoir plus ou moins que celui d'Esope. Comment en juger ? Il faut laisser à juger aux experts, et, obliquement à tous les lecteurs, comme il faut laisser à juger à la jeune Veuve, non pour atteindre la vérité, mais pour jouir au mieux tant qu'on vivra. Ce temps pour le jugement est l'œuvre judicieuse du Père, et de l'auteur.

Y a-t-il un jugement définitif dans « l'ample comédie à cent actes divers », et dans « l'univers « ? Non. Mais les jugements, à tout moment du temps, importent, nous importent car nous ne sommes jamais hors du temps, pas plus que les *Fables*, et que nous ne pouvons longtemps vivre sans eux, pas plus que les *Fables* ne se lisent hors l'expérience du temps, donc de leur succession.

Les jugements passent par des crises. Ils se nient. Ils s'abolissent. Ils se relancent, à mesure que l' « envie[526] vient, où se retire, que les amis, les ennemis, qu'Amour l'exigent, et qu'il faut fournir à d'autres projets, proposer et goûter la fleur, qui est tout, qui n'est pas tout, qui n'est pas ce qu'elle semble être, et dont l'affirmation pose question. C'est art simultanément de vivre et de lire les *Fables*, dont « l'univers » est « la scène », où elles sont, en image, n'étant pas ce qu'elles semblent être, « l'ample comédie ».

La contradiction est au principe du livre VI, mais la contradiction n'est pas la fin. C'est la fin qui est une forme contradictoire, comme toute limite, ou comme toute jeune Veuve, et comme le désirable et redouté futur, plein du jeu toujours renouvelé des travaux et des causes[527].

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

EDITIONS DES ŒUVRES DE LA FONTAINE EMPLOYEES POUR CET OUVRAGE

[525] La Fontaine rappelle, dès la première fable du Livre VI ? l'historicité des fables. D'autre part, il organise un dispositif qui conduit à lire successivement deux fables pour les comparer. Ainsi le temps est présent au moins de deux manières : par l'histoire du genre, par la pratique de la lecture.

[526] *Epilogue*, v. 11.

[527] Heureux si ce travail est la dernière peine/ Que son époux me causera ». *Epilogue*, derniers vers.

Fables et Contes, éd. de Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1991. Nous reprenons les graphies et la ponctuation de cette édition.

Œuvres diverses, éd. de Pierre Clarac, Paris, Gallimard, « la Pléiade », 1968.

Les Amours de Psyché et de Cupidon, éd. Michel Jeanneret, en collaboration avec S. Schoettke, Paris, Hachette, Le Livre de poche classique, 1991.

Fables, éd. Georges Couton, Classiques Garnier, 1962.

Fables, éd. Alain-Marie Bassy, notes de Yves Le Pestipon, Paris, G.F., 1995,

Fables, éd. Marc Fumaroli, Le Livre de poche, coll. La Pochotèque, 1997.

Fables, éd. Jean-Charles Darmon, avec dossier et notes par Jean-Charles Darmon et Sabine Gruffat, Le Livre de poche, 2002.

LIVRES SUR LA FONTAINE ET SES FABLES

Biard, Jean Dominique, *Le style des Fables de La Fontaine*, Paris, Nizet, 1969.

Bornecque, Pierre, *La Fontaine fabuliste*, Paris, Sdes, 1983.

Boutang, Pierre, *La Fontaine politique*, Paris, J-E Hallier/ A. Michel, 1981.

- *La Fontaine ou la langue des Dieux*, Paris, Hachette, 1995.

Blocker, Déborah, *Premières leçons sur les Fables de La Fontaine*, PUF, 1997.

Bray, René, *Fables de La Fontaine*, Paris, Nizet, 1946.

Bury, Emmanuel, *L'esthétique de la Fontaine*, Paris, Sedes, 1995.

Calder, Andrew, *The Fables of La Fontaine*, Genève, Droz, 2001.

Collinet, Jean-Pierre, *Le monde littéraire de La Fontaine*, Paris, PUF, 1970.

Couton, Georges, *La poétique de La Fontaine*, Paris, PUF, 1957.

- *La politique de La Fontaine*, Paris, PUF, 1959.

Dandrey Patrick, *La Fabrique des Fables, essai sur la poétique de La Fontaine*, Paris, Klincksieck, 1992.

- *La Fontaine ou les métamorphoses d'Orphée*, Paris, Gallimard, « Découvertes », 1995.

Darmon, Jean-Charles, *Philosophies de la Fable, La Fontaine et la crise du lyrisme*, Paris, PUF, 2003.

- *Philosophies de la Fable, Poésie et pensée dans l'œuvre de La Fontaine*, Paris, Hermann éditeurs, 2011.

Escola, Marc, *Lupus in fabula, six façons d'affabuler La Fontaine*, Saint-Denis, L'imaginaire du texte, PUV, 2003.

Fumaroli, Marc, *Le Poète et le Roi, Jean de La Fontaine en son siècle*, Paris, de Fallois, 1997.

Grimm, Jürgen, *Le pouvoir des fables, Etudes lafontainiennes, I*, Paris, Seattle, Tübingen, Biblio 17, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1994.

Gutwirth, Marcel, *Un merveilleux sans éclat, La Fontaine ou la poésie exilée*, Genève, Droz, 1987.

Lebrun, Marlène, *Regards actuels sur les Fables de La Fontaine*, Villeneuve d'Ascq, P.U. du Septentrion, 2000.

Leplâtre, Olivier, *Le Pouvoir et la parole dans les Fables de La Fontaine*, Lyon, PUL, 2002.

Malandain, Pierre, *La Fable et l'Intertexte*, Paris, Temps actuels, Entailles, 1981.

Mourgues, Odette de, *« O Muse, fuyante proie »...Essai sur la poésie de La Fontaine*, Paris, J. Corti, 1962.

Nepotes-Desmarres, *La Fontaine, Fables*, Paris, PUF, coll. « Etudes littéraires », 1999.

Richard, Noël, *La Fontaine et les Fables du deuxième recueil*, Paris, Nizet, 1970.

Ronzeaud, Pierre (sous la direction de), *La Fontaine, Fables, livres VII A XII*, numéro spécial agrégation, *Littératures classiques*, 1992.

Rubin, David Lee, *A pact with Silence, Art and Thought in the Fables of Jean de La Fontaine*, Columbus, Ohio State University Press, 1991.

Serres, Michel, *Le parasite*, Paris, Grasset, 1980.

Taine, Hippolyte, *La Fontaine et ses Fables*, Paris, Hachette, 1861.

Fables et fabulistes, Variations autour de La Fontaine, Textes réunis par Michel Bideaux, Jean-Claude Brunon, Marie-Madeleine Fragonard, Jean-Noël Pascal, Mont-de-Marsan, Editions interuniversitaires, 1992.

La Poétique des Fables de La Fontaine, Présentation de Jean Mesnard. Textes recueillis et édités par Lane M. Heller et Ian M. Richmond, London, Canada, Mestengo Press, The University of Western Ontario, Department of French, 1994.

Revue *Le Fablier*, Revue annuelle publiée par les Amis de Jean de La Fontaine depuis 1989, Musée Jean de La Fontaine, Château-Thierry.

TRAVAUX INTERESSANT PARTICULIEREMENT LA COMPOSITION DES OUVRAGES DE LA FONTAINE

Couton, Georges, « Le livre épicurien des *Fables* : Essai de lecture du Livre VIII », *Travaux de linguistique et de littérature*, 13-2 (1975), p. 283-90.

Dandrey, Patrick, “Le cordeau et le hasard : réflexions sur l’agencement du Recueil des Fables”, *Papers on French Seventeenth Centuty Literature*, 23-44 (1996), p. 73-74.

-« Un jardin de mémoire, modèles et structures du recueil des *Fables* », *Le Fablier*, n°9, 1997, p. 57-65 (cet article est une version intégrale du précédent).

Danner, Richard, *Patterns of irony in the Fable of La Fontaine*, Athens, Ohio, London, Ohio University Press, 1985. Voir le chapitre V, « Irony et architecture », largement consacré à une lecture du Livre X des *Fables*.

Jasinski, René, *La Fontaine et le premier Recueil des Fables*, 2 volumes, Paris, Nizet, 1966.

Le Pestipon, Yves, « La composition des recueils de La Fontaine, esquisse d’un programme », i*Le Fablier, Revue des amis de Jean de La Fontaine*, numéro 20, 2009, p. 87-93.

Lebrun, Marlène, « Parcours dans le Livre VII des *Fables*. À la rencontre du désir », dans *L’Ecole des Lettres*, n°LXXXIX, 2, 15 septembre 1997, p. 25-34.

Niderst, Alain, « Sur la composition des *Fables* de La Fontaine », *The French Review*, 65-2, (december 1991), p. 187-194.

Périvier, Jacques-Henri, « « La Cigale et la Fourmi » comme introduction aux *Fables* », *The French Review* , 42, (1968-1969), p. 419-427.

Proust, Jacques, « Remarques sur la disposition par Livres des *Fables* de La Fontaine » in *De Jean Lemaire de Belges à Jean Giraudoux, Mélanges d’histoire et de critique littéraire offerts à Pierre Jourda*, Paris, Nizet, 1970, p. 227-248.

Runyon, Randolph Paul, *In La Fontaine’s Labyrinth : a thread through the fables*, Charlottesville, Rookwood Press, 2000.

Spitzer, Léo, « L’art de la transition chez La Fontaine » in *Etudes de Style*, Paris, Gallimard, Tel, p. 166-207. METTTRE LADQTE Cet article ne traite pas de la composition des ouvrages de La Fontaine, mais la notion qu’il met en place est importante pour y penser.

TABLE DES MATIERES

Introduction

I) Dans le courant du premier Livre

La Cigale et la Fourmi, le Corbeau et le Renard

La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le Bœuf

Les deux Mulets

Le Loup et le Chien

La Besace

La Génisse, la Chèvre et la Brebis, en société avec le Lion

La Besace

L'Hirondelle et les petits Oiseaux

Le Rat de ville et le Rat des champs

Le Loup et l'Agneau

L'Homme et son image

Le Dragon à plusieurs têtes et le Dragon à plusieurs queues

Les Voleurs et l'Âne

Simonide préservé par les Dieux

La Mort et le Malheureux

La Mort et le Bûcheron

L'Homme entre eux âges et ses deux Maîtresses

Le Renard et la Cigogne

L'Enfant et le Maître d'école

Le Coq et la Perle

Les Frelons et les Mouches à Miel

Le Chêne et le Roseau

II) Retour à *La Cigale et La Fourmi*

Conclusion

Supplément à la lecture du premier Livre