

La Fontaine Fables

Présentation
d'Alain-Marie Bassy
et Yves Le Pestipon



NOUVEAUX
PROGRAMMES 1^{RE}

GF

La Fontaine

Fables

« On fait apprendre les fables de La Fontaine à tous les enfants, et il n'y en a pas un seul qui les entende. Quand ils les entendraient, ce serait encore pis ; car la morale en est tellement mêlée et si disproportionnée à leur âge, qu'elle les porterait plus au vice qu'à la vertu. » C'est en ces termes que Rousseau, dans l'*Émile*, parle des *Fables*.

Car les *Fables* ne sont pas ce qu'elles semblent être ; elles cachent, travestissent, simulent et dissimulent à la fois. On doit apprendre à les lire. Pour cela, il faut démonter leurs mécanismes et leurs codes subtils, retrouver l'architecture secrète qui les ordonne. Les *Fables* sont un leurre, l'envers des apparences ; il convient, pour les goûter, de retourner les évidences.

Présentation et chronologie d'Alain-Marie Bassy

Notes et bibliographie d'Yves Le Pestipon

Texte intégral

En couverture :

Illustration

de Virginie Berthemet

© Flammarion



Flammarion

FABLES

*Du même auteur
dans la même collection*

LES AMOURS DE PSYCHÉ ET DE CUPIDON.
CONTES ET NOUVELLES EN VERS.

LA FONTAINE

FABLES

Introduction et chronologie
de
Alain-Marie BASSY

Notes et bibliographie
de
Yves LE PESTIPON

GF Flammarion

© Flammarion, 1995 ; 2007.
© Flammarion, 2019, pour cette édition.
ISBN : 978-2-0814-8971-4

INTRODUCTION

LES FABLES OU LE MENSONGE AVOUÉ

*Quand j'aurais, en naissant, reçu de Calliope
Les dons qu'à ses Amants cette Muse a promis,
Je les consacrerai aux mensonges d'Esopé :
Le mensonge et les vers de tout temps sont amis ¹.*

Les *Fables* sont mensonges. La Fontaine le dit et le répète à l'envi ². Il persiste et signe. Mensonges. Pas seulement fiction poétique, mais duplicité, ou, comme on le dit au XVII^e siècle, « feinte ». Curieux pédagogue sans doute que ce poète qui dédie ses *Fables* au jeune Dauphin, et qui prétend user, pour le former, de l'arme du « mensonge ». Car les *Fables* cachent, travestissent, simulent et dissimulent à la fois. Nous en sommes avertis dès l'entrée. Il faut apprendre à les lire. Pour cela, il faut passer derrière le miroir, abandonner sur la rive les catégories classiques qui balisent le champ poétique, démonter leurs mécanismes et leurs codes subtils, retrouver l'architecture secrète qui les ordonne. Les *Fables* sont un piège, un leurre, l'envers des apparences. Il faut, pour les goûter, retourner les évidences.

1. II, 1, *Contre ceux qui ont le goût difficile*.

2. Voir III, 1, *Le Meunier, son Fils et l'Ane* ; V, 10, *La Montagne qui accouche* ; VI, 1, *Le Pâtre et le Lion* ; VII, *A Madame de Montespan* ; IX, 1, *Le Dépositaire infidèle* ; XII, *A Monseigneur le Duc de Bourgogne*.

Dès l'origine, les *Fables* ont été utilisées comme un instrument pédagogique pour les enfants des écoles. Elles sont pourtant le testament trompeur d'un homme qui s'est efforcé de construire l'artifice d'une vie. La Fontaine nous fait un signe : ce « livre favori » par lequel il espère « une seconde vie ³ » dissimulera pour des siècles son autre vie, la première, la véritable. A travers son œuvre, le poète prend une pose pour l'éternité. Pendant près de deux siècles, les générations suivantes en seront les dupes.

L'homme est incertain et contradictoire. Un manque de confiance en soi, parfois un aveuglement sur ses talents réels et pourtant une profonde ambition. Des préoccupations matérielles, des « soucis d'argent », mais une série de choix qui devaient, inévitablement, le placer dans une situation difficile. Le refus des complaisances et des engagements et pourtant le souci de plaire et d'être aimé. Une fidélité hors du commun en amitié et une infidélité viscérale en amour. Une recherche de l'innovation littéraire et une proclamation de foi dans l'insurpassable valeur des Anciens. Un souci de la perfection en toutes choses et une dissimulation persistante des efforts faits pour l'atteindre. Une inquiétude religieuse, un questionnement métaphysique à plusieurs reprises au cours de sa vie, et, cependant, une adhésion aux philosophies « matérialistes » proches de l'athéisme des libertins.

Mais les contradictions de l'homme ne dérangent pas le poète. La poésie, c'est l'instrument qui permet de dominer les contradictions, de transgresser les limites, de concilier les contraires. La transparence et la limpidité de l'œuvre n'ont d'égaux que l'opacité ou l'ambiguïté de l'homme. La critique, à l'origine, va s'y laisser prendre et conclure trop souvent de l'œuvre à l'homme. Or, la poésie des *Fables* nous renvoie l'image du dilettantisme, de la légèreté, de l'insouciance, de la facilité et de la naïveté. La naïveté : c'est le maître-mot qu'on retrouve sans cesse sous la plume

3. VI, *A Madame de Montespan*.

des contemporains du fabuliste lorsqu'ils évoquent son talent — Baillet, l'Abbé de La Chambre, Charles Perrault, La Bruyère, Fénelon... Les personnages qui animent l'« *ample comédie* » dessinent par superposition un portrait : un loup épris de liberté et d'indépendance, un savetier joyeux et insoucieux de sa fortune, une colombe charitable, une laitière rêveuse, un rat amical, un enfant imprudent et paresseux... La Fontaine nous tend un miroir trompeur. Nous croyons voir se refléter son image. Mais c'est un piège à illusions.

Illusion pour le lecteur. Illusion pour l'auteur aussi bien. Ces visages entrevus représentent autant de « tentations » du poète. Les faces contradictoires d'une personnalité qui se cherche. La réalité est toujours fuyante. Elle vibre derrière le poli du miroir. Elle est entièrement à reconstruire à partir de ces fragments d'images épars. La Fontaine aime lancer le lecteur sur des pistes multiples, en partie vraies, en partie fausses. Un ordre souterrain peu à peu se devine derrière ces oppositions, ces contradictions apparentes. La Fontaine est *à la fois* la Cigale et la Fourmi, *à la fois* le Loup et l'Agneau.

Les titres des fables sont éclairants à cet égard. Chaque titre apparaît comme une contradiction à surmonter, comme le heurt paradoxal de deux êtres, ou de deux concepts : le Lion *et* le Rat, le Loup *et* le Chien, la *jeune Veuve*. Chaque fois, la conjonction ou la parataxe noue l'opposition. La fable la dénouera. Elle « réglera les comptes » et désignera un vainqueur et un perdant. Un être sera dévoré par l'autre. Un concept sera absorbé dans l'autre. Mais bientôt le vainqueur d'une fable sera, dans une autre fable, à nouveau mis en conflit. Et le triomphateur d'hier deviendra le perdant d'alors : le loup croqueur d'agneaux du Livre I est mis en échec par un jeune chevreau au Livre IV. La femme, qui refuse de sacrifier sa jeunesse à son veuvage ⁴ gâche, quelques fables

4. VI, 21, *La jeune Veuve*.

plus loin, cette même jeunesse à refuser les prétendants au mariage ⁵. Logique de la contradiction surmontée : la fable des *Deux Amis* ⁶ nous en offre une sorte de preuve *a contrario*. Le titre retient notre attention : pas d'opposition, pas de conjonction ni de parataxe. Les deux amis sont l'exact reflet l'un de l'autre. Ils sont « superposables », confondus dans un sentiment d'amitié vraie. Inquiétés par un songe, ils vont, dans la fable, chercher à identifier le malheur qui pourrait les séparer ou l'accident qui risquerait d'assombrir leur harmonieux bonheur. A son terme, la fable se boucle sur elle-même : les deux amis restent confondus. Ils savent qu'ils ne feront toujours qu'un.

Derrière tous ces personnages affrontés ou réunis s'esquisse un étrange portrait. Portrait kaléidoscopique qui n'existe que pour ceux qui savent voir au-delà des apparences. Trop souvent, la critique s'est arrêtée en chemin. Elle est demeurée à la surface des choses. Elle n'a pas osé fouiller la tombe du paresseux qui avait pris le soin de rédiger jusqu'à son épitaphe. La Fontaine a ainsi réussi le plus bel escamotage de personnalité, et, à visage apparemment découvert, une superbe mystification littéraire.

Mensonges, encore une fois. Les *Fables* paraissent rassurantes, quand elles devraient nous inquiéter, quand elles devraient nous déranger. Elles dérangent en effet. Dès leur parution en 1668, elles dérangent, ou, plutôt, elles surprennent. Comment expliquer une telle surprise ? Chacun la ressent, mais nul ne l'explique.

Pourtant, quoi de moins surprenant au XVII^e siècle que d'écrire des fables ? L'apologue est un genre aussi vieux que la littérature. En recherche de paternité, on peut convoquer tous les anciens, grecs ou latins — Esope, Phèdre, Babrias, Aphonius, Avianus, Abstemius —, on peut se réclamer de la tradition fran-

5. VII, 4, *La Fille*.

6. VIII, 11, *Les Deux Amis*.

çaise des Ysopets, plus tard, des Italiens, comme Ver-dizotti ou des Flamands, on peut appeler à la rescousse Alciat et les auteurs d'emblèmes, Pibrac et les pédagogues, Baudoin et les moralisateurs, Patru et les latinistes, et pour finir l'Orient, patrie des contes et des fables qu'un voyageur tel que Bernier pouvait faire découvrir aux salons littéraires de l'époque. Vers le milieu du siècle, les recueils de fables fleurissent : Boissat, Audin, Trichet du Fresne en produisent et en publient. D'où vient pourtant qu'on relève dans le travail du fabuliste « un caractère singulier qui le distingue des ouvrages de même nature ⁷ ? » Où trouver l'origine de cette singularité ? Encore une fois, dans une contradiction surmontée.

D'un côté, une réelle ambition littéraire. Le maître des eaux et forêts de Château-Thierry a vite compris qu'il n'était guère fait pour le balivage des bois et l'arbitrage des délits de basse-justice. C'est à Saint-Mandé, près de Fouquet, qu'il devine que sa carrière se fera dans les salons. Elle sera littéraire ou ne sera pas. Et, comme tout homme de lettres à la même époque, son souci essentiel est de plaire. C'est-à-dire, plus prosaïquement, de connaître le succès : « *On ne considère en France que ce qui plaît : c'est la grande règle, et pour ainsi dire la seule* ⁸. »

Mais l'exercice de la littérature, et plus particulièrement de la poésie, est en 1660 un exercice délicat et périlleux. Premier obstacle et non des moindres : le respect des Anciens. Nous imaginons mal aujourd'hui les problèmes que posait à un auteur avide de succès l'incontournable débat sur la valeur respective des Anciens et des Modernes. Peut-être, pour en mesurer l'importance, pourrions-nous le comparer, dans un temps plus proche de nous, aux querelles sur l'engagement politique des écrivains pendant et après la Seconde Guerre mondiale. En 1660, ou bien l'écrivain se condamne à un respect

7. *Le Mercure galant*, juin 1695, p. 266.

8. *Fables, Préface*.

frileux des Anciens — qu'il décalque ou qu'il démarque —, ou bien il tente de rivaliser avec eux, de les surpasser, mais il prend le risque de déplaire à l'Académie. La novation condamne à l'insuccès ou à la cabale, le désir de plaire au conformisme ou au plagiat. Voilà qui n'est pas du goût de La Fontaine. Son tempérament le porte à chercher une fois encore la conciliation entre une ambition littéraire novatrice et le souci de plaire. Chez lui, l'admirateur de Malherbe et d'Honoré d'Urfé, le lecteur assidu de Boccace le disputent à l'imitateur de Térence ou au futur traducteur de Sénèque.

La voie est étroite. Elle l'est plus encore pour qui se pique, de surcroît, d'être poète. La poésie est exsangue :

*« Chacun forge des vers ; mais pour la Poésie,
Cette Princesse est morte, aucun ne s'en soucie ⁹. »*

Tantôt elle vise au sublime. D'inspiration héroïque, religieuse ou philosophique, elle se laisse envahir par la rhétorique et ses figures savamment codifiées. Malherbe, en outre, apparaît au candidat-poète comme un maître insurpassable. Tantôt, elle est frivole et s'épanouit dans les petits genres que le mouvement littéraire de la préciosité remet en honneur. Elle use d'un langage convenu, qui bannit le naturel, qui n'adhère plus à la réalité des choses. Une rhétorique qui codifie la syntaxe, une préciosité littéraire qui codifie le lexique : voilà notre poète, nouveau Prométhée, cruellement enchaîné ! Comment retrouver une poétique nouvelle, émancipée de ces règles contraignantes et qui, néanmoins, ait le bonheur de plaire ? Comment innover sans déplaire, surprendre sans déranger, s'imposer sans coup de force contre les modèles établis ?

Chaque fois qu'il aborde un genre littéraire nouveau, La Fontaine se pose cette question. Chaque fois, la solution qu'il adopte est la même : l'art du dépla-

9. *Clymène.*

cement bienséant, la novation sans scandale, la révolution sans révolte.

Pour y parvenir, il faut pouvoir disposer d'un registre varié d'instruments poétiques parfaitement dominés et maîtrisés. Si la carrière littéraire de La Fontaine commence tard — à quarante ans —, c'est sans doute parce que, pendant près de quinze années, il s'est exercé à « faire ses gammes », à tirer de sa lyre tous les sons qu'il pouvait lui faire rendre. Une fois la maîtrise acquise, le poète prend son envol et peut jouer habilement des genres et des styles. Il va, chaque fois, s'adonner à un genre et le traiter dans un style profondément différent de celui qui, traditionnellement, s'attache à lui.

« *Je changerai de style en changeant de matière* ¹⁰. »

Choisit-il dans *Adonis* de mettre en scène des personnages mythologiques et de décrire des scènes violentes de chasse et de combat ? Là où l'on attendait un style héroïque, il file des « moments de soie » sur le ton de l'idylle. Entreprend-il d'écrire une comédie ? Il nous offre avec *Clymène* une sorte de conte féerique en vers, qui déjoue toutes les règles de l'art dramatique, « *la chose n'étant pas faite pour être représentée* ». Paraît-il emprunter à Apulée son conte d'*Amour et Psyché*, récit tantôt épique, tantôt élégiaque, dissimulant une initiation philosophique ? La Fontaine fait du conte un texte « au second degré » qui ponctue la conversation de quatre amis dans le parc de Versailles. Les scènes mythologiques s'ordonnent soudain « topographiquement » au long de cette promenade, comme autant de statues ou de bosquets ornant les allées et les ombrages du royal jardin. Prétend-il enfin retrouver dans ses *Contes* la gauloiserie des *Cent Nouvelles nouvelles* ou la gaillardise de Boccace ? Il choisit ce lieu pour puiser dans l'arsenal lexical des Précieux et voiler les plaisirs du sexe sous une épaisseur de langage et de codes.

Détournement toujours. Détournement avoué par-

10. *Les Filles de Minée*.

fois : La Fontaine s'affirme en position de « *challenger* », de rival :

« *Matière non encor par les Muses traitée,
Route qu'aucun Mortel en ses vers n'a tentée*¹¹. »

Dans cette position, l'originalité, la nouveauté sont un devoir. La Fontaine rivalise avec le médiocre Bouillon lorsqu'il écrit le conte de *Joconde*. Il se mesure à Phèdre lorsqu'il écrit les *Fables*, et entre très directement en compétition avec Boileau pour la mise en vers de *La Mort et le Bûcheron*.

Aussi, sous sa plume, « *les Fables ne sont pas ce qu'elles semblent être*¹² ». C'est volontairement qu'il choisit cette « *Muse que les autres emploient* », selon le mot de Jean Giraudoux¹³, « *à faire le ménage des morales, et qui reste, pendant que les autres chantent ou vont au bal, à monologuer ou à dire des proverbes ennuyeux* ». Choisir la Muse la plus « *rêche* », c'est donner au défi plus d'éclat. C'est en même temps s'assurer, tant le genre est populaire, un public plus étendu et, par suite, un succès plus large.

En 1660, traduites du latin par Pierre Millot, ou réécrites en latin par Gilles Ménage, les fables répondent à deux sortes de règles : celles de la Rhétorique ; celles de la Morale. Elles sont construites sur le vieux schéma des emblématises. Les figures de rhétorique s'y emboîtent parfaitement sur les figures gravées qui ornent les ouvrages. L'*exemplum* — l'apologue ou le récit fabuleux — mène à l'*applicatio* ou discours moral. L'apologue, de fait, appartient selon Aristote à la Rhétorique, non à la Poétique. Des fables certes, mais de Poésie point. Que va faire La Fontaine ? Selon sa pratique coutumière, il va opérer un déplacement stylistique. Là où régnait la Rhétorique, il introduit la Poésie. Mais comprenons bien : Poésie ne signifie pas seulement rime et versification. D'autres

11. *Le Quinquina*.

12. VI, 1, *Le Pâtre et le Lion*.

13. Jean Giraudoux, *Les cinq tentations de La Fontaine*, Paris, Grasset, 1938, IV, « La tentation littéraire ».

avaient su faire cela avant lui. L'usage d'une versification libérée, qui fait alterner des mètres et des rythmes divers, constitue la preuve *a contrario* du refus de La Fontaine de faire reposer sa poésie sur les contraintes du mètre et de la rime. Sa poésie s'affirmera au contraire en réveillant la sensation, par le jeu du rythme et de la suggestion.

Second défi et second déplacement : La Fontaine échappe à la Rhétorique et renoue avec la Poésie, en faisant entrer le genre dans un autre, d'une nature bien différente. Avec lui, la fable pénètre de plain-pied dans l'univers des Arts. Si la puissance d'évocation des *Fables* est si singulière, c'est que, le plus souvent, derrière chacune d'elles, une œuvre d'art se devine, se dessine, se laisse apercevoir enfin. Le public cultivé de l'époque s'amusait à la distinguer. Nous oublions trop souvent que La Fontaine ne fréquentait guère les champs boueux et les forêts profondes, les étables odorantes ou les chaumines enfumées, moins encore l'ancre des loups ou des ours, et les déserts peuplés de lions. Plus que lui sans doute, le public cultivé qui était le sien vivait éloigné de tout contact avec cette réalité. Où la retrouvait-il pourtant ? Dans la peinture rustique des Flamands, dans les natures mortes illusionnistes des Hollandais — ces tableaux qui, selon les inventaires de l'époque, étaient de mise dans les « petits appartements » ou les chambres à coucher. Il la trouvait encore dans les décors des tapisseries, dans les motifs ornementaux des porcelaines orientales, dans les groupes de statues animalières qui ornaient parcs et jardins. Avec ses *Fables*, La Fontaine livre à un public surpris de ce « déplacement », mais qui s'amuse à le goûter, une série de « tableaux de genre », placés aux carrefours d'une originale promenade littéraire. Là où l'on attendait le lourd appareil de la Morale s'impose le jeu subtil de la sensation. La règle du jeu, pour le lecteur, est simple et nouvelle : retrouver à travers le rythme et les nuances de la poésie l'émotion esthétique déjà ressentie devant une œuvre d'art.

Ainsi, La Fontaine, en écrivant des fables, échappe-t-il doublement au genre. Pour qui prétend se contenter humblement de « *mettre en vers* » des fables empruntées au vieux fonds ésoptique, c'est assurément cultiver le paradoxe. Car, du même coup, il parvient à dynamiter la morale traditionnelle, à pulvériser la norme. Le premier livre des *Fables* s'ouvre sur *La Cigale et la Fourmi*. Ce n'est certes pas un hasard. Aucune *applicatio* n'est tirée de l'exemple conté. Depuis trois siècles, les commentateurs disputent : la fable condamne-t-elle l'avarice de la Fourmi ou l'insouciance de la Cigale ? Le poète s'identifie-t-il à celle-ci ou à celle-là ? Ces débats n'ont guère de sens. *La Cigale et la Fourmi* est un manifeste. La Fontaine y proclame dès l'ouverture son irrespect du genre. Prenant volontairement à contrepied sa laborieuse dissertation, dans sa *Préface*, sur l'union indissoluble du « corps » de la Fable et de son « âme » — la Moralité —, il lance, en vingt-deux vers, un avertissement qui vaudra pour l'ensemble du recueil : que le lecteur ne cherche pas à tirer, naïvement, « au coup par coup », un précepte moral de chacune de ses fables. Aurait-il d'ailleurs la tentation de conclure de cette première fable que le Verbe, le discours, est impuissant à convaincre autrui et à nous le rendre favorable, que la deuxième fable — *Le Corbeau et le Renard* — viendrait l'en détromper. Elle en constitue le reflet inversé, et le Renard, beau parleur comme la Cigale était bonne chanteuse, triomphe là où celle-ci échouait. Il suffit de deux fables pour ne savoir plus que penser. Le poète nous a, quant à lui, donné un manifeste et produit un indice :

« *Que le Lecteur en tire une moralité.
Voici la Fable toute nue* ¹⁴. »

La Fontaine se pique de mettre en vers des fables morales, pour ôter à la Morale traditionnelle toute

14. IV.12, *Tribut envoyé par les animaux à Alexandre*.

place et tout pouvoir en ces lieux. La Morale est ici « hors jeu », comme l'est le désir sexuel dans les *Contes*. Le fabuliste substitue à un « corps de doctrine » imposé, une série d'approximations : nous approchons avec lui de la vérité par essais et erreurs, nous suivons dans ses pas un itinéraire spirituel, une quête qui est aussi la sienne. Il observe, il nous fait part de ses constats, de ses doutes, de ses espoirs, de ses désillusions, de sa résignation parfois. Aucune leçon, jusqu'à la dernière, n'est jamais définitive, arrêtée, sans appel. Comme dans la physique épiciurienne, l'« écoulement » des *Fables* s'effectue par plis, leur trajectoire résulte de la combinaison de flux divergents. Le monde, autour du poète, change et renvoie des images contrastées. La Fontaine entraîne le lecteur dans sa propre recherche de la vérité. Parcours sinueux au milieu des contradictions, des cruautés, des mensonges du monde. Chaque fois qu'une piste paraît s'ouvrir, qu'une voie semble sûre ou un appui solide, une autre expérience, une autre scène, une autre fable viennent les contredire, les subvertir, les annuler. Seule conclusion assurée : il faudra que le lecteur accompagne le poète sur ces chemins de traverse, artistement balisés, et qu'il découvre, au terme du parcours, la même issue que lui. Même si, lorsque La Fontaine écrit la première de ses *Fables*, il ignore encore quelle sera cette issue.

Les fables sont mensonges. Celles de La Fontaine le sont au suprême degré. Ne sont-ce pas des fables qui s'annoncent telles mais qui dénoncent le genre auquel elles appartiennent et les règles auxquelles elles devraient être soumises ? Poétique de l'illusion où le fabuliste simule pour mieux dissimuler.

Première fonction du jeu illusionniste : donner le sentiment de la naïveté, de la simplicité et du naturel. Laisser penser au lecteur qu'on restitue les choses et les êtres dans leur aspect « naïf », pour utiliser le terme du XVII^e siècle, ou dans leur allure « native ». Faire croire de cet art poétique ce que Diderot dira plus tard des peintres « réalistes » : « *C'est de l'eau prise dans*

le ruisseau et jetée sur la toile ¹⁵. » Semblable effet pour les *Fables*. La sensation d'avoir vu, d'avoir perçu, d'avoir ressenti ce que dit le fabuliste. Pourtant, rien de plus éloigné de la Nature, rien de plus improbable que ces fables où les animaux parlent, où les dieux agissent et où les temps et les lieux se confondent. En outre, comment imaginer qu'au XVII^e siècle, dans une société qui se défie du Naturel, on pût fonder une poésie sur la naïveté de la sensation et l'irruption de la Nature ? La langue, la morale, la philosophie tendent vers un seul but : la maîtrise du Naturel. Or, La Fontaine veut plaire, et plaît en effet à cette société. La conclusion est simple : la Nature, chez La Fontaine est une Nature en liberté étroitement surveillée. Ou, plus précisément, ne pouvant admettre la Nature dans l'univers des codes et la laisser subvertir la Raison, le poète a simplement restitué aux codes l'évidence du Naturel. Il a rendu naturelle la Raison. Les *Fables* sont en fait une littérature de l'*intellectus* travestie en littérature de l'*affectus*.

Le langage des *Fables* est un langage savamment codé. L'épaisseur du langage agit comme un verre correcteur. Elle atténue la brutalité de la sensation et, au-delà d'elle, donne l'illusion du naturel, reconstruit la réalité, qui devient « plus vraie que nature ». Méditons la leçon que nous donne La Fontaine dans *Un Animal dans la lune* :

« Mon âme en toute occasion
Développe le vrai caché sous l'apparence. [...]
Quand l'eau courbe un bâton ma raison le redresse,
La raison décide en maîtresse ¹⁶. »

Comme la raison permet ici de contrôler la sensation et de restaurer la vérité scientifique, dans les *Fables*, le détour par le code s'impose pour approcher de plus près la réalité naturelle. Et tout dans la langue de La Fontaine est codé, vocabulaire,

15. Diderot, *Pensées détachées sur la peinture, Du naïf et de la flatterie*.

16. VII, 17, *Un Animal dans la Lune*, v. 25-26 et 30-31.

rythmes, références. Le lexique des *Fables* donne l'illusion de la limpidité, de l'unité, de la pertinence et de l'évidence naturelles. Pourtant chaque terme de ce lexique est savamment recherché, choisi, « cueilli » dans un souci de correction permanente, d'adéquation à la réalité décrite. La Fontaine emprunte ce vocabulaire à des registres multiples — épique, élégiaque, bucolique, tragique, comique, prosaïque. Il parcourt les époques — latinismes, mots de français médiéval, emprunts à Marot ou à Rabelais ; il fait voisiner les contrées et leurs langues — patois français ou termes orientaux ; il va puiser dans les lexiques propres aux métiers, aux terroirs, aux pratiques, comme la chasse ou la vénerie. Au bout du compte, à travers le miroitement savant de ce discours, nous croyons retrouver l'image de la réalité naturelle. Chaque fois le mot choisi se moule adéquatement sur la chose. Le poète évoque-t-il une réalité passée ? Il « patine » son vocabulaire de termes vieilliss. Veut-il nous entraîner sur un chemin de campagne ? Il retrouve les vigoureuses et souvent cocasses expressions de terroir. Adéquation entre le mot et la chose, et constant dépaysement pour le lecteur : sans y prendre garde, il est contraint par le fabuliste de parcourir les temps et les lieux, et laissé presque seul en terrain inconnu, il doit à son tour « imaginer », recréer, restaurer la vérité naturelle.

Le rythme des *Fables* est tout aussi savant, tout aussi codé. Le changement de mètre donne l'illusion de suivre le rythme d'une expression ou d'une conversation naturelles. Nous croyons entendre la respiration du conteur derrière la césure des vers. La Fontaine joue de la proximité de la fable avec l'oralité. Tout le fonds ancien des fables, particulièrement en Orient, relève d'abord d'une tradition orale. Le rythme a, chez La Fontaine, une double fonction : il reproduit le rythme respiratoire du conteur, mais il fait naître aussi dans la conscience du lecteur une sensation identique à celle qu'il aurait ressentie devant la scène évoquée.

« *Dans un chemin montant, sablonneux, malaisé,
Et de tous les côtés au Soleil exposé,
Six forts chevaux tiraient un Coche* ¹⁷. »

Savante simplicité : aucun mot ne peut être déplacé, interposé, remplacé, sans rompre à la fois le rythme progressif de la diction et la sensation de pesanteur accrue, d'engourdissement, de fatigue liée à la scène représentée.

Un troisième maillage recouvre ce double jeu du lexique et du rythme : celui de la référence. Références intra-textuelles, références à l'actualité politique, références enfin à l'environnement littéraire et artistique. Les *Fables* nous font des signes que le lecteur du XVII^e siècle — plus sans doute que celui d'aujourd'hui — prenait plaisir à décrypter.

Les signes les plus manifestes sont ceux que nous adresse le poète d'une fable à l'autre : tel personnage, figurant ici, est repris ailleurs à contre-emploi ; telle fable en évoque une autre, parfois pour mieux la conforter, parfois aussi pour la contredire et la réfuter. *Les Frelons et les Mouches à miel* annoncent déjà *L'Huître et les Plaideurs*. Le Loup du Livre IX — *Le Loup et le Chien maigre* — « ne savait pas encor bien son métier » : il n'a pas su tirer la leçon de la fable du *Petit Poisson et le Pêcheur*. Un peu plus tard, un autre loup « rempli d'humanité » — *Le Loup et les Bergers* — se remémore en rougissant la fable du *Loup, la Mère et l'Enfant*. Enfin la mine du *Paysan du Danube* est aussi trompeuse que celle du chat dont un jeune souriceau pensait se faire un ami — *Le Cochet, le Chat et le Souriceau*. Parfois La Fontaine se livre à un « bilan ». Il rappelle sur la scène nombre de personnages déjà entrevus ¹⁸. Il récapitule. Il annonce la suite ¹⁹. Jeu de

17. VII, 8, *Le Coche et la Mouche*, v. 1-3.

18. Par exemple dans II, 1, *Contre ceux qui ont le goût difficile*, ou dans IX, 1, *Le Dépositaire infidèle*.

19. On se reportera aux *Notes* de la présente édition pour retrouver toutes ces références intra-textuelles, et ce jeu de correspondances savamment mises en place par le fabuliste.

la connivence entre l'auteur qui fait des signes et le lecteur qui découvre un parcours balisé.

Le public du XVII^e siècle devinait d'autres signes. Devinait, car le poète, dans le temps où il les lui montre, s'ingénie à les dissimuler, il joue de l'ambiguïté propre à l'apologue : faut-il voir derrière celui-ci un précepte général ou une critique particulière ? Dénonce-t-il la pratique des hommes ou la conduite d'un individu ? Chacun hésite aujourd'hui, et chacun dut hésiter à l'époque. Car les *Fables* pouvaient alors à bon droit paraître appartenir au genre de la « littérature à clefs ». Ne naissent-elles pas sous la plume du fabuliste quand Fouquet tombe sous les coups de Colbert et du jeune Monarque ? Pensionné de Fouquet, exilé avec son oncle Jannart, ami de Brienne, habitué du salon de la duchesse de Bouillon, née Marie-Anne Mancini, fréquentant à la fin de sa vie la cour du Prince de Conti, La Fontaine fait incontestablement partie de ces cercles mondains d'opposants au pouvoir royal absolu et à l'économie « boutiquière » de Colbert. Dix fables qui paraissent constituer le noyau original des premiers livres ont été retrouvées dans un recueil de manuscrits de l'érudit Conrart. Elles s'ordonnent autour de l'apologue « transparent » du *Renard et l'Écureuil*. Elle peuvent se lire comme une « défense et illustration » du surintendant abattu, une critique acerbe contre Colbert et une mise en cause du pouvoir royal. Au-delà, l'ensemble du premier recueil de 1668 paraît commenter l'actualité politique, sorte de « critique marginale » prenant pour objet les événements ou les hommes, qu'on devine derrière le travesti fabuleux²⁰. Mais le jeu ici est subtil, la stratégie savante et complexe. La Fontaine, une fois encore, ne nous lance-t-il pas sur une fausse piste ? Ou, plus précisément, ne s'efforce-t-il pas de le faire croire au Roi ? Un fait significatif : *Le Renard et l'Écureuil*, fable « à clefs » trop évidente, n'est pas retenue dans le

20. Voir, René Jasinski, *La Fontaine et le premier recueil des Fables*, Paris, Nizet, 2 vol., 1966.

recueil. La dédicace au Dauphin est acceptée par l'autorité royale. Enfin, peu à peu, surtout dans les livres VII à XII, le fabuliste paraît délaisser la « littérature à clefs » pour renouer avec une réflexion philosophique d'une autre ampleur. Mais comment en avoir la certitude ? Pour être moins évidents, les signes sont encore présents. La Fontaine avance sous le masque. Quand il paraît faire l'éloge du Monarque, il sait nous en détromper : un vers glissé négligemment ²¹, ou la proximité significative d'une autre fable ²² nous mettent prudemment en garde. Le fabuliste est un sage. Or, il nous en avertit,

« *Les sages quelquefois, ainsi que l'Ecrevisse,
Marchent à reculons, tournent le dos au port* ²³. »

En marge de la vie politique, La Fontaine tisse à travers ses *Fables* un réseau subtil de références, et marque, pour qui sait les voir, les discrets repères d'une stratégie de l'opposant.

Ces signes sont d'autant plus ambigus qu'ils sont volontairement mêlés à d'autres qui n'ont pas de portée politique. Ceux-là ramènent le lecteur à tout un environnement littéraire et artistique : citation des Anciens — surtout Horace —, mais aussi de Marot, de Rabelais, de Montaigne et parfois d'auteurs plus contemporains comme Malherbe. Au-delà, c'est l'évocation de l'univers pictural et plastique qui transparaît, en filigrane, derrière le texte des *Fables*. La description d'art, l'*ekphrasis* prisée des Anciens, La Fontaine en avait l'habitude. Il l'a pratiquée dans *Le Songe de Vaux*, en célébrant dans ses vers les peintures, les sculptures et les jardins encore inachevés du Palais. Il émaille sa *Relation d'un Voyage de Paris en Limousin* — six lettres adressées à sa femme — de notations d'art, au hasard de son voyage : château de Richelieu, château de Blois... Il promène les quatre

21. Voir, par exemple, XII, 12, *Le Milan, le Roi et le Chasseur*.

22. Voir la proximité entre XI, 1, *Le Lion*, et XI, 2, *Pour Monseigneur le duc du Maine*.

23. XII, 10, *L'Ecrevisse et sa Fille*.

amis de *Psyché* dans le parc de Versailles, et décrit, dans le conte, des tapisseries — sans doute sorties d'un atelier bruxellois — qui mettent en scène, par avance, l'aventure de la jeune fille. On ne s'étonnera pas, dès lors, de pouvoir distinguer derrière les *Fables* l'environnement esthétique de la peinture contemporaine, cette peinture intimiste et rustique où excellaient les Flamands et les Hollandais, et celui de la sculpture animalière remise à l'honneur pour l'ornement des parcs classiques. Derrière *Le Rat de ville et le Rat des champs* se profile peut-être quelque tableau d'un Claesz-Heda, derrière *Le Chartier embourbé* une peinture de Rubens, derrière *Le Cheval et l'Ane*, les chevaux échappés au pinceau de Wouverman. Les scènes de genre, les intérieurs rustiques semblent peints dans les couleurs d'un Téniers. Enfin lions, loups, cerfs et chiens s'affrontent dans les *Fables* comme sous le ciseau d'un Houzeau ou, un peu plus tard, d'un Van Cleve. Les *Fables* sont ainsi le point de départ et l'aboutissement d'un circuit savant de la référence, propre à la séduction d'un public cultivé. Le jeu de l'illusion est aussi un jeu de l'allusion.

La Fontaine trouvait sans doute dans cette connivence renouée avec son lecteur une solution à l'impasse poétique dans laquelle il se sentait placé. D'emblée, il se pose en rival d'Esopé et de Phèdre, et des divers rimeurs de quatrains moraux. Ce sont tous des champions de la brièveté, de la concision et du laconisme. Il lui faut donc choisir, pour se battre, un autre terrain : « *Comme il m'était impossible de l'[Phèdre] imiter en cela, j'ai cru qu'il fallait en récompense égayer l'Ouvrage plus qu'il n'a fait. [...] J'ai considéré que, ces Fables étant sues de tout le monde, je ne ferais rien si je ne les rendais nouvelles par quelques traits qui en relevassent le goût. C'est ce qu'on demande aujourd'hui : on veut de la nouveauté et de la gaieté* ²⁴. » Il enchérira sur ce propos dans l'*Avertissement* du Livre VII : « *Il a donc fallu que j'aie cherché d'autres enrichissements et*

24. *Fables*, Préface de la première édition (1668).

étendu davantage les circonstances de ces récits... » Mais « étendre les circonstances » tenait de la gageure. Car en 1660, le récit poétique, la description poétique, le langage poétique sont dans une impasse. Bloqués, figés par les expériences antérieures, sans avenir. Les poètes libertins — Théophile, Saint-Amant ou Tristan — ont porté sur le paysage un regard « *de myope* » selon le mot d'Odette de Mourgues²⁵. Leur langage descriptif convenu a épuisé la Nature en composant une peinture faite d'une juxtaposition de détails : un « pointillisme » poétique qui finit par éloigner de la sensation vraie, un colorisme artificieux qui bannit le contact sensuel avec les paysages. En outre, le poète s'exprime avec des mots. Or, en quelques dizaines d'années, la langue poétique a évolué. Elle est devenue, pour l'apprenti fabuliste, un instrument bien inadéquat. Autrefois « *la Langue latine n'en demandait pas davantage [...] La simplicité est magnifique chez ces grands Hommes ; moi, qui n'ai pas les perfections du langage comme ils les ont eues, je ne la puis élever à un si haut point* »²⁶. Entendons bien : si La Fontaine renonce à rivaliser avec Phèdre sur le terrain de la brièveté, c'est aussi parce que la langue ne le lui permet plus. Le langage poétique du XVII^e siècle n'a plus la force et l'efficacité de la langue latine. La Préciosité a semé le trouble dans l'univers des mots et des choses. Ceux-là se sont peu à peu séparés de celles-ci. La langue s'est sophistiquée. Un vocabulaire prédicatif sectionne, classe, ordonne la réalité. C'est le règne de la *distinction*. L'épithète et l'attribut règnent en maîtres et soumettent à leur loi le sujet et plus encore le verbe. Le paraître passe l'être et le faire. Ce langage-là n'a plus de prise réelle sur les êtres et les choses. Il épuise la sensation. Il dit le monde en le contournant. La périphrase, c'est un cheval cabré, qui se dérobe sur l'obstacle. Il passe à côté. Il nous le révèle en voulant l'éviter.

25. Odette de Mourgues, *O Muse, fuyante proie... Essai sur la poésie de La Fontaine*, Paris, Corti, 1962, p. 16.

26. *Fables*, Préface de la première édition (1668).

En 1660, avec un tel langage, le poète ne peut plus conter, ne peut plus décrire, ne peut plus simplement « dire ». Les mots et les choses ont consommé leur divorce. Unique solution : restaurer la puissance du verbe, faire et agir au lieu de dire et de décrire, forcer le lecteur, à son tour, à faire et à agir, par la puissance de l'imagination, à retrouver le geste, la sensation, l'émotion du créateur. Une image ? La Fontaine nous l'a donnée dans l'une de ses fables, *Les deux Aventuriers et le Talisman* ²⁷. Au bord d'un torrent, deux chevaliers errants. Ils trouvent sur la rive un talisman portant une ancienne écriture. Celle-ci promet une surprise magnifique à qui osera traverser le torrent et porter d'une haleine, sur l'autre rive, un éléphant de pierre jusqu'au sommet d'une montagne. L'écriteau désigne les choses, il est « vocatif ». Il évoque un âge d'or de la création où il suffit de nommer pour créer. Le premier chevalier est un poltron et un « raisonneur ». Il suppute, disserte, classe des hypothèses pour justifier son refus de l'aventure. Il décompose la réalité en distinguant les qualités propres à chaque chose (« *rapide autant que profonde... nain, pygmée, avorton* »). Ce langage prädicatif et distanciateur, cette dissection du réel l'éloignent de l'action. Il conclut :

« *On nous veut attraper dedans cette écriture :
Ce sera quelque énigme à tromper un enfant.* »

Le chevalier fait ici, malgré lui, le portrait des *Fables*, ces « *cinq ou six contes d'enfant* ²⁸ », qui, en dépit des apparences, constituent une écriture piégée. Le second chevalier, lui, n'hésite pas. Il suit aveuglément (« *...les yeux clos...* ») les indications données par l'écriteau. Il agit. Il fait. Avec lui, le verbe reprend ses droits. Sans qu'on sache comment, le miracle se produit. La réalité des choses se moule tout naturellement sur la réalité des mots. L'écriture devient aventure. Le chevalier porte sans problème le monstrueux

27. X, 13.

28. II, 1, *Contre ceux qui ont le goût difficile*, v. 16.

éléphant de pierre jusqu'au sommet de la montagne. Au terme de l'aventure, il est couronné monarque.

La réussite poétique de La Fontaine est celle du second chevalier. Ces contes « *à tromper un enfant* » sont en réalité une écriture magiquement créatrice. Le mensonge poétique sait donner corps aux songes. L'objectif des *Fables* est de retrouver l'adéquation entre les mots et les choses, et de conduire, à son insu, le lecteur à (ré-)agir. Rupture avec les poètes libertins : pas ou peu de descriptions dans les *Fables*. D'où vient pourtant que nous avons l'impression d'avoir vu, d'avoir entendu, d'avoir senti ? La certitude d'avoir perçu l'odeur de la rosée matinale, ou le doux murmure de l'écoulement des eaux ? Retournons au texte des *Fables* : les notations de couleur, de lumière, de son, d'odeur sont rares et souvent pauvres. Où sont-elles pourtant ? Elles sont dans notre mémoire, dans notre souvenir, dans notre imagination. La Fontaine, lui, se contente de suggérer, de mobiliser notre attention, et de faire remonter à la surface de notre conscience, comme des bulles gazeuses, ces impressions furtives enfouies dans notre mémoire. Il s'amuse à camper à grands traits un personnage :

*« Un Rat hôte d'un champ, Rat de peu de cervelle,
Des Lares paternels un jour se trouva sou.
Il laisse là le champ, le grain, et la javelle,
Va courir le pays, abandonne son trou ²⁹. »*

Ce personnage se déplace sur un décor à peine esquissé. Le poète, volontairement, sacrifie la description :

*« Sitôt qu'il fut hors de la case,
Que le monde, dit-il, est grand et spacieux !
Voilà les Apennins et voici le Caucase :
La moindre taupinée était mont à ses yeux.
Au bout de quelques jours le voyageur arrive
En un certain canton où Thétys sur la rive
Avait laissé mainte huître ;... »*

29. VIII, 9, *Le Rat et l'Huître*.

Le lecteur est contraint par le poète d'imaginer le décor qui va servir de support au déplacement du personnage. Il va fouiller, malgré lui, dans sa mémoire, solliciter son imagination, prolonger et achever l'acte créateur du fabuliste. Au bout du compte, il croira avoir vu, avoir senti, avoir lu un texte dont le poète ne lui a donné que la ponctuation et quelques signes visibles. Le plaisir qu'on goûte aux *Fables* n'est pas un plaisir de lecteur mais un plaisir de (re-)créateur. L'intelligence du texte est de parvenir, par un manie-ment suprêmement habile des codes du langage et de l'écriture, à mobiliser l'imaginaire, à réveiller dans l'esprit des souvenirs, des songes, des gestes esquissés, des sensations oubliées. Le lecture des *Fables* n'est pas un chemin qui mène à la connaissance, mais à la reconnaissance, au ressouvenir. C'est un chemin sur lequel, on le sait, on éprouve un très étrange et très intense plaisir. Paresseux, La Fontaine ? Oui, sans doute. Mais sa véritable paresse est d'avoir confié au lecteur le soin, en devenant poète à son tour, d'achever sa création :

« *Favoris des neuf Sœurs, achevez l'entreprise* ³⁰. »

Nous comprenons mieux dès lors l'importance du rythme, ressort essentiel de la poétique des *Fables*. Le rythme, c'est un temps intérieur, un temps de la conscience. C'est un temps qui n'a plus rien de commun avec le temps rationnel des horloges, ce temps homogène, continu et irréversible. Le temps des *Fables* est une superposition, un recouvrement d'instantanés différemment rythmés, de « *moments filés de soie* ». Temps intérieur : possibilités infinies de tour, de détour et de retour. Sur le fil de ce temps, comme sur le fil de l'eau, se dessinent, se replient, se superposent des flux successifs. Les *Fables* imposent doucement à la conscience du lecteur le rythme propre du conteur, et celui des sensations que le poète a éprouvées et qu'il lui faut retrouver, recréer. Le plaisir qu'on éprouve à la

30. *Épilogue* du Livre XI, v. 14.

lecture des *Fables* naît de cette échappée « chronique », de cette plongée dans les profondeurs de la conscience, dans les abîmes de la mémoire, où demeurent les sensations endormies. Retour au temps de la conscience, celui que chaque lecteur porte en lui. Le poète est un éveilleur d'âmes assoupies.

Dans ce cheminement, il nous mène discrètement par la main. Par itérations, essais et erreurs, flux successifs, il nous conduit aux lieux de la re-connaissance, de la redécouverte intérieure.

Pourtant, comment guider, comment faire retrouver un ordre, quand on ne veut ni montrer, ni démontrer ? Quand on jette aux orties les attributs de la rhétorique ? La Fontaine se contente de substituer la dialectique à la rhétorique. Dans le rythme, dans le ton, l'oralité se laisse percevoir. Mais, au-delà de l'expression propre à chaque fable, c'est le recueil entier qui paraît construit comme une longue conversation entre le poète et ses lecteurs. Nombreuses sont les fables où La Fontaine feint de s'entretenir avec un interlocuteur fictif, de discuter une opinion, de réfuter le jugement adverse comme il réfute celui des Cartésiens dans le *Discours à Madame de La Sablière*. Il interpelle son lecteur, l'interroge, le met au défi, le réprimande, le sollicite :

« *Qui d'eux aimait le mieux, que t'en semble, Lecteur* ³¹ ? »

« *A qui donner le prix ? Au cœur si l'on m'en croit* ³². »

« *Maudit censeur, te tairas-tu* ³³ ? »

« *Mais que répondra-t-on à ce que je vais dire* ³⁴ ? »

De cette conversation sinueuse, tantôt lente, tantôt vive ou heurtée, La Fontaine nous offre une image : le cheminement du *Meunier, son Fils et l'Ane* — une de ces fables-« manifestes » qu'il s'amuse à jeter en début de livre. L'anecdote nous est contée comme un exemple du « pouvoir des fables » : c'est la réponse

31. VIII, 11, *Les deux Amis*.

32. XII, 15, *Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat*.

33. II, 1, *Contre ceux qui ont le goût difficile*.

34. IX, *Discours à Madame de La Sablière*.

imagée de Malherbe à Racan, comme les *Fables* sont celles de La Fontaine à ses interlocuteurs fictifs. Le « trio de baudets » progresse peu à peu vers la ville, vers son but, sur un chemin tortueux semé d'accidents et de rencontres. Progression au rythme d'une étrange « dialectique rurale », au prix de tentatives et d'échecs, de retours en arrière, de discussions et de réfutations, pour retrouver au terme du voyage la solitude du jugement individuel.

De livre en livre, la conversation se poursuit, marque des étapes, dépasse des contradictions entrevues, revient sur ses pas, complète, insiste, réfute. *Le Trésor et les deux Hommes* reprend sur le ton de la comédie le « scénario » tragique de *L'Avare qui a perdu son trésor*. *La Souris métamorphosée en fille* transpose sur le plan philosophique l'anecdote simplement gaillarde de *La Chatte métamorphosée en femme*. *Les deux Aventuriers et le Talisman* affirme le primat de l'action individuelle qu'avait mis en doute *L'Homme qui court après la Fortune et L'Homme qui l'attend dans son lit*.

Allons-nous conclure, pour autant, que ce cheminement dialectique est aléatoire, que le poète vole « de fleur en fleur et d'objet en objet », sans ordre et sans repères — conversation mondaine à bâtons rompus, flirtant avec l'actualité, les nouvelles ou simplement l'humeur du moment, entreprise par amusement, poursuivie par entêtement, et abandonnée par lassitude ? Florilège, guirlande à laquelle on peut indéfiniment ajouter une fleur nouvelle ou la retrancher sans que l'équilibre du parfum soit rompu ? Ce serait sans doute faire trop vite confiance aux apparences. Derrière la conversation s'esquisse une construction. Ce souci profond d'un ordre dissimulé sous les apparences volontiers trompeuses du « papillonnement » n'a pas de quoi nous étonner. Sous la conversation, et derrière la promenade des quatre amis de *Psyché* transparait l'ordonnance des jardins royaux. En art comme en architecture, La Fontaine aime le désordre apparent, la dissymétrie extérieure qui cachent en réalité un ordre secret, un équilibre des masses, une

ordonnance formelle, une nécessité intérieure. Qu'on songe à l'émotion qu'il ressent à la vue du château de Blois et qu'il conte à sa femme dans ses *Lettres du Limousin*. En outre, l'émule de Gassendi, l'adepte de l'Épicurisme rénové, ne peut ignorer que, dans l'écoulement continu des atomes, le *clinamen* réintroduit des structures, des agrégats, des ensembles stables et pérennes. La quête de La Fontaine est là : dans la recherche d'un ordre qui soit à la fois évident et transparent comme l'eau claire. Cet ordre est tout entier à reconstituer, sous l'apparente agitation des « atomes » que sont les fables. Pour le distinguer, il faut savoir laisser reposer la boue qui trouble l'eau au fond du verre du Solitaire ³⁵.

Les *Fables* possèdent une architecture secrète. Un double-fond. Un ordre qui soutient l'édifice. Pour nous le faire apercevoir, sans toutefois nous le révéler, La Fontaine nous donne des indices. Premier indice : si la composition et la publication des *Fables* s'étendent sur près de trente années, l'œuvre n'est déclarée « achevée » par son auteur qu'au dernier vers de la fable ultime du Livre XII, *Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire*.

« Cette leçon sera la fin de ces Ouvrages :
Puisse-t-elle être utile aux siècles à venir !
Je la présente aux Rois, je la propose aux Sages :
Par où saurais-je mieux finir ? »

Jusque-là, l'œuvre, par deux fois, n'avait été que « suspendue » volontairement par le poète — par paresse ? par doute ³⁶ ? — Deuxième indice : les livres

35. XII, 29, *Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire*.

36. Voir *Épilogue* du Livre VI :

« Il s'en va temps que je reprenne
Un peu de forces et d'haleine
Pour fournir à d'autres projets. »

Voir aussi l'*Épilogue* du Livre XI :

« Si mon œuvre n'est pas un assez bon modèle,
J'ai du moins ouvert le chemin :
D'autres pourront y mettre une dernière main.
Favoris des neuf Sœurs, achevez l'entreprise... »

à l'origine se répartissent en cinq parties (1/ L.I, II, III ; 2/ L.IV, V, VI ; 3/ L.VII, VIII ; 4/ L.IX, X, XI ; 5/ L.XII) et trois publications. Signe manifeste que les livres ne sont pas des unités en enfilade, semblables aux pièces des appartements royaux, qui ne peuvent être visitées que successivement, en passant de l'une à l'autre. Une logique architecturale les sous-tend. Troisième indice : La Fontaine reclasse ses fables à l'intérieur des livres dans un ordre étranger à l'ordre chronologique de composition ou de publication séparée. Il élimine en outre à l'édition certaines fables, notamment des pièces de circonstance à caractère trop ouvertement politique³⁷. Sélection. Classement. Ordre. Dernier indice enfin : chaque fable en évoque au moins une autre, soit directement par citation, soit parce que le même personnage y est repris dans une situation analogue ou inversée, soit parce que le décor semble s'y prolonger, soit enfin parce que la leçon d'une fable s'y trouve complétée ou retournée.

Dans son jardin d'illusions, La Fontaine crée des attirances perspectives. Un réseau se dessine, où, par un lien ténu mais bien réel, chaque fable, liée à une autre ou à plusieurs autres, finit par s'insérer. Quel que soit le point d'entrée, quelle que soit la fable par laquelle on s'introduit dans cet artificieux jardin, on se trouve inévitablement conduit à le visiter tout entier, et guidé vers l'unique sortie. En effet, que l'on remonte « la » rivière des *Fables* pour parvenir à sa « source³⁸ », que l'on parcourt le règne végétal et le règne animal pour considérer l'Homme, que l'on s'efforce d'apaiser les effets de la discorde sociale par la Justice et la Charité, ou du désordre intérieur de l'âme et de ses passions, on recoupera au dernier moment la voie royale du Solitaire, figure souveraine de la dernière fable du recueil. Seul, celui-ci s'attaque aux racines du mal, aux causes du désordre dans la société humaine dont les *Fables* nous donnent des

37. Par exemple, *Le Renard et l'Écureuil* ou *Le Soleil et les Grenouilles*.

38. XII, 29, *Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire*, v. 34.

illustrations. La connaissance de soi conduit à l'ordre intérieur, l'ordre avec soi-même. Cet ordre-là est la seule garantie de l'ordre social, car la société n'est, pour La Fontaine, que la somme, l'*agrégat* — au sens épicurien du terme — d'atomes individuels, animés par leurs passions d'une agitation perpétuelle. Les efforts du juge arbitre et de l'hospitalier sont certes à louer et soulagent certains de nos maux. Mais ils demeurent en partie vains, si les hommes n'apprennent pas à réveiller en eux le philosophe qui s'y est assoupi.

Etrange architecture, où, guidé par un fil arachnéen, le lecteur se laisse prendre au jeu des correspondances, des tentations, des illusions et parvient peu à peu à l'unique sortie. Composition « en abymes », espace où s'ouvrent de feintes ou de vraies perspectives, tout évoque ici le jardin en labyrinthe. Un tel jardin a — réellement — existé : installé en 1664 par Le Nôtre dans le « petit bois vert » du parc de Versailles, il s'orne en 1672 de statues de plomb coloré figurant les fables d'Esopé et ne disparaîtra qu'en 1775. Chaque statue est accompagnée d'un quatrain — médiocre — de Benserade. Que ce projet ait pu être conçu à l'origine pour les jardins de Vaux et qu'à cette époque La Fontaine ait été naturellement choisi pour « commenter » en vers les statues du labyrinthe, nombre d'indices portent à le croire mais aucune preuve n'est assurée³⁹. Quoi qu'il en soit, La Fontaine, éternel *challenger*, a réussi à constituer son jardin de divertissement, ce jardin littéraire où la chorographie se substitue à la composition, où la rhétorique perd ses droits au profit d'un cheminement savamment guidé dans l'espace. Il invite une société étonnée et amusée, hors des sentiers battus des fables, qui sont « *sues de tout le monde* », à une promenade littéraire qui constitue la plus paradoxale des réussites.

39. Pour découvrir ces indices et mesurer la probabilité de cette hypothèse, on se reportera à Alain-Marie Bassy, « Les Fables de La Fontaine et le labyrinthe de Versailles », *Revue française d'histoire du livre*, n° 12, 3^e trimestre 1976, pp. 367-426.

En sublimant les vieux schémas rhétoriques dans un art des jardins, les *Fables* assimilent un triple héritage : l'héritage des jeux de société — comme le « très antique jeu de l'Oye » —, celui de la cartographie littéraire, remise à l'honneur par les Précieux, enfin celui des « arts de mémoire » qui, depuis Quintilien, demeurent des instruments indispensables de la pédagogie et de la scolastique. La Fontaine est le jardinier ⁴⁰ de cet espace « paysagé », où chaque lecteur devra inventer, recréer, jusqu'à l'unique sortie, son propre itinéraire. Dissimulé sous l'apparent désordre d'un paysage naturel se dessine l'ordonnancement sinueux d'un espace intellectuellement construit, que le lecteur découvre comme le Démocrite de la fable ⁴¹ :

« Sous un ombrage épais, assis près d'un ruisseau,
Les labyrinthes d'un cerveau
L'occupaient. »

Testament mensonger, poétique de l'illusion, architecture dissimulée, les *Fables* appartiennent décidément au royaume de la « feinte ». Ce sont les jardins du mensonge. Ces jardins-là nous en rappellent d'autres : ces « jardins du Songe » nés de l'imagination de Francesco Colonna. Son *Hypnerotomachia Poliphili* ⁴² — n'avait-il pas inspiré depuis plus d'un siècle hommes de lettres, peintres, sculpteurs et... jardiniers ? N'est-ce pas de Colonna dont se réclame La Fontaine dans sa *Préface du Songe de Vaux* ? Enfin, n'est-ce pas sous l'identité de Poliphile (ou Polyphile) que le poète se représente lui-même dans *Psyché* ? Ce n'est sans doute pas par facilité que La Fontaine, dans nombre de ses fables, fait rimer « songe » et « men-

40. On remarquera que le jardinier est, dans l'ensemble des *Fables*, le seul personnage auquel va, de façon constante, la sympathie du poète.

41. VIII, 26, *Démocrite et les Abdéritains*, v. 33-35.

42. *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, Alde Manuce, 1499. Traduction française, *Le Discours du Songe de Poliphile*, Paris, Jacques Kerver, 1546.

songe », le mensonge des *Fables* avec *Le Songe de Poliphile*. Car l'œuvre de Colonna est un modèle. Pour qui sait voir et comprendre, en effet, elle constitue un parcours initiatique, la quête sinueuse d'une vérité. Cette quête prend place « topographiquement » dans un paysage étrange, à proximité d'une rivière que Poliphile remonte jusqu'à sa source. Paysage orné de bâtiments, de ruines, de « fabriques », de sculptures. Tout paraît indiquer, jusqu'aux illustrations du livre, que Colonna nous décrit des œuvres d'art réelles. Pourtant ces architectures demeureront à jamais introuvables. Elles sont sorties de la seule imagination de l'auteur. Loin de nous induire en erreur, le jeu illusionniste nous « induit en vérité ». La Fontaine se règle sur pareil exemple. Simplement la leçon finale ne sera pas la même : là, on découvrirait la puissance de l'Amour et de l'harmonie, on aboutit ici, dans la solitude, à la connaissance de soi.

Et, depuis des siècles, *Le Songe* et les *Fables* connaissent le même destin. Sur eux s'opère la même métamorphose. Les monuments et les architectures inventées de Colonna ont fait naître, sur leur modèle, des monuments et des architectures bien réelles. Création en perpétuel devenir, les *Fables* prennent corps dans l'imagination des lecteurs et des artistes — peintres, sculpteurs, graveurs, ébénistes, cartonniers — qui depuis trois cents ans en font un motif récurrent d'inspiration. Protéiformes, les *Fables* revêtent les aspects divers que leur prête chaque sensibilité, et traversent, avec élégance, les époques et les lieux. L'œuvre paraît toujours nouvelle, vivante, comme un bouquet fraîchement coupé. Palingénésie. Apprentissage littéraire de la vie éternelle. Constante re-création, qui vient nous convaincre, si nous ne l'étions déjà par le poète, du « *Pouvoir des fables* ».

Alain-Marie BASSY.

NOTE SUR CETTE ÉDITION

Avertissement au texte

Comme Antoine Adam, nous avons suivi le texte des éditions de 1692 et de 1693 (pour le livre XII), et nous avons maintenu son système traditionnel de majuscules.

Avertissement aux notes

Annoter La Fontaine peut être « œuvre infinie ».

Pour chaque fable, nous indiquons les sources principales. Nous ne donnons que rarement les variantes — souvent infimes — entre les diverses éditions du XVII^e siècle.

Les dates des parutions particulières de certaines fables sont dans la liste des éditions, p. 505-506.

Le plus souvent possible, les définitions des mots viennent des dictionnaires du temps : celui de Furetière (Fur.), celui de l'Académie (Acad.), celui de Richelet (Rich.).

Nous soulignons fréquemment les rapports des fables entre elles, en invitant à comparer les emplois de certains mots et, surtout, à suivre les fables dans l'ordre lafontainien de leur succession. Pour le premier livre, sans prétendre à l'exhaustivité, nous avons ainsi tenté de situer chaque fable parmi ses voisines et dans le mouvement d'ensemble du livre. Pour les sui-

vants, nous nous sommes souvent bornés à des indications ponctuelles pour donner « quelque chose à penser ».

Bien que la critique soit peu diserte sur ce point capital, il nous semble clair que La Fontaine a profondément médité et rêvé la composition de ses « ouvrages ». La diversité qu'il donne à lire n'est nullement un chaos et ce n'est pas une apparence qu'on réduirait aisément à un ordre. Elle n'est pas bigarrure stérile, comme la peau du Léopard, ou multiplicité trompeuse comme les tours que le Renard exécute devant les Poulets d'Inde à seule fin de les croquer. On gagne à la rapprocher — même étymologiquement — du mouvement de l'onde dont l'image est récurrente dans les *Fables* et qui forme ce que La Fontaine appelle dans *Adonis* « les longs replis du cristal vagabond ».

Les fables s'ordonnent, selon nous, comme un flux riche en replis que Gilles Deleuze dirait peut-être baroques. Elles se succèdent en formant un réseau semblable à un labyrinthe fécond, voire à ces « labyrinthes du cerveau » qui produisent la pensée et qui « occupaient » Démocrite (VIII, 26). Ce mode de composition trouve sa légitimité dans une appréhension profonde de l'épicurisme lucrétien qui pense l'univers comme flux d'éléments discontinus et écarts par rapport à ce flux, l'ensemble suscitant l'étonnante diversité que l'on observe partout. « L'ample comédie à cent actes divers », qui commente l'univers, est ainsi, par sa composition seule, image de l'univers.

Le lecteur peut sans doute s'instruire et se plaisir en repliant chaque fable sur celles qui l'environnent. Peu à peu, la richesse de la méditation lafontainienne apparaît ainsi par précisions, corrections, déplacements, retournements de figures... *La Cigale et la Fourmi* se lit mieux à travers *Le Corbeau et le Renard* que l'on gagne à lire à travers *La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le Bœuf*... qu'une lecture des *Deux Mulets* rend à son tour plus intéressante... Au livre VII, replier *Un Animal dans la Lune* (fable der-

nière) sur *Les Animaux malades de la peste* fait mieux lire chacun des deux textes et permet d'apercevoir quelques-uns des enjeux du livre. La spécificité du livre IX et la position du *Discours à Mme de La Sablière* sont, quant à elles, éclairées si l'on suit de fable en fable, dès *Le Dépositaire infidèle*, la méditation précise sur la diversité...

La Fontaine a disposé des indices nets qui invitent à pareille lecture. Citons la position ostensiblement choisie des fables initiales, les fables doubles, certains diptyques (*L'Ours et l'Amateur des Jardins*, *Les deux Amis*), certains polyptyques comme la série des fables du livre VII concernant la Fortune... Beaucoup d'indices sont plus subtils. Au lecteur de les découvrir et de les penser. La Fontaine n'a pas voulu imposer un tel parcours. Admirateur des dialogues de Platon et conscient des dangers du « pouvoir des fables », il a subtilement rendu possible une lecture-conversation, telle que le lecteur peut interpréter, selon son désir et son talent, l'ordre des textes et faire à sa guise des passages. Toute structure trop visible aurait enlaidi. Le « Papillon du Parnasse » pratiquait en somme ce qu'il louait chez Ovide : quelquefois il « 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 ¹ ».

Ces notes invitent à goûter « cet heureux art / Qui cache ce qu'il est et ressemble au hasard ² ».

1. *Inscription tirée de Boissard*, texte précédant *Les Filles de Minée* en 1685, O. D., Bibliothèque de la Pléiade, p. 769.

2. *Le Songe de Vaux*, O. D., p. 84.

FABLES

A MONSEIGNEUR LE DAUPHIN ¹

MONSEIGNEUR,

S'il y a quelque chose d'ingénieux dans la République des Lettres, on peut dire que c'est la manière dont Esope a débité sa morale. Il serait véritablement à souhaiter que d'autres mains que les miennes y eussent ajouté les ornements de la poésie, puisque le plus sage des Anciens ² a jugé qu'ils n'y étaient pas inutiles. J'ose, MONSEIGNEUR, vous en présenter quelques Essais. C'est un Entretien convenable à vos premières années. Vous êtes en un âge où l'amusement et les jeux sont permis aux Princes ; mais en même temps vous devez donner quelques-unes de vos pensées à des réflexions sérieuses. Tout cela se rencontre aux fables que nous devons à Esope. L'apparence en est puérile, je le confesse ; mais ces puérités servent d'enveloppe à des vérités importantes.

Je ne doute point, MONSEIGNEUR, que vous ne regardiez favorablement des inventions si utiles et tout ensemble si agréables : car que peut-on souhaiter davantage que ces deux points ? Ce sont eux qui ont introduit les Sciences parmi les hommes. Esope a trouvé un art singulier de les joindre l'un avec l'autre. La lecture de son Ouvrage répand insensiblement dans une âme les semences de la vertu, et lui apprend à se connaître sans qu'elle s'aperçoive de cette étude, et tandis qu'elle croit faire toute autre chose.

C'est une adresse dont s'est servi très heureusement celui ³ sur lequel Sa Majesté a jeté les yeux pour vous donner des instructions. Il fait en sorte que vous apprenez sans peine, ou, pour mieux parler, avec plaisir, tout ce qu'il est nécessaire qu'un Prince sache. Nous espérons beaucoup de cette conduite. Mais, à dire la vérité, il y a des choses dont nous espérons infiniment davantage : ce sont, MONSEIGNEUR, les qualités que notre invincible Monarque vous a données avec la Naissance ; c'est l'Exemple que tous les jours il vous donne. Quand vous le voyez former de si grands Dessesins ; quand vous le considérez qui regarde sans s'étonner l'agitation de l'Europe et les machines qu'elle remue pour le détourner de son entreprise ; quand il pénètre dès sa première démarche jusque dans le cœur d'une Province ⁴ où l'on trouve à chaque pas des barrières insurmontables, et qu'il en subjugue une autre ⁵ en huit jours, pendant la saison la plus ennemie de la guerre, lorsque le repos et les plaisirs règnent dans les Cours des autres Princes ; quand, non content de dompter les hommes, il veut triompher aussi des Eléments et quand au retour de cette expédition, où il a vaincu comme un Alexandre ⁶, vous le voyez gouverner ses peuples comme un Auguste ; avouez le vrai, MONSEIGNEUR, vous soupirez pour la gloire aussi bien que lui, malgré l'impuissance de vos années ; vous attendez avec impatience le temps où vous pourrez vous déclarer son Rival dans l'amour de cette divine Maîtresse. Vous ne l'attendez pas, MONSEIGNEUR : vous le prévenez. Je n'en veux pour témoignage que ces nobles inquiétudes, cette vivacité, cette ardeur, ces marques d'esprit, de courage, et de grandeur d'âme, que vous faites paraître à tous les moments. Certainement c'est une joie bien sensible à notre Monarque ; mais c'est un spectacle bien agréable pour l'Univers que de voir ainsi croître une jeune Plante qui couvrira un jour de son ombre tant de Peuples et de Nations. Je devrais m'étendre sur ce sujet ; mais, comme le dessein que j'ai de vous divertir est plus proportionné à mes forces que celui

de vous louer, je me hâte de venir aux Fables, et n'ajouterai aux vérités que je vous ai dites que celle-ci : c'est, MONSEIGNEUR, que je suis, avec un zèle respectueux,

Votre très humble, très obéissant,
et très fidèle serviteur,

DE LA FONTAINE.

PRÉFACE

L'indulgence que l'on a eue pour quelques-unes de mes Fables me donne lieu d'espérer la même grâce pour ce Recueil. Ce n'est pas qu'un des Maîtres de notre Eloquence ¹ n'ait désapprouvé le dessein de les mettre en vers. Il a cru que leur principal ornement est de n'en avoir aucun ; que d'ailleurs la contrainte de la Poésie, jointe à la sévérité de notre langue, m'embarasseraient en beaucoup d'endroits, et banniraient de la plupart de ces Récits la brèveté ², qu'on peut fort bien appeler l'âme du Conte, puisque sans elle il faut nécessairement qu'il languisse. Cette opinion ne saurait partir que d'un homme d'excellent goût ; je demanderais seulement qu'il en relâchât quelque peu, et qu'il crût que les Grâces lacédémoniennes ³ ne sont pas tellement ennemies des Muses Françaises, que l'on ne puisse souvent les faire marcher de compagnie.

Après tout, je n'ai entrepris la chose que sur l'exemple, je ne veux pas dire des Anciens, qui ne tire point à conséquence pour moi, mais sur celui des Modernes. C'est de tout temps, et chez tous les peuples qui font profession de poésie, que le Parnasse a jugé ceci de son apanage. A peine les Fables qu'on attribue à Esope virent le jour, que Socrate trouva à propos de les habiller des livrées ⁴ des Muses. Ce que Platon ⁵ en rapporte est si agréable, que je ne puis m'empêcher d'en faire un des ornements de cette Pré-

face. Il dit que, Socrate étant condamné au dernier supplice, l'on remit l'exécution de l'Arrêt, à cause de certaines Fêtes. Cébès l'alla voir le jour de sa mort. Socrate lui dit que les Dieux l'avaient averti plusieurs fois pendant son sommeil, qu'il devait s'appliquer à la Musique avant qu'il mourût. Il n'avait pas entendu d'abord ce que ce songe signifiait ; car, comme la Musique ne rend pas l'homme meilleur, à quoi bon s'y attacher ? Il fallait qu'il y eût du mystère là-dessous : d'autant plus que les Dieux ne se lassaient point de lui envoyer la même inspiration. Elle lui était encore venue une de ces Fêtes. Si bien qu'en songeant aux choses que le Ciel pouvait exiger de lui, il s'était avisé que la Musique ⁶ et la Poésie ont tant de rapport, que possible était-ce de la dernière qu'il s'agissait. Il n'y a point de bonne Poésie sans Harmonie ; mais il n'y en a point non plus sans fiction ; et Socrate ne savait que dire la vérité. Enfin il avait trouvé un tempérament ⁷ : c'était de choisir des Fables qui continssent quelque chose de véritable, telles que sont celles d'Esopé. Il employa donc à les mettre en Vers les derniers moments de sa vie.

Socrate n'est pas le seul qui ait considéré comme sœurs la Poésie et nos Fables. Phèdre a témoigné qu'il était de ce sentiment ; et par l'excellence de son ouvrage, nous pouvons juger de celui du Prince des Philosophes. Après Phèdre, Avienus ⁸ a traité le même sujet. Enfin les Modernes les ont suivis : nous en avons des exemples, non seulement chez les Etrangers, mais chez nous. Il est vrai que lorsque nos gens ⁹ y ont travaillé, la Langue était si différente de ce qu'elle est, qu'on ne les doit considérer que comme Etrangères. Cela ne m'a point détourné de mon entreprise : au contraire, je me suis flatté de l'espérance que si je ne courais dans cette carrière avec succès, on me donnerait au moins la gloire de l'avoir ouverte.

Il arrivera possible que mon travail fera naître à d'autres personnes l'envie de porter la chose plus loin. Tant s'en faut que cette matière soit épuisée, qu'il reste encore plus de Fables à mettre en vers que je

n'en ai mis. J'ai choisi véritablement les meilleures, c'est-à-dire celles qui m'ont semblé telles ; mais outre que je puis m'être trompé dans mon choix, il ne sera pas difficile de donner un autre tour à celles-là même que j'ai choisies ; et si ce tour est moins long, il sera sans doute plus approuvé. Quoi qu'il en arrive, on m'aura toujours obligation ; soit que ma témérité ait été heureuse, et que je ne me sois point trop écarté du chemin qu'il fallait tenir, soit que j'aie seulement excité les autres à mieux faire.

Je pense avoir justifié suffisamment mon dessein : quant à l'exécution, le Public en sera juge. On ne trouvera pas ici l'élégance ni l'extrême breveté qui rendent Phèdre recommandable : ce sont qualités au-dessus de ma portée. Comme il m'était impossible de l'imiter en cela, j'ai cru qu'il fallait en récompense ¹⁰ égayer l'Ouvrage plus qu'il n'a fait. Non que je le blâme d'en être demeuré dans ces termes : la Langue Latine n'en demandait pas davantage ; et si l'on y veut prendre garde, on reconnaîtra dans cet Auteur le vrai caractère et le vrai génie de Térence ¹¹. La simplicité est magnifique chez ces grands Hommes ; moi, qui n'ai pas les perfections du langage comme ils les ont eues, je ne la puis élever à un si haut point. Il a donc fallu se récompenser d'ailleurs : c'est ce que j'ai fait avec d'autant plus de hardiesse, que Quintilien ¹² dit qu'on ne saurait trop égayer les Narrations. Il ne s'agit pas ici d'en apporter une raison ; c'est assez que Quintilien l'ait dit. J'ai pourtant considéré que, ces Fables étant sues de tout le monde, je ne ferais rien si je ne les rendais nouvelles par quelques traits qui en relevassent le goût. C'est ce qu'on demande aujourd'hui : on veut de la nouveauté et de la gaieté. Je n'appelle pas gaieté ce qui excite le rire ; mais un certain charme, un air agréable qu'on peut donner à toutes sortes de sujets, même les plus sérieux.

Mais ce n'est pas tant par la forme que j'ai donnée à cet Ouvrage qu'on en doit mesurer le prix, que par son utilité et par sa matière ; car qu'y a-t-il de recommandable dans les productions de l'esprit, qui ne se

rencontre dans l'Apologue ? C'est quelque chose de si divin, que plusieurs personnages de l'Antiquité ont attribué la plus grande partie de ces Fables à Socrate, choisissant pour leur servir de père celui des mortels qui avait le plus de communication avec les Dieux. Je ne sais comme ils n'ont point fait descendre du ciel ces mêmes Fables, et comme ils ne leur ont point assigné un Dieu qui en eût la direction, ainsi qu'à la Poésie et à l'Eloquence. 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 paganisme, nous voyons que la Vérité a parlé aux hommes par paraboles ; et la parabole est-elle autre chose que l'Apologue, c'est-à-dire un exemple fabuleux, et qui s'insinue avec d'autant plus de facilité et d'effet, qu'il est plus commun et plus familier ? Qui ne nous proposerait à imiter que les Maîtres de la Sagesse nous fournirait un sujet d'excuse : il n'y en a point quand des Abeilles et des Fourmis sont capables de cela même qu'on nous demande.

C'est pour ces raisons que Platon, ayant banni Homère de sa République, y a donné à Esope une place très honorable¹³. Il souhaite que les enfants sucent ces Fables avec le lait ; il recommande aux Nourrices de les leur apprendre : car on ne saurait s'accoutumer de trop bonne heure à la sagesse et à la vertu ; plutôt que d'être réduits à corriger nos habitudes, il faut travailler à les rendre bonnes pendant qu'elles sont encore indifférentes au bien ou au mal. Or, quelle méthode y peut contribuer plus utilement que ces Fables ? Dites à un enfant que Crassus, allant contre les Parthes, s'engagea dans leur pays sans considérer comment il en sortirait ; que cela le fit périr, lui et son Armée, quelque effort qu'il fit pour se retirer. Dites au même enfant que le Renard et le Bouc descendirent au fond d'un puits pour y éteindre leur soif ; que le Renard en sortit s'étant servi des épaules et des cornes de son camarade comme d'une échelle ; au contraire le Bouc y demeura pour n'avoir

pas eu tant de prévoyance ; et par conséquent il faut considérer en toute chose la fin ¹⁴. Je demande lequel de ces deux exemples fera le plus d'impression sur cet enfant. Ne s'arrêtera-t-il pas au dernier, comme plus conforme et moins disproportionné que l'autre à la petitesse de son esprit ? Il ne faut pas m'alléguer que les pensées de l'enfance sont d'elles-mêmes assez enfantines, sans y joindre encore de nouvelles badineries. Ces badineries ne sont telles qu'en apparence ; car dans le fond elles portent un sens très solide. Et comme, par la définition du Point, de la Ligne, de la Surface, et par d'autres principes très familiers, nous parvenons à des connaissances qui mesurent enfin le Ciel et la Terre, de même aussi, par les raisonnements et conséquences que l'on peut tirer de ces Fables, on se forme le jugement et les mœurs, on se rend capable de grandes choses.

Elles ne sont pas seulement Morales, elles donnent encore d'autres connaissances. Les propriétés des Animaux et leurs divers caractères y sont exprimés ; par conséquent les nôtres aussi, puisque nous sommes l'abrégé de ce qu'il y a de bon et de mauvais dans les créatures irraisonnables. Quand Prométhée ¹⁵ voulut former l'homme, il prit la qualité dominante de chaque bête : de ces pièces si différentes il composa notre espèce ; il fit cet ouvrage qu'on appelle *le petit Monde* ¹⁶. Ainsi ces fables sont un tableau où chacun de nous se trouve dépeint. Ce qu'elles nous représentent confirme les personnes d'âge avancé dans les connaissances que l'usage leur a données, et apprend aux enfants ce qu'il faut qu'ils sachent. Comme ces derniers sont nouveaux venus dans le monde, ils n'en connaissent pas encore les habitants, ils ne se connaissent pas eux-mêmes. On ne les doit laisser dans cette ignorance que le moins qu'on peut : il leur faut apprendre ce que c'est qu'un Lion, un Renard, ainsi du reste ; et pourquoi l'on compare quelquefois un homme à ce renard ou à ce lion. C'est à quoi les Fables travaillent : les premières Notions de ces choses proviennent d'elles.

J'ai déjà passé la longueur ordinaire des Préfaces ; cependant je n'ai pas encore rendu raison de la conduite de mon Ouvrage. L'Apologue est composé de deux parties, dont on peut appeler l'une le Corps, l'autre l'Ame. Le Corps est la Fable ; l'Ame, la Moralité. Aristote n'admet dans la fable que les animaux ; il en exclut les Hommes et les Plantes ¹⁷. Cette règle est moins de nécessité que de bienséance, puisque ni Esope, ni Phèdre, ni aucun des Fabulistes, ne l'a gardée : tout au contraire de la Moralité, dont aucun ne se dispense. Que s'il m'est arrivé de le faire, ce n'a été que dans les endroits où elle n'a pu entrer avec grâce, et où il est aisé au lecteur de la suppléer. On ne considère en France que ce qui plaît : c'est la grande règle, et pour ainsi dire la seule. Je n'ai donc pas cru que ce fût un crime de passer par-dessus les anciennes Coutumes lorsque je ne pouvais les mettre en usage sans leur faire tort. Du temps d'Esope la fable était contée simplement ; la moralité séparée, et toujours en suite. Phèdre est venu, qui ne s'est pas assujéti à cet ordre : il embellit la Narration, et transporte quelquefois la Moralité de la fin au commencement. Quand il serait nécessaire de lui trouver place, je ne manque à ce précepte que pour en observer un qui n'est pas moins important : c'est Horace ¹⁸ qui nous le donne. Cet Auteur ne veut pas qu'un Ecrivain s'opiniâtre contre l'incapacité de son esprit, ni contre celle de sa matière. Jamais, à ce qu'il prétend, un homme qui veut réussir n'en vient jusque-là ; il abandonne les choses dont il voit bien qu'il ne saurait rien faire de bon :

Et quæ

Deseperat tractata nitescere posse relinquit.

C'est ce que j'ai fait à l'égard de quelques Moralités du succès desquelles je n'ai pas bien espéré.

Il ne reste plus qu'à parler de la vie d'Esope. Je ne vois presque personne qui ne tienne pour fabuleuse celle que Planude ¹⁹ nous a laissée. On s'imagine que cet Auteur a voulu donner à son Héros un caractère et

des aventures qui répondissent à ses Fables. Cela m'a paru d'abord spécieux ²⁰ ; mais j'ai trouvé à la fin peu de certitude en cette critique. Elle est en partie fondée sur ce qui se passe entre Xantus et Esope : on y trouve trop de niaiserie ; et qui est le sage à qui de pareilles choses n'arrivent point ? Toute la vie de Socrate n'a pas été sérieuse. Ce qui me confirme en mon sentiment, c'est que le caractère que Planude donne à Esope est semblable à celui que Plutarque lui a donné dans son *Banquet des sept Sages*, c'est-à-dire d'un homme subtil, et qui ne laisse rien passer. On me dira que le Banquet des sept Sages est aussi une invention. Il est aisé de douter de tout ; quant à moi, je ne vois pas bien pourquoi Plutarque aurait voulu imposer à la postérité dans ce traité-là, lui qui fait profession d'être véritable partout ailleurs, et de conserver à chacun son caractère. Quand cela serait, je ne saurais que mentir sur la foi d'autrui : me croira-t-on moins que si je m'arrête à la mienne ? Car ce que je puis est de composer un tissu de mes conjectures, lequel j'intitulerai : *Vie d'Esope*. Quelque vraisemblable que je le rende, on ne s'y assurera pas ; et Fable pour Fable, le lecteur préférera toujours celle de Planude à la mienne.

LA VIE D'ESOPE LE PHRYGIEN

Nous n'avons rien d'assuré touchant la naissance d'Homère et d'Esopé. A peine même sait-on ce qui leur est arrivé de plus remarquable. C'est de quoi il y a lieu de s'étonner, vu que l'Histoire ne rejette pas des choses moins agréables et moins nécessaires que celle-là. Tant de destructeurs de nations, tant de princes sans mérite, ont trouvé des gens qui nous ont appris jusqu'aux moindres particularités de leur vie ; et nous ignorons les plus importantes de celles d'Esopé et d'Homère, c'est-à-dire des deux personnages qui ont le mieux mérité des siècles suivants. Car Homère n'est pas seulement le Père des Dieux, c'est aussi celui des bons Poètes. Quant à Esopé il me semble qu'on le devait mettre au nombre des Sages dont la Grèce s'est vantée, lui qui enseignait la véritable sagesse, et qui l'enseignait avec bien plus d'art que ceux qui en donnent des Définitions et des Règles. On a véritablement recueilli les vies de ces deux grands Hommes ; mais la plupart des savants les tiennent toutes deux fabuleuses, particulièrement celle que Planude a écrite. Pour moi, je n'ai pas voulu m'engager dans cette critique. Comme Planude vivait dans un siècle où la mémoire des choses arrivées à Esopé ne devait pas être encore éteinte, j'ai cru qu'il savait par tradition ¹ ce qu'il a laissé. Dans cette croyance, je l'ai suivi sans retrancher de ce qu'il a dit d'Esopé que ce qui m'a