

Sonderdruck aus

Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte

36. Jahrgang · Heft 3/4 · 2012

Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes

Herausgegeben von
HENNING KRAUSS

in Verbindung mit
MICHEL DELON
WALBURGA HÜLK
ULRICH MÖLK
FRANÇOIS MOUREAU
HANSJÖRG NEUSCHÄFER
FRITZ NIES
DIETMAR RIEGER
NELLY WOLF



Universitätsverlag
WINTER

THOMAS HILBERER · TÜBINGEN

Métrique, Genre Poétique et Politique: Les *Fables* de Jean de La Fontaine

Notre ennemi, c'est notre maître.
(VI, 8 *Le Vieillard et l'Âne*)

À l'âge de 40 ans, donc juste avant la composition de ses *Fables*, La Fontaine vécut une expérience cruelle qui le priva des fondements de sa vie d'écrivain: je parle, bien sûr, de l'arrestation de Nicolas Fouquet, richissime et trop puissant Surintendant des Finances, qui était son protecteur et son mécène, et qui lui offrait tous les avantages d'une existence de poète de cour.¹

¹ L'essentiel de cet article fut présenté au 30^e Colloque annuel de la *Société d'études pluridisciplinaires du dix-septième siècle français*, le 4 novembre 2011, à Lexington (Kentucky). – Sauf indication contraire, les œuvres de La Fontaine sont citées selon l'édition de Jean-Pierre Collinet dans la *Bibliothèque de la Pléiade (Œuvres complètes; t. 1. Fables, contes et nouvelles / édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Collinet. – Paris: Gallimard, 1991).* –

L'arrestation eut lieu en septembre 1661, deux semaines après la fête somptueuse donnée à son château de Vaux-le-Vicomte par Fouquet au jeune Louis XIV dont le règne personnel venait justement de commencer: «Le premier acte politique de Louis XIV quand il prit réellement le pouvoir, à la mort de Mazarin, fut l'arrestation de Fouquet (1661), véritable coup de théâtre qui révéla une énergie que rien n'avait laissé prévoir» (*Le Robert encyclopédique des noms propres: dictionnaire illustré / réd. dir. par Alain Rey. – Nouv. éd. refondue et augm. du Petit Robert des noms propres. – Paris: Dictionnaires Le Robert – Sejer, 2007; s.v. «Louis XIV le Grand»*). – Dans son *Épître à Monsieur le Duc de Bouillon*, La Fontaine parle du «lieu fameux par le sept de septembre», et y ajoute de sa main cette note «écrite en marge à côté de ce vers: *C'est le jour où M. Fouquet fut arrêté*. Elle est inexacte. C'est le 5 septembre 1661 que Fouquet fut arrêté.» (*Œuvres, Nouv. éd. / par Henri Regnier. – Paris: Hachette, 1883ss (= Les grands écrivains de la France, nouvelles éditions); t. 9; p. 123*). – Que ce soit le 5 ou le 7, il est difficile de ne pas penser à Baudelaire et son expérience du coup d'état de Louis Bonaparte: «Le 2 DÉCEMBRE m'a physiquement dépolitiqué [sic].» (Charles Baudelaire, 5 mars 1852, à Ancelle. – In: *Correspondance générale; t. 1, 1833 – 1856; notice, notes et éclaircissements de Jacques Crépet. – Paris: Conard, 1947; p. 152*). – La question de savoir si Fouquet s'était enrichi lors de sa surintendance d'une façon illégale ou non ne joue aucun rôle pour notre étude. Ce qui importe, c'est que ses fidèles ne cessèrent jamais de «le reconnaître dans le berger intègre devenu juge souverain

Il va de soi que les *Fables* présentent un certain reflet de cette expérience. René Jasinski l'a élaboré en détail dans une précieuse et incontournable étude.² Il constate dans les *Fables* un refus de toute dépendance, et la manifestation d'une forte aspiration à la liberté. Ses analyses sont convaincantes, mais elles se concentrent pour la majeure partie sur le contenu, sur ce qui est narré.³ Marc Fumaroli se montre plus prudent, et son impressionnante et importante étude *Le poète et le roi* lit les *Fables* de La Fontaine comme «sa réponse la plus méditée et sereine au drame de 1661».⁴ C'est ce point de vue que nous adoptons ici, tout en tentant une approche plus philologique.

Contenu

La leçon du contenu est évidente; l'aspiration à la liberté et le refus de toute dépendance s'expriment assez clairement. Il suffit de se rappeler *Le Loup et le Chien* (I, 5; p. 35s), où un loup se trouve tellement affamé qu'il est même prêt à manger un chien (et pour un loup français, ça veut dire quelque chose!)⁵:

et noirci par une cabale calomniatrice [X, 11 *Le Berger et le Roi*]» (Georges Couton: *La Politique de La Fontaine*. – Paris: Société d'édition «Les Belles Lettres», 1959; p. 116). – L'historiographie moderne l'a complètement réhabilité: «Daniel Dessert [Fouquet. – Paris: Fayard, 1987] montre de manière indiscutable que Fouquet, quatre fois millionnaire avant d'accéder à la surintendance, se ruina exactement à la tâche, puisque son passif de 1661 est supérieur à son actif; pendant ce temps, Mazarin et son domestique Colbert avaient amassé, en partie grâce à lui, deux fortunes, l'une importante, l'autre pharaonique» (Pierre Goubert: *Le siècle de Louis XIV: études*. – Paris: Éditions de Fallois, 1996 (*Le livre de poche / Références*; 545; p. 386).

² *La Fontaine et le Premier Recueil des «Fables»*. – Paris, 1965s.

³ Le «signifié ou contenu narratif» (Genette, Gérard: *Discours du récit*. – In: id.: *Figures III*. – Paris, Seuil, 1972; p. 72). – Il en va de même pour Georges Couton: *La Politique de La Fontaine*. – Paris: Société d'édition «Les Belles Lettres», 1959. – Couton résume la situation politique de notre auteur: «À la vérité La Fontaine n'a pas eu de chance avec les puissances. En pratique il a été mis à l'index, tenu en suspicion par le maître et son ministre des belles lettres. Il était l'homme de Fouquet. Il fallait du temps pour que cette tare s'oublîât et La Fontaine ne la faisait peut-être pas assez oublier» (p. 129), et «Il y a tout au fond de son cœur un anarchiste paisible et non militant» (p. 143).

⁴ Marc Fumaroli: *Le poète et le roi: Jean de La Fontaine en son siècle*. – Paris: Fallois, 1997; p. 364, cf. p. 361; ailleurs, il utilise d'autres métaphores: «les *Fables* [...] ont jailli du plus profond de lui-même, et elles plongent aussi leurs racines dans la longue durée de l'Affaire Fouquet» (p. 332). – Aux historiens de décider la question si Fumaroli n'a pas surestimé le rôle du Surintendant qui, selon lui, «semblait destiné à devenir [...] le garant que le règne de Louis XIV serait bien ce «règne de grâce et de paix» tant souhaité et attendu» (p. 78 et passim).

⁵ En principe, les animaux des *Fables* ont toujours faim, et c'est avec le cri «famine» de la Cigale (I, 1, v. 7) que s'ouvre le recueil. L'absence de faim, par contre, constitue le signe certain d'une maladie grave: «Nul mets n'excitait leur envie» (VII, 1 *Les Animaux malades de la peste*, v. 10; p. 249). – Les «grands Seigneurs» mangent beaucoup, ils sont des «mangeurs», souvent même des «mangeurs de gens»: plus élevée est la place qu'on occupe dans la hiérarchie des êtres, plus on mange. Ainsi, «l'Oiseau de

«Ce Loup rencontre un Dogue aussi puissant que beau, / Gras, poli» (v. 3s), mais malheureusement plus fort que lui

Le Loup donc l'aborde humblement,^[8]
 Entre en propos [= lie conversation], et lui fait compliment^[10]
 Sur son embonpoint, qu'il admire.^[8]
 (v. 10–12)

Suit le récit du chien sur les délices de sa vie d'animal domestique. Mais finalement, le loup, qui rêve déjà de suivre son interlocuteur dans ce paradis terrestre, «vit le col du Chien pelé»:

Qu'est-ce là? lui dit-il. Rien. Quoi? rien? Peu de chose.^[12]
 Mais encor? – Le collier dont je suis attaché^[12]
 De ce que vous voyez est peut-être la cause.^[12]
 Attaché? dit le Loup: vous ne courez donc pas^[12]
 Où vous voulez? – Pas toujours; mais qu'importe?^[10]
 Il importe si bien, que de tous vos repas^[12]
 Je ne veux en aucune sorte,^[8]
 Et ne voudrais pas même à ce prix un trésor. »^[12]
 Cela dit, Maître Loup s'enfuit, et court encor.^[12]
 (v. 33–41)

Il court encore, il se trouve donc dans une situation aussi désespérée que la cigale: l'un et l'autre sont sur le point de mourir de faim, la cigale à cause de son amour absolu du chant, le loup à cause de son amour de la liberté:

Hélas ! que sert la bonne chère^[8]
 Quand on n'a pas la liberté!^[8]
 (IV, 13 *Le Cheval s'étant voulu venger du Cerf*, v. 24s; p. 160)⁶

Jupiter» choisit la plus belle proie, «un vrai Mouton de sacrifice» – et il ne semble pas défendu d'y lire une critique, cachée et indirecte, du souverain même (II, 16 *Le Corbeau voulant imiter l'Aigle*; XII, 13 *Le Renard, les Mouches et le Hérisson*; cf. Georges Couton: *La Politique de La Fontaine* (note 1), p. 47). – «La tradition veut que Louis XIV ait été un gros mangeur dès sa plus tendre enfance» (Stanis Perez: *La santé de Louis XIV: Une biohistoire du Roi-Soleil*. – Seyssel: Editions Champ Vallon, 2007; p. 180). – Voir aussi: «De tous les animaux l'homme a le plus de pente / À se porter dedans l'excès» (IX, 11 *Rien de trop*).

⁶ «la liberté [...] est] un bien / Sans qui les autres ne sont rien» (ibid., v. 32s). – Cf. un des «Compagnons d'Ulysse» qui, transformé par Circé en ours, ne veut plus redevenir homme, parce que, comme animal, il vit «libre, content» (XII, 1 *Les Compagnons d'Ulysse*; pp. 451ss). *La Vie d'Ésope le Phrygien* sur cet illustre prédécesseur: «son âme se maintint toujours libre et indépendante de la fortune» (p. 12). – Fumaroli: «le tranchant avec lequel dans *Le loup et le chien* (5) et dans *Le rat de ville et le rat des champs* (9) la liberté [...] est au principe de tout art et de toute vie honnêtes » (*Le poète et le roi* (note 4), p. 379).

Il accepte donc la mort pour éviter la dépendance. Ce loup, n'entre-t-il pas dans la série des animaux qui représentent le poète, et qui s'ouvre avec la cigale?

Métrique

Néanmoins, cette aspiration à l'indépendance ne s'exprime pas seulement au niveau de l'histoire racontée, elle imprègne en plus et surtout la forme poétique, et ceci par le moyen de ce qu'on appelle *vers mêlés*, ou mieux, *vers libres classiques*.⁷ *Le Petit Robert* définit: «*Vers libres*: suite de vers réguliers mais de longueur inégale et dont les rimes sont combinées de façon variée (dans la poésie classique)».⁸ En fin de compte, il s'agit là d'une métaphore pour désigner des poèmes dont la structure métrique ne suit pas, au moins partiellement, les règles dominantes.⁹ Avant La Fontaine, des «strophes irrégulières» (ce qui désigne selon Georges Lote la même chose) furent «mises à la mode par Voiture» dans la première moitié du dix-septième siècle. Mais leur succès fut «passager, la grande poésie lyrique est restée fidèle aux règles anciennes».¹⁰ La Fontaine n'est donc pas l'inventeur du vers libre classique, mais probablement le premier qui l'ait appliqué aux fables, et sans aucun doute celui qui savait le

mieux le manier et en tirer des effets poétiques, donc «le grand maître du vers libre».¹¹

L'ouverture du recueil montre une chanteuse en détresse et privée de tout secours, sauf peut-être de celui du lecteur compatissant: *La Cigale et la Fourmi* (I, 1; p. 31).

La Cigale, ayant chanté ^[7]
 2 Tout l'été, ^[3]
 Se trouva fort dépourvue ^[7]
 4 Quand la bise fut venue. ^[7]
 Pas un seul petit morceau ^[7]
 6 De mouche ou de vermisseau. ^[7]
 Elle alla crier famine ^[7]
 8 Chez la Fourmi sa voisine, ^[7]
 La priant de lui prêter ^[7]
 10 Quelque grain pour subsister ^[7]
 Jusqu'à la saison nouvelle. ^[7]
 12 Je vous paierai, lui dit-elle, ^[7]
 Avant l'août, foi d'animal, ^[7]
 14 Intérêt et principal. ^[7]
 La Fourmi n'est pas prêteuse; ^[7]
 16 C'est là son moindre défaut. ^[7]
 Que faisiez-vous au temps chaud? ^[7]
 18 Dit-elle à cette emprunteuse. ^[7]
 – Nuit et jour à tout venant ^[7]

¹¹ Maurice Grammont: *Le vers français: ses moyens d'expression, son harmonie*. – 2. éd. refondue et augmentée. – Paris: Champion, 1913 (*Collection linguistique*; 5); p. 106. – «Auf Voitures Spuren folgten [...] die Dichter, welche mit den Preziosen enger oder weiter zusammenhängen [...]. Um das Jahr 1654 waren die vers libres oder irréguliers, wie man damals sagte, bereits so acceptiert, daß sie im Katalogos des komischen Epos *Dulot vaincu* von Sarasin [...] angeführt werden [...]:

En un grand bataillon vont les aventuriers;
 Ces Vers se sont entr'eux nommez Irréguliers,
 Inégaux par le nombre, inégaux par la taille,
 Braves, mais combattant sans ordre de bataille. ch. II fin.

[...] Anfänglich waren die vers libres auf Episteln, Etrennes, Placets u. dgl. beschränkt. Erst um die sechziger Jahre eröffneten sich ihnen weitere Gebiete. [...] Ende 1664 [...] die ersten Novellen *La Fontaines* [...] 1668 [...] die 6 ersten Bücher Fabeln von La Fontaine. Diesselben sind fast ausschließlich in freien Versen geschrieben, und ihr Erfolg ließ diese Form als eine von der Gattung unzertrennliche erscheinen. [...] Trotz ihrer wachsenden Beliebtheit nahmen immerhin die vers libres in der poetischen Hierarchie eine mehr untergeordnete Stelle ein [...]. Zur Zeit der Fronde aufgekomen, am Hofe des Superintendenten Fouquet gehegt, an welchem Corneille, La Fontaine und Molière sich begegnet waren, konnten sie für die Dichter, welche der wahre Abglanz des großen Jahrhunderts Ludwigs des XIV. sind, mit der hehren Würde und der solennen Gleichmäßigkeit des klassischen Alexandriners nicht konkurrieren» (Philipp August Becker: *Zur Geschichte der vers libres* (note 8), pp. 15–18).

⁷ Pour éviter toute confusion avec le *vers libre* du dix-neuvième siècle, on s'est habitué malheureusement au terme de *vers mêlés* (ainsi: Michèle Aquien: *Dictionnaire de poétique*. – Paris: Librairie Générale Française, 1993; s.v. «vers libre» et «vers mêlés») qui ne traduit pas ce qui me paraît être l'intention de l'auteur. – Georges Lote emploie le terme «vers libre à rimes mêlées» (*Histoire du vers français*; t. 6, 2^e partie, *Le XVII^e et le XVIII^e siècles*; 3. *Les genres poétiques. Le vers et la langue. La réforme de la déclamation dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*. – Aix-en-Provence: Université de Provence, 1991; p. 66). – Récemment, Michel Murat veut le pluriel pour le dix-septième siècle: «vers libre [...] l'emploi [...] au pluriel, pour désigner un assemblage libre (non périodique) de mètres variés, mais réguliers: ainsi dans les fables de La Fontaine» (*Le Vers libre*. – Paris: Champion, 2008; p. 10). – Au dix-septième siècle, on préférait le terme de «vers irréguliers», cf. *L'Avertissement aux Nouvelles en vers tirées de Boccace et de l'Arioste* de La Fontaine: «L'auteur [...] a cru que les vers irréguliers ayant un air qui tient beaucoup de la prose, cette manière pourrait sembler la plus naturelle, et par conséquent la meilleure» (p. 551). Voir le texte de Sarasin ci-dessous, note 11.

⁸ 2004; s.v. «vers». – «*Vers libres* sind ein astrophisches metrisches Gebilde, welches aus beliebig geordneten Versen ungleicher Silbenzahl mit freier Reimstellung besteht» (Philipp August Becker: *Zur Geschichte der vers libres in der neufranzösischen Poesie*. – Halle a. S.: Karras, 1888 (Strasbourg, Univ., Diss., 1888); p. 1.

⁹ «libre» se réfère primordialement à des personnes: «Qui a la jouissance de sa personne, qui n'est soumis à aucun maître. Dans l'antiquité la population se divisait en personnes libres et en esclaves» (Émile Littré: *Dictionnaire de la langue française*. – Paris: Hachette, 1863s; s.v. «libre»; ici cité selon *XMLittré v1.3*, <http://francois.gannaz.free.fr/Littré/>, 15.2.2012). Ainsi, «liber» en latin signifie d'abord «Possessing the social and legal status of a free man, free as opp. to slave» (*Oxford Latin Dictionary* / éd. par P. G. Glare. – Oxford: Clarendon Pr., 1973; 4. *Gorgonia – Libero*, s.v. «liber»).

¹⁰ Georges Lote: *Histoire du vers français* (note 7), p. 213s.

- 20 Je chantais, ne vous déplaie. ^[7]
 – Vous chantiez? J'en suis fort aise: ^[7]
 22 Eh bien ! dansez maintenant. ^[7]

Le texte se compose de vers de sept syllabes, à une exception près, mais celle-ci assez voyante: avant même de se constituer vraiment, le rythme heptasyllabique se trouve déjà interrompu par un vers de trois syllabes: une brièveté que l'on peut lire comme expression du caractère éphémère du bonheur de la saison du chant – qui se termina pour notre fabuliste avec l'arrestation de son mécène.¹²

Si *La Cigale* présente déjà une forme unique, la prochaine fable – *Le Corbeau et le Renard* (I,2; p. 32) – va beaucoup plus loin. Sa structure est complètement individualisée.

	Maître Corbeau, sur un arbre perché, ^[10]	a
2	Tenait en son bec un fromage. ^[8]	b'
	Maître Renard, par l'odeur alléché, ^[10]	a
4	Lui tint à peu près ce langage: ^[8]	b'
	Hé! bonjour, Monsieur du Corbeau. ^{[8]¹³}	c
6	Que vous êtes joli ! que vous me semblez beau ! ^[12]	c
	Sans mentir, si votre ramage ^[8]	d'
8	Se rapporte à votre plumage, ^[8]	d'
	Vous êtes le Phénix des hôtes de ces bois. ^[12]	e
10	À ces mots le Corbeau ne se sent pas de joie, ^[12]	f'
	Et pour montrer sa belle voix, ^[8]	e
12	Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie. ^[12]	f'
	Le Renard s'en saisit, et dit: Mon bon Monsieur, ^[12]	g
14	Apprenez que tout flatteur ^[7]	g
	Vit aux dépens de celui qui l'écoute. ^[10]	h'
16	Cette leçon vaut bien un fromage sans doute. ^[12]	h'
	Le Corbeau honteux et confus ^[8]	i
18	Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendrait plus. ^[12]	i

On voit, ou plutôt on entend, très bien le «mélange» de différents types de vers:

¹² Grammont le comprend d'une façon complètement contraire: «Ce petit vers fait sentir combien avait duré l'insouciance de la cigale et nous empêche par suite de nous apitoyer sur son sort quand nous voyons la fourmi l'accueillir comme elle le mérite» (Maurice Grammont: *Le vers français* (note 11), p. 126). – La «clé» de cette fable se trouve à mon avis dans *La Vie d'Ésope le Phrygien* où Ésope se compare directement à une cigale: «je ressemble à cette Cigale» (p. 22).

¹³ Collinet donne: «Et bonjour, Monsieur du Corbeau» (p. 32); je cite ce vers suivant Regnier (Jean de La Fontaine: *Œuvres* (note 1), t. 1, p. 63), dont la version traduit mieux la triple salutation par «le cri, le «bonjour» et le vocatif» (Xavier Bonnier: *Lecture à clef pour serrure formelle: Le Corbeau et le Renard*. – In: *Poétique*, 80, 1989, pp. 459–473; p. 471).

- trois vers de dix syllabes (v. 1, 3, 15),
- sept vers de huit syllabes (v. 2, 4–5, 7–8, 11, 17),
- sept alexandrins (v. 6, 9–10, 12–13, 16, 18),
- et encore un vers solitaire de sept syllabes (v. 14).

Ce vers 14 fait doublement fonction d'écho à la fable précédente: il en rappelle la structure en ceci qu'il est d'un mètre unique dans un ensemble qui ne se compose que de mètres différents, et en ce qu'il est un vers heptasyllabique. Le recueil crée une structure qui lie les poèmes l'un à l'autre par la répétition variée des formes poétiques. En plus, bien sûr, ce mètre unique représente une mise en relief.

La fable du *Corbeau* n'est pas une chanson, ni un rondeau, ni une ballade, voire un sonnet, mais une composition complètement individuelle. Regardons maintenant la disposition des rimes. Elle se présente à première vue comme une double suite de deux rimes croisées et de deux rimes suivies, le tout terminé par un couplet de deux vers (distique):

A.I			
1	perché	a	
2	fromage	b'	
3	alléché	a	
4	langage	b'	
A.II			
5	Corbeau	c	
6	beau	c	
7	ramage	d'	b'
8	plumage	d'	b'

B.III			
9	bois [bwa]	e	
10	joie [ʒwa]	f'	e'
11	voix [vwa]	e	
12	proie [pRwa]	f'	e'
B.IV			
13	Monsieur	g	
14	flatteur	g	
15	écoute	h'	
16	doute	h'	

C.V.	
17	confus i
18	plus i

Mais cette structure, apparemment assez claire, se trouve entamée par l'ambiguïté du second schème (A.II, v. 5–8): „ramage“ – „plumage“ répète la rime b' „fromage“ – „langage“, et on peut donc lire aussi: cc b'b'.

Ce jeu avec les formes préfixées par la tradition littéraire se poursuit: quoiqu'à l'époque on semble avoir encore bien réalisé la différence entre le a [ɑ] vélaire et le a neutre [a], les deux voyelles sont tellement proches l'une de l'autre que l'ensemble B.III (v. 9–12) a tendance à se lire comme jouant sur une seule rime: ee'ee'.

Dans d'autres fables, La Fontaine va encore plus loin dans son jeu avec la rime. En répétant une rime non pas, comme de coutume, une fois, mais deux

fois, il crée des textes à nombre impair de vers. Par exemple, I.5 *Le Loup et le Chien* (p. 35) se lit:

a b' a b'
c c
d' d'
e e e
f' f'
...

Une rime «triple» se trouve aussi dans I.17 *L'Homme entre deux âges et ses deux Maîtresses* (p. 55s) – qui traite le sujet de l'indépendance d'une façon comique –, mais ici la disposition se montre plus raffinée:

a' b b a'
c c
d' c d'
e f' e f'
...¹⁴

On reconnaît le principe de ces «irrégularités»: c'est l'emploi des formes traditionnelles, mais en essayant d'y réaliser le maximum de *liberté individuelle*.

Revenons à notre *Corbeau*. Il nous reste à regarder le jeu entre la structure des rimes et celle des vers. Les premiers quatre vers forment un quatrain régulier, puisqu'il y a concordance entre mètre et rime: les décasyllabes 1 et 3 sont liés par la même rime, ainsi que les octosyllabes 2 et 4. Vers 7 et 8 constituent une sorte de distique (une rime, deux vers octosyllabiques), et la rime «joie» – «proie» lie les deux alexandrins des vers 10 et 12 (tout en étant séparés par un octosyllabe), mais pour le reste de la fable, on ne trouve aucune correspondance entre vers et rime. Ces deux constituants majeurs de la poésie se séparent, chacun va son propre chemin: les vers 5 et 6 par exemple sont liés étroitement par l'écho de la rime «Corbeau» – «beau», et séparés sur le plan métrique (un octosyllabe suivi d'un alexandrin). Ce décalage caractérise encore la dernière partie à partir du vers 13.

Ce jeu se joue aussi au niveau syntaxique: l'ensemble A.I (v. 1–4) se compose de deux phrases dont chacune s'étend sur deux vers, et la fin de cette «strophe» est marquée par une coupure au niveau du contenu. Mais le second ensemble (A.II, v. 5–8) enjambe la frontière de la rime, puisque la proposition principale – le vers 9 – appartient déjà à la structure B.III (v. 9–12).

Sur un plan pour ainsi dire macrostructurel, la fable se divise évidemment en deux parties, dont chacune se compose de neuf vers, mais la disposition des rimes contredit cette organisation nette en ceci que le dernier vers de la pre-

¹⁴ La même disposition se trouve dans les vers 21-25 de I.10 *Le Loup et l'Agneau* (p. 44). – Les fables à nombre impair de vers mériteraient bien une étude métrique approfondie.

mière partie – le vers 9 – s'intègre, nous venons de le voir, par sa rime dans la seconde partie, puisque «bois» (v. 9) rime avec «voix» (v. 11).

Un poème en vers libres classiques présente le maximum d'autonomie dans un système donné. Tout en acceptant les règles fondamentales de la poésie classique française, les vers mêlés permettent la réalisation d'une structure individuelle. C'est-à-dire: il y a vers, il y a césure, il y a rime, alternance des rimes, figures des rimes – mais tous ces constituants traditionnels sont réalisés d'une façon complètement individuelle. Ainsi, une libération se met en œuvre, mais une libération qui ne détruit pas le cadre pré-donné, et permet ainsi de se réaliser et de se vivre tout en respectant l'horizon littéraire du temps et les attentes du public.

Genre Poétique

Quittons maintenant notre corbeau désabusé, et passons à un autre plan, celui des réflexions sur la fable dans les *Fables*.¹⁵

La première fable qui parle directement de la poésie est placée tout au début du second livre, et elle traite du sujet de l'indépendance poétique: *Contre ceux qui ont le goût difficile* (II, 1; p. 69s). C'est d'abord une polémique contre les «maudit[s] censeur[s]» qui dédaignent les fables et les caractérisent comme «contes d'enfant» (v. 16).¹⁶ C'est ensuite une fière affirmation de ce que représente la métrique des fables:

Cependant jusqu'ici d'un langage nouveau;^[12]
J'ai fait parler le Loup et répondre l'Agneau.^[12]

¹⁵ Sur le plan du contenu, on pourrait découvrir dans la fable I, 2 un Corbeau-Fouquet qui se laisse tenter par un Renard-Colbert à exhiber ses richesses pour être prisé comme «le Phénix des hôtes de ces bois» (sc. autour du Vaux-le-Vicomte) – ce qui lui aurait fait perdre «sa proie» (donc avec une teinte de critique envers l'ancien mécène). – Ou serait-ce plutôt le Corbeau-La Fontaine qui aurait payé par la perte de sa situation confortable à la cour de Fouquet la leçon: rester indépendant à tout prix (donc avec une teinte d'auto-critique ou d'auto-ironie, puisque le chant du corbeau est croassement)?

¹⁶ La même expression (auto-)ironique se trouve au v. 57 de VIII, 4 *Le Pouvoir des fables* (pp. 295ss), ensemble avec «contes vulgaires» (v. 2) – depuis l'Antiquité, la fable est regardée comme genre inférieur, destiné aux enfants et au peuple inculte („weil sie [die Fabel] seit der Antike im Rufe stand, als plumpe und primitive Instrument zur Überredung nicht nur von jugendlichem, sondern generell einfachem und einfältigem Publikum zu dienen, das weniger durch explizite gestrenge Ermahnung («severa oratione»), als indirekt mit Hilfe einer Fabel-Geschichte für die erwünschten Ziele zu gewinnen sei“, Hermann Lindner: *Didaktische Gattungsstruktur und narratives Spiel: Studien zur Erzähltechnik in La Fontaines Fabeln.* – München: Fink, 1975 (*Romanica Monacensia*; 10); p. 14) – Cf. la dédicace À Monseigneur le Dauphin: «[...] les] fables [...] L'apparence en est puérole, je le confesse; mais ces puérolités servent d'enveloppe à des vérités importantes» (p. 3).

[...]

Qui ne prendrait ceci pour un enchantement?^[12] (v. 9–13)

Mais c'est surtout une polémique contre la doctrine des *genera dicendi*, contre la tradition ancienne des trois genres de style, le haut, le moyen et le bas. En parodiant le genre épique aussi bien que la pastorale, notre auteur plaide implicitement pour un style personnel et individuel. Et puisque les trois styles correspondent, dans la conception traditionnelle, à trois genres, le système des genres lui-même est mis en question. Ainsi se prépare la définition très individuelle de la fable, qui s'avérera être ce que l'on pourrait peut-être appeler un *hyper-genre*. Du reste, *Contre ceux qui ont le goût difficile* est une «fable» qui n'en est pas une, mais un texte purement métapoétique, et qui pourrait donc servir comme exemple de ce qu'il dit.

La fonction essentielle de II, 1 *Contre ceux* [...] dans le raisonnement du recueil consiste en la création d'un lien entre le sujet de l'indépendance et le sujet de la poétique; pour ainsi dire en la création de l'idée d'une poétique de l'indépendance.

Le poème initial du prochain livre: *Le Meunier, son Fils, et l'Âne* (III, 1; pp. 105ss), continue cette ligne d'argumentation. Un meunier, qui d'abord veut «contenter tout le monde» (v. 25) apprend par une aventure ou plutôt une «farce» (v. 36) que celui «est bien fou du cerveau / Qui prétend contenter tout le monde et son père» (v. 64s). Il conclut:

«Mais que dorénavant on me blâme, on me loue;^[12]
Qu'on dise quelque chose ou qu'on ne dise rien,^[12]
J'en veux faire à ma tête.» Il le fit, et fit bien.^[12] (v. 78–80)

C'est donc de nouveau un des personnages de la fable qui prend la place du narrateur en formulant la morale; et celle-là, la morale de cette fable, comme la morale générale du recueil entier, est un appel à l'indépendance. Indépendance en poétique veut dire: «suivre son goût» (v. 23), même contre les règles et les définitions traditionnelles des genres. Ainsi est reprise cette notion centrale du *Contre ceux qui ont le goût difficile*, et V, 1 *Le Bûcheron et Mercure* va s'ouvrir avec ce vers qui s'adresse au destinataire de la dédicace: «Votre goût a servi de règle à mon ouvrage» (p. 177).¹⁷

¹⁷ «On ne considère en France que ce qui plaît: c'est la grande règle, et pour ainsi dire la seule» (*Préface*; p. 9). – Cf. Molière: «Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire» (*La Critique de L'École des femmes*, sc. VI. – In: Molière: *Œuvres complètes*. Édition dirigée par Georges Forestier. – Paris: Gallimard, 2010 (*Bibliothèque de la Pléiade*); t. 1, p. 507), et Racine: «La principale règle est de plaire et de toucher: toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première» (*Bérénice*, Préface. – In: Jean Racine: *Théâtre complet* [Établissement du texte, repères chronologiques, introd., note bibliogr., notices, notes, relevé des variantes,

L'ouverture du prochain livre – *Le Lion amoureux* (IV, 1; p. 137s) – nous présente un lion qui se fait par amour couper les griffes et limer les dents, et qui finit par être la proie des chiens de son futur beau-père (qui l'attaquent pour mériter la bonne chère dont vient de parler *Le Loup et le Chien*).¹⁸

À ce point du recueil, nous savons bien que tout être autonome fait figure du poète, et toute fable qui prône l'indépendance ou nous met en garde contre les dangers de la dépendance, présente un sens métapoétique. Mais cette série d'ouvertures ne trouve son point culminant qu'au livre suivant, avec *Le Bûcheron et Mercure* (V, 1; pp. 177ss). Ici, l'autoréflexivité se constitue d'abord par l'évocation d'au moins trois des fables des livres précédents,¹⁹ ensuite par une réflexion approfondie sur le genre de la fable. Les critiques, on se souvient de *ceux qui ont le goût difficile*, la dédaignent comme de la littérature enfantine²⁰; le narrateur, par contre, se vante:

[...] faisant de cet ouvrage [= *Fables choisies mises en vers*]^[12]
Une ample comédie à cent actes divers,^[12]
Et dont la scène est l'Univers.^[8]
Hommes, dieux, animaux, tout y fait quelque rôle:^[12]
Jupiter comme un autre. [...]^[12]
(v. 26–30)

On a presque l'impression d'assister à une explosion sémantique: la définition du genre se trouve élargie dans un sens total: c'est la mimésis du grand tout, de l'univers, comparable à la *Divina commedia*, ou plutôt à quelque «comédie humaine» avant la lettre.²¹ Il n'est rien sur terre et au ciel qui ne puisse être représenté par la fable, et elle s'avère donc occuper le premier rang dans la hiérarchie des genres, supérieure même aux genres dits «nobles» tels que l'épopée et la tragédie – puisque ceux-ci sont définis et donc limités par leurs objets, selon la doctrine des *genera dicendi*. La fable est considérée comme une sorte d'hyper-genre, le genre *instar omnium*. Remarquons en passant encore une désinvolture qui frôle la lèse-majesté ou plutôt le blasphème: le Roi des Dieux égale dans la fable le moindre animal.

Cette valorisation de la fable est à lire, bien sûr, sur le fond du traitement de ce genre dans les poétiques du temps: ou bien il n'y est pas mentionné du

dossier de la critique et des interprétations modernes, index par Jacques Morel et Alain Viala]. – Paris: Garnier Frères, 1985 (*Classiques Garnier*); p. 325).

¹⁸ Cf. I, 17 *L'Homme entre deux âges et ses deux Maîtresses* (p. 55s) – dont le protagoniste, au moins, ne perd que ses cheveux...

¹⁹ Est fait allusion dans les vers 21 à 26 aux fables *La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le Bœuf* (I, 3), *Le Loup et l'Agneau* (I, 10), et *La Mouche et la Fourmi* (IV, 3).

²⁰ «contes d'enfant» (II, 1, v. 16).

²¹ Patricia Oster: *Poesie als Vollendung der Moralistik: Die Fabeln La Fontaines*, p. 228s. – In: Rudolf Behrens et Maria Moog-Grünewald (edd.): *Moralistik: Explorationen und Perspektiven*. – München, 2010 (pp. 223–248).

tout (exemple: Boileau), ou bien il est présenté comme genre inférieur, «un conte fait sans art»²², composé d'«actions ridicules & incroyables».²³

Serait-ce dû au fait que la fable, dès Aristote, trouve sa place dans la rhétorique et non pas dans la poétique?²⁴ Mais au 17^{ème} siècle français, les rhétoriques sur ce point ne se distinguent pas des poétiques et oublient la fable ou la traitent comme genre inférieur.²⁵

Le mot «fable» se trouve néanmoins dans les poétiques comme dans les rhétoriques, non pas dans le sens de «genre littéraire», mais d'une part comme synonyme de «plot», d'autre part en tant qu'équivalent à «mensonge, fausseté».²⁶ «Fable» désigne, en opposition à la vérité de l'histoire, tout ce qui est fictif et inventé.²⁷

²² *L'art poétique de Vauquelin de La Fresnaye: ou l'on peut remarquer la perfection et le défaut des anciennes et des modernes poésies*; texte conforme à l'édition de 1605 / avec une notice, un commentaire, une étude sur l'usage syntactique, la métrique et l'orthographe et un glossaire par Georges Pellissier. – Paris: Garnier, 1885; III, v. 509, p. 153. – Hermann Lindner cite cet auteur dans le chapitre *La Fontaine und die Tradition der Fabel* de son remarquable étude *Didaktische Gattungsstruktur und narrative Spiel* (note 16), p. 12, dont je suis l'argumentation. – L'oubli de la fable, du reste, se rencontre aussi dans des études récentes comme la fameuse *La formation de la doctrine classique en France* de René Bray (Paris: Nizet, 1963).

²³ J. de la Mesnardière, *La poétique*, Paris 1640; cité selon Hermann Lindner (note 16), p. 13.

²⁴ Aristote: *Rhétorique*, II, 20 (Texte établi et trad. par Médéric Dufour – Paris: Les Belles Lettres, 1991 (*Collection des universités de France*); t. 2, pp. 103–106). – Aristote fait la différence entre l'exemple, qui est historique, et la fable, qui est fictive – ici déjà, le caractère fictionnel est constaté comme essentiel pour la fable. – Cf. Quintilien: *Institutio oratoria*, V, 11: «Les fables également, connues sous le nom de fables ésopiques [...] exercent ordinairement de l'influence sur les esprits frustes et incultes, lesquels écoutent les fables avec plus de naïveté, et, séduits par le plaisir qu'ils éprouvent, croient aisément ce qui les charme» (*Institution oratoire*. Texte établi et traduit par Jean Cousin. – Paris: Les Belles Lettres, 1976 (*Collection des universités de France*); t. 3, p. 167s.

²⁵ Voir les exemples que donne Hermann Lindner (note 16) p. 13.

²⁶ «FABLE, signifie aussi absolument, Conte, chose controuvée, mensonge, fausseté. [...] Les hommes preferent les decorations de la fable & les artifices du mensonge à la simplicité naïve de la vérité» (Antoine Furetière: *Dictionnaire universel: contenant généralement tous les mots françois*; Corr. et augm. par Henri Basnage de Beauval. – Réimpression de l'édition de La Haye, 1727. – La Haye, 1727; s.v. «fable»). – Exemple: «Mais quels témoignages encore, autres que vos paroles, nous peuvent assurer que ce ne soit point une fable que vous ayez bâtie sur une vérité?» (Molière: *L'Avare*, acte V, sc. V. – In: Molière: *Œuvres complètes* (note 17), t. 2, p. 70).

²⁷ «fable bezeichnet, als Gegenstück zur wahren *histoire*, alle erfundene, fiktive Literatur, vor allem wenn diese auch noch mit Mythologie befrachtet ist (z.B. bei Boileau, *L'Art poétique*, Chant III, v. 204–220–237. – Ed. et comm. par August Buck. – München: Fink, 1970; p. 84); wie ja auch das Adjektiv *fabuleux* stets die Bedeutung ‚fiktiv‘, ‚unwirklich‘, ‚falsch‘ konnotiert» (Lindner, p. 13). – Cf. Racine: *Phèdre, Préface*: «Ainsi j'ai tâché de conserver la vraisemblance de l'histoire, sans rien perdre des

De cette synonymie répandue entre «fable» et «mensonge» résulte clairement qu'une défense et illustration de ce genre doit déclarer la fable comme le genre littéraire qui se distingue justement par un degré maximal de non-fiction, c'est-à-dire de vérité. Ainsi, la prédominance du genre «fable» sur le plan «extension»²⁸ que nous venons de constater, se trouverait accrue par une suprématie sur ce qu'on pourrait appeler le niveau «philosophique», et là, il n'y aurait plus concurrence entre les genres, mais une domination absolue de la fable.²⁹

Pour donner encore plus de poids à cette prétention, elle est formulée à une place très significative dans une œuvre littéraire: tout au début, dans la dédicace en prose *À Monseigneur le Dauphin* et dans la *Préface*.

Dès la seconde phrase de la dédicace, l'auteur mentionne son illustre prédécesseur dans l'art de *choisir des fables* et de *les mettre en vers*: «le plus sage des anciens» (p. 3), antonomase pour Socrate, bien sûr. Sa condamnation à mort injuste, répète, du reste, celle d'Ésope: «Tout ce qu'Ésope put dire n'empêcha point qu'on ne le traitait comme un criminel infâme» (*La Vie d'Ésope le Phrygien*, p. 26). Son emprisonnement préfigure celui de Fouquet, et il ne me semble pas illégitime de voir dans tous les trois une figure du Christ.³⁰

La *Préface* (p. 6) décrit les derniers jours de Socrate, dans la prison, juste avant de boire la ciguë. La Fontaine se réfère à Platon qu'il ne nomme pas, et qu'il interprète de façon assez individuelle.³¹ «Socrate [...] dit que les Dieux l'avaient averti plusieurs fois pendant son sommeil, qu'il devait s'appliquer à la musique³² avant qu'il mourût». Socrate pense que «le Ciel» parle de la poésie, puisqu'il s'était avisé que la musique et la poésie ont tant de rapport». Alors, il se demande si un philosophe peut vraiment pratiquer la poésie: «il n'y en a point sans fiction; et Socrate ne savait dire que la vérité». La solution: «C'était de choisir des fables qui continssent quelque chose de véritable, telles que sont celles d'Ésope. Il employa donc à les mettre en vers les derniers moments de sa vie». En d'autres mots: il n'y a pas de genre poétique qui contienne tant de vérité que la fable, et qui, par conséquent, soit digne d'un philosophe – «ces puérités servent d'enveloppe à des vérités importantes» (p. 3), comme le dit la dédicace.³³

ornements de la fable, qui fournit extrêmement à la poésie» (*Théâtre complet* (note 17), p. 578).

²⁸ «Ensemble des objets [...] auxquels s'applique un concept» (*Le Petit Robert*, 2004, s.v. «extension»).

²⁹ Cf. *La Critique de L'École des femmes*, où Molière proclame la supériorité de la comédie sur la tragédie (*Œuvres complètes* (note 17), t. 1, p. 505).

³⁰ Cf. Marc Fumaroli: *Le poète et le roi* (note 4), pp. 82 et 333.

³¹ *Phédon*, 60 d – 61 c.

³² *Phédon*, 60 e; «μουσική» (sc. τέχνη – *any art over which the Muses presided*, esp. *poetry sung to music*) (*A Greek-English lexicon* / comp. by Henry George Liddell and Robert Scott. – A new ed. (9th), rev. and augm. throughout / by Henry Stuart Jones. – Oxford: Clarendon Pr., 1958; s.v. «μουσική»).

³³ Cette dignité de la fable peut s'expliquer par son origine: elle doit avoir été inventée par les Dieux («ce bel art qu'ont les Dieux inventé», XII, 15 *Le Corbeau, la Gazelle*,

Or, le passage correspondant du *Phédon* ne mentionne nulle part le mot «vérité», il n'y est point question de la distinction entre fiction et vérité. Socrate choisit les fables d'Ésope tout simplement parce qu'il les «savai[t] par cœur». ³⁴ La Fontaine lit donc le texte grec «à contresens» ³⁵ pour appuyer sa théorie de la fable sur une autorité antique – n'oublions pas qu'il participait à la *Querelle des Anciens et des Modernes* du côté des anciens ³⁶.

Dans ce contexte, on se rappelle *Contre ceux qui ont le goût difficile* (II, 1; p. 69s), où se trouve une polémique contre une notion de vérité littéraire qui repose sur l'histoire et non sur la morale ou la philosophie: les «contes» de la guerre de Troyes sont désignés comme «plus authentiques» que les «contes d'enfant» que représentent les fables (v. 16s) – c'est dit, sans aucun doute, ironiquement, lisez donc: les fables sont plus vraies que les récits historiques ou plutôt pseudo-historiques. Ici, La Fontaine semble se souvenir d'Aristote, qui déclare dans le fameux chapitre neuf de sa *Poétique* «la poésie [...] plus philosophique et d'un caractère plus élevé que l'histoire» ³⁷.

De toute façon, le terme de «fable» semble avoir perdu en dernière conséquence toute caractéristique spécifique, à l'exception de celle de vérité – de sorte que chaque texte littéraire qui contient sous son apparence de «fiction» un noyau «vrai» puisse être appelé «fable»: «fable» et «vérité» sont devenus des termes synonymes. ³⁸ Ce qui importe, ce n'est pas la forme littéraire, mais le contenu vrai:

la Tortue et le Rat; p. 483), ou au moins par un «Sage» digne d'apothéose (VII, *À Mme de Montespan*; p. 247). Cf. *Préface*: «[...] 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» (p. 7).

³⁴ «[...] faisant réflexion qu'un poète si toutefois poète il veut être, doit mettre en œuvre, non point des théories [logous], mais des mythes [mythous], et que, pour mon compte, je n'étais point mythologiste, pour ces raisons, dis-je, les premiers mythes que j'avais sous la main, ces fables d'Ésope que je savais par cœur, ce sont ces mythes-là, et les premiers venus, que j'ai versifiés» (*Œuvres complètes de Platon* / traduction nouvelle par Léon Robin. – Paris: Gallimard, 1953 (*Bibliothèque de la Pléiade*); t. 1, p. 770; cité selon Jean-Pierre Collinet: *Le Monde littéraire de La Fontaine*. – Paris: 1970; p. 151s); Paul Vicaire traduit: «les mythes à ma portée, ceux d'Ésope, que je connaissais bien» (*Œuvres complètes* / Platon; 4,1. *Phédon* / notice de Léon Robin. Texte établi et trad. par Paul Vicaire. – Paris: Les Belles Lettres, 1983; p. 7).

³⁵ «La Fontaine saisit ici l'occasion de paraphraser très librement le *Phédon*, jusqu'à en fausser le sens, de manière à mettre l'accent sur le mélange de vérité et de fiction qui caractérise [selon La Fontaine] le genre de la fable. [...] Socrate, dans le *Phédon*, ne dédaignait pas descendre jusqu'à l'humble apologue; dans la *Préface* de La Fontaine, il montre par son exemple que la fable peut s'élever jusqu'à la plus haute poésie philosophique. [...] En fait, La Fontaine interprète Platon à travers Plutarque» (Jean-Pierre Collinet: *Le Monde littéraire de La Fontaine* (note 34), p. 151s).

³⁶ «Nous ne saurions aller plus avant que les Anciens: ils ne nous ont laissé pour notre part que la gloire de les bien suivre.» (I, 16 *La Mort et le Malheureux* / *La Mort et le Bûcheron*; p. 53s)

³⁷ *Poétique* / Aristote. Texte établi et traduit par J. Hardy. – 10. tirage revu et corrigé. – Paris: Les Belles Lettres, 1990 (*Collection des Universités de France*); p. 42.

Et même qui mentirait^[8]
Comme Ésope et comme Homère,^[8]
Un vrai menteur ne serait.^[8]
Le doux charme de maint songe^[8]
Par leur bel art inventé,^[8]
Sous les habits du mensonge^[8]
Nous offre la vérité.^[8]
(IX, 1 *Le Dépositaire infidèle*, v. 29–35; p. 346)

«Comme Ésope et comme Homère» – la différence des genres est regardée comme négligeable, accessoire ou accidentelle au sens philosophique, puisque le genre ne représente que la forme, les «habits». L'essentiel, c'est le sens (qui doit être vrai): «cette fable, / Dont le récit est menteur / Et le sens est véritable» (V, 10 *La Montagne qui accouche*, v. 7ss; p. 192).³⁹ Cet affaiblissement, ou plutôt cet anéantissement de la distinction des genres va de pair avec une équivalorisation des auteurs: Homère, le Roi ou «le père [...] des bons poètes» (p. 11) et Ésope, l'«esclave» «difforme» (p. 12) sont égaux au sens philosophique, quant à la vérité que contient leur œuvre.⁴⁰ L'abolition de la distinction hiérarchique entre les auteurs comme sujets poétiques reprend l'égalisation des objets de la fable: «Jupiter comme un autre» (V, 1; v. 30; v.s., p. 10s).

Ainsi, la notion du «genre» elle-même est mise en question. Le terme exact ne joue plus un grand rôle: «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»

³⁸ «Comme on verra par cette fable, / Ou plutôt par la vérité» (VI, 21 *La Jeune Veuve*, v. 14s; p. 239).

³⁹ «Je chante les héros dont Ésope est le père: / Troupe de qui l'histoire, encor que mensongère, / Contient des vérités qui servent de leçons» (*À Monseigneur le Dauphin*, v. 1ss; p. 29). – Cf. Neuschäfer sur l'Abbé d'Aubignac: «D'Aubignac geht davon aus, die Dichtung sei im Grunde Fiktion, ja Lüge, sie stelle Uneigentliches her, produziere nicht die Dinge selbst, sondern nur eine Nachahmung, einen Schatten von ihnen: «des ombres et non pas des corps».» (Hans-Jörg Neuschäfer: *D'Aubignacs Pratique du théâtre und der Zusammenhang von imitatio, vraisemblance und bienséance. Einleitung zu: François Hédelin Abbé d'Aubignac: La pratique du théâtre und andere Schriften zur Doctrine classique*. – Nachdruck der dreibändigen Ausgabe Amsterdam 1715 / mit einer einleitenden Abhandlung von Hans-Jörg Neuschäfer. – München, 1971; p. XIII).

⁴⁰ Cf. *La Vie d'Ésope le Phrygien* dont une des fonctions centrales consiste en la promotion d'Ésope à l'équivalence avec Homère (d'où résulte l'équivalence de leurs genres). Comme allant de soi, ce texte commence par les mentionner dans une seule phrase: «Nous n'avons rien d'assuré touchant la naissance d'Homère et d'Ésope» (p. 11); ainsi Hermann Lindner: «das eigentliche Ziel von La Fontaines *La Vie d'Ésope le Phrygien* ist es [...], den damals zwar bekannten, doch nicht sonderlich geschätzten Äsop mit Hilfe des Homer-Vergleichs zunächst auf das Podest des unübertrefflichen Meisters zu heben, um sich selbst dann – auf diesem Umweg – nach außen hin als getreuer Vertreter des in jener Zeit so selbstverständlichen *imitatio*-Gedankens präsentieren zu können» (*Didaktische Gattungsstruktur und narratives Spiel* (note 16), p. 33).

(*Préface*; p. 7) – les identifications vont bon train, et en passant, le fabuliste et l'évangéliste se trouvent travailler à la même tâche. VIII, 4 *Le Pouvoir des fables* (p. 295ss) énumère comme synonymes «conte» (v. 2), «apologue» (v. 62), «fable» (v. 64) et «moralité» (v. 66).⁴¹

C'est justement cette imprécision qui a permis d'élargir ces *Fables choisies* par un grand nombre de réflexions sur des sujets divers (philosophie, politique, histoire et autres) qui ont peu de commun avec des textes comme ceux qui nous présentent «Sire Loup, sire Corbeau [qui] / Chez moi se parlent en rime»⁴² ou «les débats / Du Lapin et de la Belette»⁴³. Il y a même quatre pièces qui étaient prévues pour les *Contes*, et que La Fontaine inséra finalement dans le dernier livre des *Fables*: des textes qui ne comportent pas une seule des caractéristiques traditionnelles de la fable, et qui sont désignés comme «conte» (XXII, 26 *La Matrone d'Éphèse*, v. 1; p. 508) ou «nouvelle» (XII, 27 *Belphégor: nouvelle tirée de Machiavel*; p. 514).⁴⁴

⁴¹ Selon Stierle, Spitzer (*Die Kunst des Übergangs bei La Fontaine*. – In: Leo Spitzer: *Romanische Literaturstudien 1936–1956*. – Tübingen: Niemeyer, 1959; pp. 160–209) y voit une sorte d'anticipation de la tentative du romantisme de dissoudre le système des genres au profit de l'œuvre littéraire comme entité purement individuelle: „Von der Besonderheit der absolut gesetzten individuellen poetischen Leistung schließt Spitzer auf die in ihr zum Ausdruck kommende Weltsicht, ohne der Gattung noch Bedeutung zu schenken, in der sie sich verwirklicht. Ein solches Verfahren findet seine ästhetische Legitimation in Croces Lehre von der reinen Individualität der Kunstwerke, in der die romantische Gattungsauflösung ihre letzte theoretische Begründung erfahren hat“ (Karlheinz Stierle: *Poesie des Unpoetischen*. – In: *Poetica*, 1, 1967, pp. 508–533; p. 511).

⁴² VIII, 13 *Tircis et Amarante*, v. 16s (p. 313). – Cf. «Tout parle en mon ouvrage, et même les poissons» (*À Monseigneur le Dauphin*; p. 29); «J'ai fait parler le Loup et répondre l'Agneau» (II, 1 *Contre ceux qui ont le goût difficile*, v. 10; p. 69).

⁴³ VIII, 4 *Le Pouvoir des Fables* (v. 7s; p. 295). – Cf. Chamfort sur I, 17 «À proprement parler, cette pièce n'est pas exactement une fable: c'est un récit allégorique; mais il est si joli et rend si sensible la vérité morale dont il s'agit, qu'il ne faut pas se rendre difficile» (cité selon *Œuvres*, Nouv. éd. / par Henri Regnier (note 1), t. 1, p. 109); et le même sur VII, 17 *Un animal dans la lune*: «cette pièce de vers, qu'il plaît à La Fontaine d'appeler une fable» (cité selon Jean-Pierre Collinet (note 1), t. 1, p. 1185); et encore Chamfort, sur XII, 20 *Le Philosophe scyte*: «Ce n'est point, à la vérité, un apologue, mais une forte bonne leçon de morale» (note 1), t. 1, p. 1297). – Couton trouve VII, 10 *Le Curé et le Mort* «précisément [...] à la lisière des fables et des contes» (Georges Couton: *La Politique de La Fontaine* (note 1), p. 21).

⁴⁴ S'y ajoutent XII, 25 *Philémon et Baucis: sujet tiré des «Métamorphoses» d'Ovide*, et XII, 28 *Les Filles de Minée: sujet tiré des «Métamorphoses» d'Ovide*. Ces quatre pièces semblent avoir été prévues pour une V^e partie des *Contes* qui ne parut jamais, puisque la IV^e partie fut interdite par le lieutenant de police (*Œuvres*, Nouv. éd. / par Henri Regnier (note 1), t. 6, p. 3; cf. *ibid.*, t. 3, p. 171). – Il en va de même de l'*Élégie aux nymphes de Vaux* et l'*Ode au Roi*, qui parurent en 1670 dans le *Recueil des poésies chrétiennes et diverses* et un an plus tard dans le volume des *Fables nouvelles* (Georges Couton: *La Politique de La Fontaine* (note 1), p. 114). – Couton explique cet élargissement sémantique du genre par le succès du premier recueil: «Le premier recueil restait timide, peu disposé à aborder les grands sujets. Ses fables [...] gardaient quelque chose

de la liberté de l'auteur n'est plus restreinte par les règles de la poétique des genres. Suivant l'exemple de Socrate, l'auteur écrit en philosophe, et il n'écrit que la vérité; dans des fables dont le contenu est l'univers, et dont la forme est créée par lui-même.

À côté de cette définition «philosophique» du genre, et à une place plutôt cachée, dans la dédicace du *Livre Douzième*, on trouve encore une autre caractérisation: «Les fables d'Ésope [...] sont proprement une manière d'histoire [c'est-à-dire «vérité», vs. «mensonge»,] où on ne flatte personne»⁴⁵ – voilà la définition «politique» de la fable, genre indépendant et libre par excellence. Notre «Maître Loup [...] court» en liberté, «flatter ceux du logis» n'est pas la tâche qui lui incombe, mais celle du chien domestiqué (I, 5 *Le Loup et le Chien*). Le sens politique des *Fables* se constitue pleinement dans la négation d'une subordination à des fins politiques qui se réaliseraient par la flatterie comme expression de la dépendance.

Ainsi, la libération du poète est arrivée à son but, et elle s'est effectuée d'une façon si parfaite qu'elle a effacé complètement ses racines dans la vie de ce Jean de La Fontaine. La Morale (avec une majuscule) des *Fables*, c'est le refus de toute dépendance et l'aspiration absolue à la liberté. Elle s'exprime par la métrique et la réflexion métapoétique sur le genre de la fable. Certes, cette Morale trouve son origine dans l'expérience politique personnelle de l'auteur, touché profondément par les injustices envers son mécène. L'œuvre littéraire, par contre, dépasse de loin les conditions de sa genèse: l'acte poétique de libération se réalise si parfaitement qu'il nous fait oublier tout vestige des événements politiques de son temps.⁴⁶ Et c'est pourquoi ces *Fables* n'arrêtent pas de nous parler, de nous toucher et de nous plaire,⁴⁷ plus de trois siècles après leur création – comme prévu par l'auteur, du reste:

Le temps qui détruit tout [...] ^[12]

Me laissera franchir les ans dans cette ouvrage. ^[12]
(VII, *À Mme de Montespan*, v. 15s; p. 247)⁴⁸

de la concision ésope ou de la sécheresse de l'emblème. Avec le succès, l'audace est venue à La Fontaine. Elle se traduit à l'ampleur des fables comme au choix des sujets. Le fabuliste ne s'estime plus indigne de traiter de grandes questions philosophiques, ni incapable de dire son mot sur les événements du monde.» (*ibid.*, p. 74).

⁴⁵ *A Monseigneur le Duc de Bourgogne* (p. 449).

⁴⁶ C'est dans cette voie que l'auteur a exclu de son recueil, au grand regret des «jasinistes», *Le Renard et l'Écureuil*, qui représente une «allégorie plus que transparente sur la disgrâce de Fouquet», puisque l'écureuil était l'animal emblématique de celui-ci (Jasinski, t. I, p. 87).

⁴⁷ «Le secret est d'abord de plaire et de toucher» (Nicolas Boileau: *L'Art poétique*, Chant III, v. 25 (note 27), p. 84). – «La principale règle est de plaire et de toucher: toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première [...]» (Jean Racine: *Bérénice*, *Préface*. – In: Jean Racine: *Théâtre complet* (note 17), p. 325). – «Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire» (Molière: *La Critique de L'École des femmes*, sc. VI. – In: Molière: *Œuvres complètes* (note 17), t. 1, p. 507).

Résumé

Juste avant la composition de ses *Fables*, La Fontaine vécut une expérience cruelle qui le priva des fondements de sa vie d'écrivain: je parle, bien sûr, de l'arrestation de Fouquet, qui était son protecteur et son mécène, et lui offrait tous les avantages d'une existence de poète de cour.

Il va de soi que son œuvre présente un certain reflet de cette expérience. Est à constater surtout l'éloge de l'indépendance: que l'on pense seulement à la fable *Le Loup et le Chien* (I, 5) qui prône la liberté même au prix de mourir de faim.

Mais cette aspiration à la liberté ne s'exprime pas uniquement au niveau du contenu, elle imprègne en plus et surtout la forme poétique, et ceci par le moyen de ce qu'on appelle *vers libres classiques*.

Un poème en vers libres classiques présente le maximum d'autonomie dans un système donné. Tout en acceptant les règles fondamentales de la poésie classique française, les vers mêlés permettent la réalisation d'une structure individuelle. Ainsi, une libération se met en œuvre, mais une libération qui ne détruit pas le cadre pré-donné, et qui respecte l'horizon littéraire du temps et les attentes du public.

Cette thèse sera démontrée par une analyse détaillée de la fable *Le Corbeau et le Renard* (I,2).

Ensuite, on étudiera quelques passages métapoétiques qui portent sur le genre de la fable, en lui conférant une place prédominante dans le système des genres, sur le plan «philosophique» aussi bien que sur le plan «politique».

⁴⁸ Ibid., v. 31s «[...] le livre favori / Par qui j'ose espérer une seconde vie» (p. 248). Cf. Couton: «J'entends <livre favori> livre qui a les faveurs de l'auteur, comme Boileau appelait une de ses éditions l'édition favorite. Mais il n'est pas impossible de comprendre: le livre qui a les faveurs de Mme de Montespan» (Georges Couton: *La Politique de La Fontaine* (note 1), p. 103). – Cf. aussi «un livre [...] digne de vivre / Sans fin, et plus, s'il se peut» (IX, 1 *Le Dépositaire infidèle*, v. 36–38; p. 346); et «[...] il est certain que ce qui plaît en un temps peut ne pas plaire en un autre. Il n'appartient qu'aux ouvrages vraiment solides, et d'une souveraine beauté, d'être bien reçus de tous les esprits, et dans tous les siècles, sans avoir d'autre passeport que le seul mérite dont ils sont pleins» (*Contes et nouvelles en vers, Préface*; p. 555s). – Couton, du reste, conclut par un jugement moral: «Leur sincérité foncière confère aux *Fables* leur éminente dignité» (ibid., p. 104).