

La composition des recueils de La Fontaine : esquisse d'un programme

On en parle. On hésite. On se doute qu'il y a quelque chose. On le désire. On le craint. Des traditions s'y opposent. On manque absolument de preuves. La théorie fait défaut. Il est plus commode de s'en écarter. Et pourtant, quand on se mêle d'examiner les oeuvres de la Fontaine, la composition de ses recueils, et, en particulier, des *Fables* revient, question insistante.

La Fontaine n'en a clairement rien dit. Pas un mot dans ses *Préfaces*. Rien dans le second *Discours à Madame de La Sablière*. Le titre même du premier Recueil *Fables choisies mises en vers par Monsieur de La Fontaine* n'invite pas à lire une composition d'ensemble. Ni le choix, ni la mise en vers n'indiquent un travail qui rendrait nécessaire, ou même simplement profitable, une lecture des fables dans leur ordre. A la différence de Montesquieu, lorsqu'il propose *Quelques réflexions sur les Lettres persanes*, La Fontaine ne révèle jamais avoir lié le tout "par une chaîne secrète et en quelque façon inconnue".

C'est excellent pour les lectures qui ne tiennent pas compte de la position des fables et du mouvement éventuel des livres. Typique de ces pratiques, l'explication de textes aux grands concours de l'Education nationale arrache presque systématiquement les fables à leur environnement textuel. De plus, bien des éditions scolaires, et de nombreuses éditions plus ou moins illustrées, s'autorisent, sans s'interroger, à recomposer les recueils. On tronque. On coupe. On recolle. On s'autorise peut-être de madame de Sévigné qui, lorsqu'elle cite des fables, n'en nomme jamais qu'une à la fois, et hors de son livre. Au demeurant, il n'existe pas de tradition réelle de lecture des fables dans leur ordre. L'école, les salons, les publics les plus variés en font usage par morceaux et non par livres. Très peu de gens, hors quelques spécialistes, sont capables d'énoncer correctement une succession de trois ou quatre fables. Une très large part de la critique lafontainienne ne tient aucun compte de la composition de ses recueils.

Toute édition un peu sérieuse des *Fables*, cependant, la respecte scrupuleusement. On ne s'aventure pas à placer *la Cigale et la Fourmi* ailleurs qu'en première place du premier Livre, même si l'on se soucie peu, généralement, dans les notes et dans les commentaires, de cette position. On remarque pourtant ici ou là des liaisons. On est intrigué par des proximités. Une part de la critique savante a même cherché à travailler la question. René Jasinski, déjà, examinait tout le développement du premier Recueil à la lumière de l'affaire Fouquet, mais il ne convainquait pas. Georges Couton a voulu reconnaître dans le livre VIII "le livre épicurien des *Fables*", ce qui semble, en plusieurs façons, insuffisant. Plus récemment, aux Etats-

Unis, Randy Runyon a publié un ouvrage¹ dans lequel il s'efforce de suivre, fable à fable, l'architecture des livres. Cela donne des résultats très intéressants, indique des rapprochements possibles, des itinéraires sans doute nécessaires, mais cela manque aussi d'une théorie, et cela ne se fonde pas sur une approche d'ensemble de l'oeuvre de La Fontaine. Cet ouvrage, qu'on pourrait qualifier d'impressionniste, relance néanmoins la question. Si certains de ses apports pouvaient être mieux formalisés, mieux pensés, on enrichirait considérablement la réflexion sur ce que Patrick Dandrey a appelé, dans un ouvrage désormais classique, *La fabrique des Fables*². La composition des livres et des recueils, si on pouvait efficacement la considérer, l'écriture de la Fontaine dans ses détours, son art, ses techniques, sa singularité, ses visées, et dans tout ce que peut inclure le mot *fabrique*, s'en trouverait encore plus intéressante, et délicieuse. La lecture y gagnerait. Et nous-mêmes.

"La chaîne secrète et en quelque manière inconnue" n'est pas la métaphore qui convient pour avancer. Cette métaphore tente pourtant. Elle suscite le désir. Mais l'unicité de la chaîne, le mot "chaîne" lui-même, et la publicité de son secret sont peu lafontainiens.

A l'extrême fin du second tome des *Oeuvres* de la Fontaine dans l'édition de la Pléiade, se trouve un texte intitulé *Inscription tirée de Boissard* qui est précédé d'un *Avertissement*. L'ensemble a paru, pour la première fois, en 1685 dans les *Ouvrages de prose et de poésie des Sieurs de Maucroix et de La Fontaine*, juste après *Les Filles de Minée*. Dans l'*Avertissement*, La Fontaine se justifie d'avoir placé "une espèce d'épithaphe" immédiatement après les six cents vers de récit : "Quelquefois Ovide n'a pas plus de fondement pour passer d'une métamorphose à une autre. Les diverses liaisons dont il se sert ne m'en semblent que plus belles; et, selon mon goût, elles plairaient moins si elles se suivaient davantage"³.

Le lecteur pouvant éprouver une gêne devant une apparente rupture, l'auteur juge utile de se justifier. Ovide, selon lui, fait se succéder des ensembles textuels apparemment hétérogènes : il "passe d'une métamorphose à une autre", sans interruption, et sans employer une "chaîne". Il se sert de "diverses liaisons", préférant ainsi le pluriel au singulier, et la diversité à la simple juxtaposition de différences. Ces liaisons, de plus, ne se suivent pas totalement. Elles n'ont qu'un certain degré de suite. La Fontaine ne précise pas lequel. Il indique seulement que c'est, selon son *goût*, et que la retenue dans la suite est nécessaire à l'expansion de la beauté.

Ces lignes discrètes aident à penser ce qu'il fait quand il réunit des textes en recueils, qu'il s'agisse de *Fables*, de *Contes*, de *Fables nouvelles*, ou de *Poésies chrétiennes et diverses*... Premièrement, il ne cherche pas systématiquement l'évidente continuité, et il admet l'apparente rupture, ou plutôt, ce que l'on pourrait appeler, selon une expression du *Songe de Vaux*, la suspension⁴. Deuxièmement, il emploie *diverses liaisons*, ce qui ne signifie pas exactement des liaisons différentes. Troisièmement, il ne prétend pas que chacune de ces liaisons soit totalement suivie, ce qui introduit un intéressant principe de discontinuité dans la liaison même. Quatrièmement, c'est de la retenue dans le principe de liaison que procède l'expansion possiblement infinie de la beauté, et donc du plaisir.

Dans la suite de l'*Avertissement*, très vite, La Fontaine illustre et justifie son principe de retenue en évoquant les raisons qui lui ont fait choisir l'*Inscription* qu'il publie : "Il n'est pas besoin d'en dire ici les raisons; quiconque serait capable de les sentir, ne le sera guère moins de les imaginer de lui-même". Le lecteur peut donc ne pas être totalement informé, s'il sait "sentir" il peut bien "imaginer". Loin d'être une "puissance trompeuse", la capacité d'imagination du lecteur, rendue active par sa sensibilité, fonde le silence de l'auteur. Trop parler, serait, en somme, nier cette imagination, donc cette sensibilité, donc, au bout du compte, la

1 *In La Fontaine's labyrinth : a thread through the fables*, Rookwood press, Charlottesville, 2000.

2 *La fabrique des Fables. Essai sur la poétique de La Fontaine*, Klincksieck, 1992.

3 *Inscription tirée de Boissard, Avertissement, Oeuvres diverses*, Pléiade, p. 769.

4 *Le Songe de Vaux, Oeuvres diverses*, p. 96 : "Oronte sembla lui-même approuver par un léger mouvement de tête. Il se fit ensuite un fort grand silence, les esprits étant demeurés comme suspendus dans l'attente d'autres merveilles".

possibilité même de lire, selon le "goût" de la Fontaine, et donc de lire ce qui n'est pas donné à lire, et qui permet pourtant de lire effectivement, par exemple, l'*Inscription...* S'il faut laisser "sur les plus beaux sujets quelque chose à penser"⁵, cet *Avertissement* apprend du moins que la confiance en la sensibilité et l'imagination du lecteur est essentielle à l'écriture lafontainienne. Notre auteur écrit en se fondant sur la capacité de son lecteur à sentir et à imaginer. Un "suffisant lecteur", pour employer l'expression de Montaigne, lui est nécessaire, car sans ce lecteur, son art du passage d'un texte à l'autre, et donc son art des Recueils, ne réussirait pas. Mais ce lecteur ne suffit pas, et il ne se suffit pas. Il a besoin d'un auteur qui prenne des décisions, affiche un doute, ait nettement un "dessein", et soit, en quelque manière, son "guide"⁶. Lecteur et auteur, chacun à leur place, doivent être également "capables". Sans imagination de l'un, sans goût actif de l'autre, pas de belle présence des "diverses liaisons".

"Diversité, c'est ma devise"⁷ répète La Fontaine dans *Pâté d'anguilles*.

Cette diversité, qu'il n'a pas "sur l'habit", mais qu'il a aussi "dans l'esprit", comme le Singe⁸, nous semble au fondement de sa pensée du monde, de son éthique, mais aussi, sans rupture, de son esthétique, et donc de son art de composer, par exemple, "une ample comédie à cent actes divers,/ et dont la scène est l'univers"⁹.

La Fontaine distingue différence et diversité. Quand il parle de différence, il insiste sur la rupture entre une chose et une autre. Si "les âmes des Souris et les âmes des Belles sont très différentes entre elles"¹⁰, c'est qu'elles sont ici considérées comme essentiellement autres, même, si la fable laisse ironiquement entendre que cette différence n'est pas si réelle qu'on croit... Quand la Fontaine parle de diversité, en revanche, il fait jouer l'étymologie, par exemple dans la rime univers/ divers, et il suggère un processus de divergences que l'on peut considérer, superficiellement, ou en coupe, comme un chaos, ou même comme un parterre de différences, mais qui résulte en fait d'un mouvement continu, avec d'infimes écarts créateurs, et des systèmes de plis, dont le *De Natura rerum*, propose, de la physique à la poétique, les images, la pratique et la théorie. Dans les *Fables*, la pensée en est formulée, page à page, et subtilement dans le cours du Livre IX qui est bien le livre essentiel de la diversité. Ce livre, qui recèle le fameux "Tout en tout est divers"¹¹, s'ouvre en effet sur *Le Dépositaire Infidèle*, qui pose de remarquables distinctions. Paraissent ensuite *Les deux Pigeons*, où s'énonce le conseil d'être un monde "toujours divers". Paraît juste après *Le Singe et le Léopard*, qui distingue entre diversités. Paraît surtout, à la fin du livre, *Le Discours à Madame de La Sablière* où s'expose, se pense, et s'accomplit une diversité en actes d'écriture.

La diversité, chez La Fontaine, associe l'écart, l'infini, et l'étendue, dont la métaphore la plus heureuse est constituée par les jardins, qui sont "étendues"¹² d'ordre, en mouvement, parfaites en quelque manière dans leur imperfection, et où l'usage délicieux des beautés est possible. Le parc de Versailles, tel qu'il paraît dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, ou tel ou tel jardin des *Fables*, en donne quelque idée. Là véritablement "tout en tout est divers", en surface comme en profondeur, et de manière subtilement pliée et créative : le divers se pliant, dans la formule même, sur le divers, en tout, à l'infini, et à plaisir.

Une des meilleures images de cette diversité s'énonce dans *Adonis*, aux "jours devenus moments, moments filés de soie", qui sont ceux de l'échange délicieux et continu entre les amants...

"Et quelquefois assis sur les bords des fontaines,
Tandis que cent cailloux, luttant à chaque bond,

5 *Discours à Monsieur le Duc de La Rochefoucauld*, X, 14, vers 56.

6 Dernier mot des *Amours de Psyché et de Cupidon*. Nous y reviendrons.

7 *Pâté d'anguilles*, *Nouveaux Contes*, vers 4.

8 *Le Singe et le Léopard*, IX, 3.

9 *Le Bûcheron et Mercure*, V, 1, vers 27-28.

10 *La Souris métamorphosée en Fille*, IX, 7, vers 75-76.

11 *Le Cierge*, IX, 12, vers 17.

12 Voir *Le Jardinier et son Seigneur*, IV, 4, vers 5.

Suivaient les longs replis du cristal vagabond,
Voyez, disait Vénus"¹³...

"Les longs replis du cristal vagabond", avec ces "cent cailloux luttant à chaque bond", mêlent mouvement physique de flux, replis qui exigent écart, et au bout du compte retournement, multiplicité (les cent cailloux) avec effets contradictoires (luttant) et vagabonds, et pourtant transparence, clarté, dans une heureuse contradiction (cristal vagabond). Voilà une belle image de la diversité féconde. Les amants se plaisent à la considérer, et Vénus invite à en tirer leçon. Le spectacle de ce mouvement physique permet en effet une méditation éthique et poétique. Sans doute peut-il servir de modèle pour penser la composition des livres de *Fables*, et plus largement des recueils de La Fontaine :

"C'est ainsi que ma Muse, au bord d'une onde pure
Traduisait en langue des Dieux
Tout ce que disent sous les cieux
Tant d'êtres empruntant les voix de la nature.
Truchement de peuples divers"¹⁴.. .

L'*Epilogue* du Second Recueil décrit l'entreprise du fabuliste, dans son unité, comme un mouvement de traduction, figuré par la présence et la métaphore de l'"onde pure". S'il s'agit bien du *locus amoenus*, provenant des littératures antiques, le flux continu, dont la pureté n'est pas la négation du divers, est aussi, comme l'oeuvre et dans l'oeuvre, une part et une image du monde. Au bord de l'acte poétique, il accompagne et signifie cet acte. Sa considération, par retour, invite à sentir la diversité qui s'y accomplit, et qui est porteuse d'une diversité nouvelle, celle de la "langue des Dieux", dont les *Fables* donnent, jusque dans leur versification, maints exemples merveilleux.

L'"onde pure" n'est pas le "canal", tel qu'on l'aperçoit, par exemple dans *l'Homme et son Image*. C'est une eau en mouvement, vagabonde, dont le cours, chez La Fontaine comme en nature, est en plis, et en replis. Or, chez lui, le pli est une forme matricielle.

Chacun sait que le Roseau "plie et ne rompt pas". On voit parfois dans cette déclaration la simple métaphore d'une souplesse et d'un renoncement. Le pli ne serait que manoeuvre tactique. Mais l'antithèse qu'il forme avec la rupture met en valeur sa positivité. "Rompre", ou "interrompre" sont en effet des verbes importants et très négatifs dans le vocabulaire de La Fontaine. Au festin du Rat de Ville, comme à la conversation des quatre amis de *Psyché*, il est déterminant de ne pas être interrompu¹⁵. L'interruption est perçue, en bonne tradition de physique épicurienne, comme une catastrophe qui suscite le trouble, amène le bruit, détruit le plaisir, conduit, en définitive, à la mort. Si le pli peut passer pour rupture, quand on le regarde bord à bord, il est réellement continuité quand on suit sa sinuosité. Il faut que le plan fasse écart sans rompre pour qu'il se constitue, et puisse faire paraître des redoublements, des inversions, toutes sortes de variations, que la continuité autorise facilement à rapprocher. Le pli exige la diversion, et il suscite le divers. Il crée aussi une zone peu décidable, quelque peu obscure, difficile à penser, mais nécessaire - là où il se plie justement - et qui peut sans doute favoriser les "plaisirs amis du silence et de l'ombre"¹⁶... Si le pli, en se déployant, manifeste des figures et leurs possibles relations, il constitue aussi cette région peu discernable, quasi secrète, qui peut être utile et jouissive. Il associe l'apparente rupture et la continuité réelle, le visible et l'invisible, le local et l'infini. Il multiplie subtilement et en surfaces les possibilités d'existence et, par là, de plaisir. Il est la forme qu'emploie la nature, quand il s'agit, par exemple de construire un cerveau, dont les "labyrinthes" occupent, bien entendu, Démocrite¹⁷, et dont procèdent la traduction, les fables, et toute production de "diversité dans l'esprit"...

Diversité et plis vont ensemble. Le pli est la forme sensible qui implique la diversité. Il n'est pas seulement un provisoire retrait tactique. Le Roseau, en pliant,

13 *Adonis, Oeuvres diverses*, p. 8.

14 *Epilogue*, XI, vers 1-5.

15 Voir *Les Amours de Psyché et de Cupidon, Oeuvres diverses*, p. 127.

16 *Adonis, Oeuvres diverses*, p. 8.

17 Démocrite et les Abdéritains, VIII, 26, vers 35.

agit selon la nature, dont il ne se plaint pas, malgré les propos du Chêne, et il maintient et constitue sa diversité. Son acte répond à ceux de Cigale et du Chêne qui ne savent pas plier, qui ignorent la diversité du monde, et qui n'y contribuent pas. Il formule surtout, à la fin du premier livre ce qui permet, par mouvement retour, d'en penser la composition, et autorise à le lire par plis, de fable en fable. En somme, ou, plutôt intégralement, il fait apercevoir que ce livre plie mais ne rompt pas.

Loin de nous, cependant, l'idée de tenter de ramener ce livre à l'image du Roseau seul. Ce serait retrouver, sous son apparence, une "chaîne" unique, quoique non secrète, telle que la propose Montesquieu quand il introduit les *Lettres persanes*. Le Roseau, si on abuse de son image, est réducteur. Il ne saurait fournir, à lui seul, un modèle valable pour les "diverses liaisons", qu'emploie La Fontaine, comme Ovide quand il "passe de métamorphose en métamorphose". Il faut penser le Roseau en réseau, et se résoudre au vide, au manque, au discontinu relatif, sans lequel les liaisons seraient moins belles. Les "cent cailloux luttant" dans les "replis du cristal vagabond" n'empêchent pas Vénus et Adonis de considérer l'ensemble avec plaisir et profit intellectuel. .

La Fontaine a disposé plusieurs fois, dans ses livres de fables, des modèles pour lecture par plis, qui permettent d'apercevoir assez clairement comment fonctionne le système des "diverses liaisons". Patrick Dandrey les a étudiées, voici déjà longtemps, sous le nom de "fables doubles"¹⁸, dont on peut élargir le concept, précis chez ce critique, à toute manifestation ostensible de doublets. C'est ainsi que, dès le premier Livre, on rencontre *La Mort et le Mourant/ La Mort et le Bûcheron*, reliées par un petit texte en prose. Au livre VI, *Le Pâtre et le Lion/ Le Lion et le Chasseur* est un autre exemple. Le Livre VII est équipé de deux ensembles caractéristiques *Le Héron/ La Fille, La Laitière et le Pot au lait /Le Curé et le Mort...* Ces dispositifs invitent à lire régulièrement une fable par l'autre, à reconnaître qu'elles constituent, sans rompre, les deux côtés d'un pli. Le lecteur est amené à considérer chacune des deux fables comme superposable à l'autre, à lire quelque chose du *Héron* dans la *Fille*, et réciproquement, tout en s'interrogeant sur la nécessité, les modalités, les raisons profondes, non explicitées, et la nouveauté de cette structure. Le travail, souvent délicieux, de reconnaissances d'identités et de différences produit un mouvement de pensée que chacune des fables, seule, ne produirait pas. On n'a pas simple addition, mais multiplication de sens. On peut alors désirer appliquer à d'autres fables, moins spectaculairement organisées en doublets, la même manière de lire. Au Livre premier, par exemple, le doublet fable XV/fable XVI peut inciter à relire la fable XIII ou la fable XVII, ce qui fait apparaître la présence, de fable en fable, du nombre "deux", tel qu'il s'affiche au titre de *l'Homme entre deux âges et ses deux Maîtresses*. Pareille lecture produit, à son tour, de multiples effets de sens, délicieux, et intéressants. Au Livre VII, la répétition des doublets peut inciter à se demander s'il ne faut pas replier l'une sur l'autre *Les Animaux malades de la Peste*, et *Un Animal dans la lune* qui sont respectivement la première et la dernière fable du Livre. Des "liaisons diverses" paraissent alors. Elles sont discontinues. Elles n'en sont peut-être que "plus belles".

Les fables ostensiblement en doublet sont à la fois des ensembles clos et des lanceurs de lecture. Elles sont des formes activables à théorie incluse, mais non secrète. Il faut, pour les rendre actives, lire au détail et au tout, ce qui suppose, comme pour les *Ouvrages de prose et de poésie*, qu'on "sente", et que l'on "imagine".

Le lecteur, ses choix, et ses capacités ont un rôle essentiel. Dans les *Fables*, ce personnage apparaît plusieurs fois. La Fontaine s'adresse à lui, précise son rôle et sa considérable liberté. Mieux encore, dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, qui sont comme insérés dans l'entreprise des *Fables*, il fournit une représentation ample et subtile d'un art de lire, qui vaut, nous semble-t-il, pour l'essentiel de son oeuvre, et qui fonde la possibilité de lire en flux ses recueils.

Les "quatre amis" se rencontrent essentiellement pour lire un

18 *Une poétique implicite de La Fontaine, études sur le phénomène de la fable XII dans les livres VII à XII des Fables*, Thèse de troisième cycle, Université de Nantes, 1981. La première étude des "fables doubles" apparaît dans la thèse de Jean-Pierre Collinet, *Le Monde littéraire de La Fontaine*, P.U.F., 1970.

livre. Ils fuient "les conversations réglées, et "tout ce qui sent sa conférence académique"¹⁹. Ils se retrouvent dans le Parc de Versailles, hors de la vue du Maître, cependant, pour écouter Poliphile leur lire le récit qu'il a fait des "aventures de Psyché". "On ne les viendrait point interrompre; Ils écouteront cette lecture avec moins de bruit et de plaisir"²⁰. Chacun se réserve cependant l'initiative de parler. Acante dit des poèmes; Gélaste et Ariste entreprennent un débat critique d'esthétique. Poliphile sait parfois se taire. Ainsi se constitue la figure d'un lecteur multiple à quatre positions, au moins, qui parle, ou qui écoute, qui suit, qui admet la pause, et qui participe d'un mouvement commun pour le plaisir. De même qu'Ovide sait "passer d'une métamorphose à une autre", ce lecteur, qui lit et qui écoute, passe du récit au chant, du chant au récit, ou aux discours critiques, avant de revenir au chant, tout en s'aventurant dans une étendue belle et diverse, où se rencontrent une grotte, des fontaines, des oiseaux, des arbres... Le mouvement d'ensemble mène vers l'hymne d'Acante à la Volupté, où se dit encore une fois l'amour du jeu, des livres, de la musique... A la fin, après avoir considéré les dernières "beautés du jour", dont Acante chante les "muances", les quatre amis, devenus voyageurs, veulent bien de la lune "pour leur guide". Rien ne se perd. Tout chemine. Les rencontres comme les liaisons sont diverses. La lecture est une aventure physique et spirituelle dont l'enjeu est le maximum de "muances" possibles.

Le lecteur des lecteurs de *Psyché* – chacun de nous quand nous lisons ce livre – y rencontre un modèle. Un art de lire se définit, qui suppose mobilité interne chez le lecteur, capacité à sentir, à imaginer, à discuter, à écouter, à se faire corps "en actes divers" dans le monde et face au texte, et sans jamais rompre ou se laisser interrompre. Cette pratique de lecture s'inspire de la conversation non réglée, hors "conférences académiques", et rappelle les "entretiens", libres, féconds, égaux, multiples, dont le *Discours à Madame de la Sablière* donne quelque idée. Par elle s'activent les "diverses liaisons" dont les recueils se composent. "Le hasard fournit cent matières diverses".... "C'est un parterre où Flore épand ses biens"... Une telle pratique exige, de lecteur à auteur, et du lecteur à soi, une relation égale, toute opposée à celle que Cupidon veut imposer à Psyché, lorsqu'il la force à ne pas la voir, ce qui la trouble, l'affole, la soumet aux jalousies de ses soeurs. En amour, comme aux conversations, il faut que "d'une égale ardeur l'un pour l'autre on soupire"²¹. C'est pourquoi, remarquablement, La Fontaine, aux dernières pages des *Amours de Psyché et de Cupidon*, écrit que les deux amants, devenus égaux, après leur malheureuse aventure, passent d'une "conversation de larmes" à une "conversation de baisers"²². L'ouvrage entier se déploie entre refus des "conversations réglées" et désir des "conversations de baisers". La méditation sur l'art de lire est une de ses plus intéressantes liaisons.

Le lecteur des *Fables* gagne à s'inspirer de ce modèle, qu'on pourrait appeler lecture-conversation. Il s'agirait pour lui de lire quelque peu à l'écart, sans pourtant se détourner du contact et du goût du monde, en se montrant "divers dans l'esprit" comme "tout en tout est divers", et en ne renonçant jamais au désir du plaisir, qu'il peut même préférer aux Muses²³. Il est invité à suivre les plis possibles entre les récits, comme se plient les deux parties des *Amours de Psyché et de Cupidon*, mais aussi le récit de la Fontaine sur le récit d'Apulée, et encore les poèmes épicuriens d'Acante, entre eux, et sur le récit de Poliphile, ainsi que les "quatre amis" aux noms si significatifs : Ariste, Gélaste, Acante et Poliphile... Aucun ne va sans les autres. Chacun les donne tous à lire.

Ce lecteur va devoir inventer sa méthode. Rien de "régulé". Pas de "conférence académique". Pas de mode d'emploi complet. La lecture est une expérience subjective, qui suppose sensibilité et imagination. Un maître disant tout enfermerait. Les quatre amis ne prennent leçons de personne. Ils inventent ensemble, les uns par les autres, et continuellement, les modalités de leur lecture. S'ils savent rendre hommage au Roi, et s'ils emploient ses jardins, ils ne prennent pas le soleil "pour leur guide". A l'extrême fin de l'ouvrage, seulement, ils choisissent ensemble, avec le cocher, la lune, dont la faible lumière n'a rien de

19 *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, Oeuvres diverses, p. 127.

20 *Ibid.* p. 127.

21 *Adonis*, Oeuvres diverses, p. 8.

22 *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, Oeuvres diverses, p. 252.

23 *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, Oeuvres diverses, p. 127.

tyrannique. Le lecteur gagne, comme eux, à accepter un guide discret, quand il rencontre la nuit, mais il doit plutôt employer ses propres ressources, son goût du plaisir, et sa confiance en un auteur qui lui laisse "quelque chose à penser".

Ce lecteur, en quelque manière poète, est sensible aux choses et aux mots. Réceptif aux différentes voix, il est aussi, par là même, comme Acante, capable d'imaginer. Il sait enfin, comme Ariste et Gélaste, participer à des échanges critiques. Il n'oublie pas d'être Poliphile. Il reformule et varie les vieilles histoires. Il rapproche, mesure les écarts, et rend active en tout l'heureuse diversité.

Dès lors, pour lui, les recueils ne sont pas nécessairement des morceaux choisis dont la succession est inemployable. Il peut y reconnaître - ou ne pas y reconnaître - "diverses liaisons", qui autorisent de multiples passages. S'il les reconnaît, les recueils deviennent des images du monde tel que se le représentent les épicuriens, comme un flux, avec des replis, des étendues heureuses d'ordre, et des tourbillons. Il pourra même y déceler une intention, qui préside à l'organisation. Il pourra imaginer l'attention d'un Père créateur qui maintient, par delà la rupture du deuil, les possibilités du désir pour sa Fille. Il pourra assimiler ce Père à l'Octogénaire qui "plante"²⁴, malgré sa mort prochaine, pour que l'"ombrage" serve un jour à ses "arrière-neveux". Inversement, il sentira que cet auteur créateur est opposé au Chat-Huant qui "estropie" et "coupe" les jambes des Souris pour subsister²⁵... Ce lecteur pourra croire en la possibilité d'un auteur père bienveillant qui donne du sens, et offre à autrui la possibilité de former des questions : "Où donc est le jeune mari que vous m'avez promis ?" demande la jeune Veuve à la fin de sa fable, qui termine aussi le premier Recueil. Amener l'autre à poser sa question, offrir du temps à son désir, "se donner des soins pour le plaisir d'autrui"²⁶, telle est apparemment l'intention et le rôle de ces personnages bienveillants, qui pratiquent le pouvoir tout autrement que la Fourmi initiale, avec son "dansez maintenant", ou que le Chat-Huant, quand il "tronque" les corps d'autrui. Le lecteur est invité à les considérer. Surtout, le dispositif de composition le pousse à rapprocher, par leurs fins, *La Cigale et la Fourmi* et *La Jeune Veuve*. Dès lors, des interrogations se produisent. La jeune fille n'est-elle pas comparable à la Cigale, l'une et l'autre étant imprévoyantes quant au temps qui passe, et change jusqu'à leur désir ? Le Père n'est-il pas une anti Fourmi ? La présence de la "danse" vers la fin des deux fables n'incite-t-elle pas au rapprochement ? D'un usage négateur d'un pouvoir vers un usage positif pour autrui, ne se forme-t-il pas un itinéraire ? Ne voit-on pas posé, et repensé en des termes analogues, les questions du rapport au temps, au monde, à soi, au plaisir ? Questions multiples, et aux échos infinis... Le lecteur, quelque peu perdu dans le labyrinthe des fables, s'il a renoncé à en suivre les passages, trouve peut-être avec bonheur un Père bienveillant et discret qu'il peut prendre "pour son guide". Ce Père est, en quelque manière, épicurien et chrétien, tant compte, dans le christianisme, l'attention à l'autre, le "coeur", et la transcendance bienveillante. Il incarne probablement la posture de sagesse philosophique de La Fontaine, nourri de Lucrèce, de gassendisme, de poésies, de Bible, d'Horace, et de tout ce qui s'exprime en ce titre assez admirable : *Recueil de poésies chrétiennes et diverses*.

On pourrait dire, en employant une expression moderne, que La Fontaine construit une "machine à lire". Mais cette expression convient aussi peu, à y songer, que le mot "Labyrinthe"²⁷. On sait le combat de La Fontaine contre l'idée cartésienne des animaux-machines. La machine est, en quelque manière, pour lui, toujours célibataire. Elle n'est pas liée à la vie, aux flux du monde, au sens. Elle ne procède pas d'un Père, et elle ne contient pas en elle son principe d'activité. Le modèle lafontainien est plutôt à chercher du côté d'un mélange de l'arbre et de

24 *Le Vieillard et les trois Jeunes Hommes*, XI,8.

25 *Les Souris et le Chat-Huant*, XI, 9. On ne saurait trop souligner que cette fable est à l'extrême fin du second Recueil; Elle vient contredire l'ouverture proposée par la fable précédente. Elle s'oppose strictement à la fin du premier Recueil. Elle rappelle la première fable du premier Recueil par une expression : "Vivres et grains pour subsister" (vers 330),.

26 *Le Vieillard et les trois Jeunes Hommes*, XI, 8, vers 23.

27 Cette image sert à décrire le cerveau, dans la fable VIII, 26. Mais le Labyrinthe est trop obscur et mortel pour rendre compte des recueils de La Fontaine. C'est une architecture dure où l'on se perd, et il ne cherche pas, en son oeuvre, à être Ariane ou le monstre.

l'onde, dont le Roseau fournit une image encore trop peu diverse. Il faut imaginer quelque chose comme une "natura rerum", qui s'enracinerait dans le sol de textes très anciens, se plisserait et ramifierait pour le plaisir, mais sans jamais totalement perdre, bien qu'on ne puisse souvent, heureusement, tout comprendre. Ce modèle physique, cependant, néglige trop l'intention, discrète et sensible, qui anime les recueils si composés de La Fontaine, et qu'on y aperçoit. Tout parle dans l'univers, y compris eux... Leur auteur n'est ni un tyran splendide, ni un *Deus absconditus*. Il se manifeste, comme un père bienveillant, en des lieux stratégiques, ou, apparemment aléatoires, de l'oeuvre. Il est un guide qui n'insiste pas, et qui ne dit pas tout. Il suggère, par exemple, en disposant des fables doubles, des textes métopoétiques, et d'évidentes reprises de mots, ou de situations, des possibilités pour lire sa composition d'ensemble, mais il n'accable pas. Ses livres sont des réseaux de roseaux pensifs, ou des jardins dont le jardinier se féliciterait aussi des trous²⁸. Métaphores, métaphores nécessaires... "Les Fables ne sont pas ce qu'elles semblent être"...

Dès lors, lire les Recueils est un acte sans stabilité. A tout moment, le lecteur peut désirer renoncer à les suivre de manière continue. Il gagne même à ce renoncement des effets de sens assez sûrs, et qui permettent de réduire La Fontaine à quelques morales et trouvailles verbales. Mais Valère Novarina, dans *L'Infini*, juge que la littérature, si elle sert à quelque chose, c'est à "rendre le sol peu sûr". Le lecteur de La Fontaine peut désirer et il peut craindre aussi cette insécurité. S'il suit les plis de fable en fable, ses découvertes et ses joies seront nombreuses, mais le sens, souvent se dérobera. Des problèmes non aperçus d'abord apparaîtront. Sa lecture lui apparaîtra inutile et incertaine, à moins qu'il n'accepte de tout ramener à quelque schéma mécanique. Souvent, il oubliera même certaines des liaisons aperçues. Les cohérences s'évanouiront. Mais l'incertitude quant au sol, loin de contraindre à l'angoisse, suscite parfois le plaisir. Elle rend "chose légère"²⁹.

Le lecteur est libre de lire en Octogénaire ou en Chat-Huant. Il peut se vouloir multiple et continu comme les quatre amis, ou préférer l'obscurité qu'exige Cupidon. Les livres de La Fontaine sont à divers usages. Quant à lui, il annonce simplement qu'il a choisi des fables, et qu'il les a mises en vers. Il ne fournit aucune des raisons de l'ordre dans lequel il les dispose. Il rend manifeste qu'un tel ordre existe, mais il le présente comme un donné en développement, tel que la nature en fournit partout, et il n'est pas du tout évident qu'il connaisse toutes les raisons possibles de leur ordre. Il rend cependant tentant et utile de le lire. Il nous suggère de nous y appliquer, si nous désirons nous maintenir, sans danser pour la mort, mais vers le plaisir, et "comme suspendus dans l'attente d'autres merveilles"³⁰.

Bien que presque tout, en cette affaire, se joue aux détails, notre propos n'est pas ici de publier le résultat détaillé des recherches que nous menons depuis plusieurs années sur la composition des recueils de La Fontaine. Elle ont commencé avec l'écriture de notre thèse, *les Relations de pouvoir dans l'oeuvre de La Fontaine*³¹. Il nous est alors apparu que la composition des recueils lafontainiens était impliquée dans une conception et une pratique des relations de pouvoir, qui ne sont pas seulement affaire politique. La Fontaine ne visait pas essentiellement à dissimuler, pour d'assez obscures raisons, des éléments de pensée subversive à la manière des libertins. Il cherchait plutôt à établir avec le lecteur des relations laissant place à la diversité, profondément égales, et à donner chance à la sensation, comme à l'imagination. Il illustre, en "actes divers", un épicurisme chrétien, dont la mise en oeuvre nous semble admirable et singulière. Dans son effort de composition, malgré Ovide et certains ouvrages de la Renaissance, La Fontaine travaillait largement sans modèle. On ne trouverait rien d'assimilable à son entreprise dans les recueils de textes qui lui sont contemporains, ou qui lui sont immédiatement antérieurs. Tout ne

28 Voir *Le Jardinier et son Seigneur*, IV, 4.

29 *Discours à Madame de La Sablière, Oeuvres diverses*, p. 645.

30 *Le Songe de Vaux, Oeuvres diverses*, p. 96.

31 *Les relations de pouvoir dans l'oeuvre de La Fontaine*, Université de Lille, 1993.

relève pas chez lui, tant s'en faut, d'une "seconde main". Il savait, très puissamment, comme Montaigne, se montrer "inventif". Parfois même, les oeuvres littéraires postérieures, aident remarquablement à lire la sienne. Il ne faut pas craindre avec lui, comme avec tout grand écrivain, de compléter une lecture d'aval par une lecture d'amont, et sans négliger les discontinuités apparentes qui rendent parfois "plus belles" les "diverses liaisons".

Dans notre thèse, nous avons donné quelques exemples de ces possibilités de lectures à propos des livres VII et IX des *Fables* et de plusieurs aspects des livres de *Contes*. Les analyses étaient trop mécaniques. Au cours de plusieurs rencontres, conférences, et écritures, et lors de l'édition des *Fables* dans la collection GF, nous avons travaillé à repenser et à enrichir cette approche. Nous avons aussi entrepris, depuis peu, sur le site de lastree.net³², de publier une lecture du premier Livre, fable à fable, pour faire éprouver, à propos de ce cas primordial, le réseau des "diverses liaisons". Nous acheverons ce parcours en revenant avec ampleur à *La Cigale et la Fourmi*.. Nous espérons ainsi faire sentir que la lecture du Livre entier gagne à suivre (parfois à perdre) sa composition, chacune de ses fables étant comme multipliée par cette approche en plis. Nous pourrions développer cette écriture à l'infini, pour chaque fable, pour chaque livre, et pour tous les recueils, et ceci un grand nombre de fois, mais nous la suspendrons sur le retour au "Dansez maintenant". Peut-être en ferons-nous un livre, mais nous avons voulu présenter ici "l'esquisse d'un programme"³³.

Yves Le Pestipon

32 A cette adresse : http://www.lastree.net/log/la_fontaine/index.php

33 Titre que donne Alexandre Grothendieck à un de ses derniers essais mathématiques, en 1984, peu avant son travail sur la théorie des champs et des dérivateurs. La méditation sur l'approche des questions mathématiques, et sur la géométrie peut illuminer le lecteur de La Fontaine.