

RIEF

Revue italienne d'études françaises

Littérature, langue, culture

14 | 2024

Peut-on parler d'un théâtre néoclassique au XVIIIe siècle ?

La tour d'ivoire : sixième tentation de La Fontaine ?

The ivory tower: La Fontaine's Sixth Temptation?

Federico Corradi



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rief/13000>

DOI : 10.4000/12oyt

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Federico Corradi, « La tour d'ivoire : sixième tentation de La Fontaine ? », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 14 | 2024, mis en ligne le 15 novembre 2024, consulté le 18 novembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/rief/13000> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12oyt>

Ce document a été généré automatiquement le 18 novembre 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

La tour d'ivoire : sixième tentation de La Fontaine ?

The ivory tower: La Fontaine's Sixth Temptation?

Federico Corradi

- 1 On n'associe pas immédiatement La Fontaine à l'idée du poète enfermé dans sa tour d'ivoire. Son chef-d'œuvre, les *Fables*, est un ouvrage à visée pédagogique. Le poète affirme clairement dans la préface du premier recueil avoir voulu avant tout « [former] le jugement et les mœurs » de ses petits lecteurs, sans dédaigner de leur transmettre les premières notions sur « les propriétés des animaux et leurs divers caractères »¹. Mais dans ce vaste ensemble dont la publication s'échelonne entre 1668 et 1693, il a fait bien plus que cela : l'ampleur de sa palette s'élargit au fil des livres et des recueils. Le poète dialogue avec les personnalités de son temps, prend position sur des débats d'actualité (l'âme des bêtes, le pouvoir des sens et de l'imagination, la nature du plaisir, le droit des gens, etc.), amorce une réflexion politique, multiplie les applications satiriques des apologues à la société contemporaine. Loin de s'enfermer dans une dimension esthétique, il brasse les savoirs : science, philosophie, droit, politique, etc. Il fait feu de tout bois, à l'instar des quatre amis des *Amours de Psyché* qui « [voltigeaient] de propos en autre, comme des abeilles qui rencontreraient en leur chemin diverses sortes de fleurs »². Mais la fable est une découverte assez tardive de La Fontaine qui, dans sa première production, adopte une posture plus détachée, celle d'un professionnel de la littérature qui cultive son jardin poétique sans se risquer dans des domaines qui ne sont pas de sa compétence. Il n'est pas anodin que deux phares de la modernité littéraire, héritiers chacun à sa manière, de la leçon de Mallarmé, Paul Valéry et André Gide, aient salué en La Fontaine un frère d'élection : dans *Au sujet d'Adonis*, article rédigé en 1920, Valéry exalte la beauté pure, presque sans objet, de ces alexandrins composés par le futur fabuliste à l'orée de sa carrière³ ; Gide, lui, par la voix de l'Olivier Molinier des *Faux-Monnayeurs*, fait de La Fontaine un dandy à la manière de Wilde, voué à une appréhension purement esthétique du réel⁴.
- 2 Comment concilier alors ces deux images contradictoires ? Une première explication relève, bien sûr, de la chronologie. Au moins depuis Sainte-Beuve, on a coutume de

partager la carrière de La Fontaine en deux époques : il y aurait un avant et un après la chute de Nicolas Fouquet, qui avait été le premier mécène du poète entre 1658 et 1661. C'est seulement après l'arrestation du Surintendant, cet événement décisif qui révèle au poète la violence de la raison d'État dans l'âge de fer de l'absolutisme, que sa veine poétique, en dépit des éléments de continuité avec la saison précédente, s'approfondit de manière remarquable⁵. C'est alors qu'il découvre la fable. Faut-il donc détecter une évolution dans le parcours du poète, qui le mènerait du divertissement galant des premières œuvres à l'engagement des *Fables* ? Oui, dans un certain sens. Tout lecteur de La Fontaine reconnaît qu'il n'y a pas de commune mesure entre le poète de Vaux et le fabuliste, entre l'alexandrinisme parfois un peu superficiel des œuvres galantes et la riche polyphonie des *Fables*, ouverte aux aspérités du réel. La tour d'ivoire, autrement dit un certain repli autarcique dans le domaine protégé de la littérature, pourrait alors apparaître comme l'une des tentations que, selon Jean Giraudoux, La Fontaine aurait dû surmonter avant de découvrir sa véritable vocation⁶.

- 3 Néanmoins, cette vision est à nuancer. Peut-être faut-il parler moins d'une évolution que d'une oscillation, d'une double postulation qui anime le parcours de La Fontaine tout au long de sa carrière, partagée entre légèreté et esprit de sérieux, entre culte des formes et innutrition savante, entre tentation de l'enfermement et ouverture au monde. Nous verrons que la tentation autarcique – et par vocation autarcique je n'entends pas l'isolement dédaigneux et solipsiste des poètes romantiques, mais bien une tendance, dans le cadre une micro-société d'amateurs, à cultiver la littérature comme une sphère à part, comme un domaine autonome et idéal qui vise à embellir le monde, voire à le fuir, plutôt qu'à le comprendre – persiste à certains égards après la période Fouquet, mais qu'elle fait l'objet d'un questionnement, qu'elle suscite des interrogations qui vont mener La Fontaine à adopter, notamment dans les *Fables*, une posture différente.
- 4 Nous allons donc explorer en trois parties les diverses facettes de cette tentation autarcique qui affleure dans le parcours de La Fontaine pour arriver ensuite dans une dernière partie à montrer comment le poète parvient à sortir de cette impasse en prenant d'autres chemins.

L'autonomie du littéraire

- 5 Alain Viala, dans un livre qui a fait date, a montré qu'on assiste au XVII^e siècle aux prémises de la formation d'un champ littéraire autonome, qui aboutit à la délimitation progressive du domaine des « belles-lettres » au sein de l'encyclopédie humaniste des savoirs⁷. Une génération de « littérateurs » s'affirme dont l'autorité repose moins sur leur érudition que sur leur compétence proprement esthétique et linguistique. Mais la professionnalisation des gens de lettres va de pair avec leur assujettissement de plus en plus fort aux pouvoirs et aux institutions littéraires qui en sont l'émanation. La conséquence est double : d'un côté la possibilité concrète d'entreprendre une « carrière » littéraire, de l'autre la réduction de l'espace de liberté critique accordé aux écrivains.

La Fontaine est l'une des expressions les plus typiques de cette tendance. Issu d'un milieu bourgeois – son père exerce la charge de Maître des eaux et forêts à Château-Thierry –, il ne pratique pas les lettres en amateur, mais en professionnel. Il se met au service de Fouquet comme « poète » dans une relation qui n'est pas de simple

clientélisme mais de véritable mécénat. Contre la pension réelle que lui octroie le Surintendant, il offre à son patron une « pension poétique » : ce jeu de renversement, qui affiche la dimension économique de l'échange, fait apparaître la dépendance du poète et délimite clairement son rôle, qui est de respecter scrupuleusement les termes du contrat en payant régulièrement son dû en « belle monnaie / de madrigaux, d'ouvrages ayant cours »⁸. Par opposition à son ami Pellisson, qui était à la fois un helléniste réputé et un homme de confiance de Fouquet, La Fontaine n'est que poète. Il déclare plaisamment dans la même épître que je viens de citer : « à mon égard, je juge nécessaire / de n'avoir plus sur les bras qu'une affaire »⁹. Il s'acquitte régulièrement de sa tâche, qui est d'assurer les plaisirs du Surintendant. S'il se fait chroniqueur des grands événements du règne dans quelques épîtres mêlées de prose et de vers, il le fait en observateur presque anonyme, perdu dans la foule des curieux¹⁰.

- 6 Poète courtisan, le jeune La Fontaine se cantonne en somme dans le domaine restreint des « belles lettres ». C'est un spécialiste de ce qu'il appelle « la langue des dieux ». Cette expression « langue des dieux » nous reporte certes à une certaine tradition inspirée de la poésie de la Renaissance¹¹, mais La Fontaine, dans l'*Avertissement* qu'il publie en tête de l'édition d'*Adonis* de 1669, en donne une définition assez restrictive, qui souligne surtout les ornements dont cette langue est susceptible :

Il y a longtemps que cet ouvrage est composé ; et peut-être n'en est-il pas moins digne de voir la lumière. Quand j'en conçus le dessein, j'avais plus d'imagination que je n'en ai aujourd'hui. Je m'étais toute ma vie exercé en ce genre de poésie que nous nommons héroïque : c'est assurément le plus beau de tous, le plus fleuri, le plus susceptible d'ornements et de ces figures nobles et hardies qui font une langue à part, une langue assez charmante pour mériter qu'on l'appelle la langue des dieux.¹²

- 7 On voit que La Fontaine affiche surtout sa compétence stylistique, ce qu'il continuera à faire au seuil de ses œuvres majeures. Il se présentera toujours comme un artisan de l'écriture, conscient des « règles du jeu » et sensible aux évolutions des modes littéraires.
- 8 En effet, chacun de ses ouvrages représente d'abord une gageure stylistique. Le choix du sujet est rarement discuté : il va de soi, il procède en général soit d'une commande soit de la tradition du genre. Du coup, le travail concerne moins l'*inventio*, que l'*elocutio* : l'enjeu c'est de renouveler par les charmes du style une matière qui vient de plus loin et qui risque partant d'ennuyer le lecteur. C'est particulièrement évident dans les *Amours de Psyché*, un ouvrage mêlé de prose et de vers publié en diptyque avec *Adonis* en 1669, mais ébauché sans doute bien des années plus tôt¹³. Dans la « Préface » le poète explique avoir beaucoup peiné pour « amener de la prose à quelque point de perfection » : car il lui fallait trouver « un caractère nouveau » susceptible de mêler le galant et l'héroïque sans enfreindre la règle de l'uniformité de style¹⁴. Il en va de même dans chacun de ses ouvrages majeurs, qui se présentent à chaque fois comme le produit d'une alchimie stylistique fondée sur le principe de l'hybridation et sur un art du dosage entre différents caractères.

La posture ludique

- 9 Cette tentative autarcique de l'écriture est renforcée par l'adhésion du poète à l'esthétique galante. Lointains héritiers des « grands rhétoriciens », les poètes galants mettent au premier plan la dimension ludique et la virtuosité technique de l'écriture.

Dans cette culture du loisir, l'esprit de joie est de mise, la littérature n'étant au fond qu'un délassement pour les cercles mondains et pour les hommes de pouvoir qui veulent bien financer les poètes. Dans la menue monnaie poétique versée par La Fontaine à Fouquet s'affiche sans cesse un goût du jeu et de la difficulté vaincue malgré la négligence affectée. Le poète est un « Protée », un « caméléon », capable de séduire son public par la variété des solutions et des registres adoptés. Ces deux images, que j'emprunte au célèbre *Discours sur les œuvres de Sarasin* de Paul Pellisson, nous montrent que le poète galant adopte un *ethos* largement trans-individuel qui n'engage pas réellement sa pensée ou sa personnalité dans ses œuvres, car il s'agit d'abord pour lui de s'adapter à un auditoire, d'être à l'affût des évolutions de la mode.

- 10 Comme l'a montré Delphine Denis dans ses enquêtes sur l'archive galante, la notion même d'auteur est à relativiser dans ce contexte puisque des pratiques d'écriture collective sont largement diffusées, y compris dans le milieu de Fouquet¹⁵. Dans un article récent, Boris Donné explique que le La Fontaine de Vaux est encore un poète qui gravite dans l'ombre de Pellisson, dont il emprunte le nom de Parnasse Acante comme « marque de fabrique »¹⁶ : il aurait fait partie d'une sorte d'« atelier Pellisson », comme il y avait un atelier Rubens à Anvers. C'est dire combien l'identité poétique est faible à cette époque : la *persona* de l'auteur n'est pas l'expression d'une personnalité individuelle, elle est dans une large mesure partagée et interchangeable. Nous sommes loin du lyrisme inspiré de la Renaissance, quand les poètes, orgueilleux de leur savoir, s'affichaient en interlocuteurs du pouvoir politique. Le premier La Fontaine porte à l'extrême cette tendance de la littérature au désengagement et à la dépersonnalisation. L'écriture est un jeu qui a ses règles propres et qui se suffit à lui-même. Certes, ses ouvrages de plus longue haleine – notamment *Adonis*, *Le Songe de Vaux*, *Psyché* – ont plus d'ambition. Mais la recherche de la « nouveauté » et de la « gaieté » leur est commune. Le fil rouge qui relie toute l'œuvre de La Fontaine est bien la « poétique de la gaieté », c'est-à-dire un certain enjouement qui met à distance le sujet et qui dénonce le texte comme un artefact dans le sillage de l'esthétique galante. On la retrouvera d'ailleurs dans les textes liminaires des premiers recueils des *Contes* et des *Fables*¹⁷.

La vocation autoréférentielle

- 11 Il y a un troisième argument qui permet de rattacher La Fontaine à la catégorie des poètes enfermés dans la tour d'ivoire : c'est son usage de l'allégorie. La Fontaine reste fidèle dans ses œuvres galantes à une poétique de l'allégorie d'ascendance antique et renaissante, étudiée notamment par Boris Donné¹⁸. Pour tisser ses « correspondances », elle se sert le plus souvent des divinités du panthéon classique ou de quelques autres personnages de la fable antique. Mais la signification que le poète invite à chercher derrière la lettre est moins souvent de nature morale qu'esthétique. Ce qui intéresse au premier chef La Fontaine, c'est d'enquêter sur le langage littéraire lui-même. Tantôt il est question de la nature et des pouvoirs de la parole poétique : c'est le cas de la petite comédie mythologique de *Clymène* ou de l'épisode de la grotte du Sommeil dans *Le Songe de Vaux* ; tantôt il s'agit de la relation entre l'éloquence et les autres arts, comme dans l'épisode du *Songe de Vaux*, où quatre fées, héritières des Muses, contestent de leurs mérites respectifs ; tantôt il s'agit de l'esthétique de la grâce, comme dans l'épisode de Myrtis et de Mégano dans *Les Amours de Psyché*, et on pourrait continuer. Les interprétations morales traditionnelles de la fable antique ne sont pas a priori écartées, mais il faut bien reconnaître que dans les œuvres galantes l'éthique est absorbée par

l'esthétique : c'est d'abord la volupté procurée par la littérature et les autres arts qui permet aux personnages de cultiver moins une éthique qu'une « esthétique de soi », selon l'heureuse formule de Patrick Dandrey¹⁹. Dans un passage capital du paratexte du *Songe de Vaux* La Fontaine autorise le lecteur à interpréter un épisode du récit selon le protocole allégorique. À propos d'une figure mystérieuse de femme rencontrée par le personnage-narrateur, il donne l'indication suivante : « le lecteur, si bon lui semble, peut croire que l'Aminte dont j'y parle représente une personne particulière ; si bon lui semble, que c'est la beauté des femmes en général ; s'il lui plaît même, que c'est celle de toutes sortes d'objets »²⁰. Sans renoncer au plaisir piquant des lectures à clé, en somme, le poète ouvre à la possibilité d'un élargissement du sens de cet épisode qui devient donc une réflexion sur la beauté et sur ses effets sensibles :

Je ne sais quelle émotion, dont je ne pouvais deviner la cause, me courut par toutes les veines. Et quand je fus assez près de ce rare objet pour le reconnaître, je trouvai que c'était Aminte, sur qui le Sommeil avait répandu le plus doux charme de ses pavots. [...] En vain j'emploierais tout ce qu'il y a de lys et de roses ; en vain je chercherais des comparaisons jusque dans les astres ; tout cela est faible, et ne peut représenter qu'imparfaitement les charmes de cette beauté divine. Je les considérai longtemps avec des transports qui ne peuvent s'imaginer que par ceux qui aiment. Encore est-ce peu de dire transport[s] ; car, si ce n'était véritable enchantement, c'était au moins quelque chose qui en avait l'apparence : il semblait que mon âme fût accourue tout entière dans mes yeux.²¹

C'est à peu près le même langage que le poète adoptera à maintes reprises pour décrire le charme, l'enchantement opéré par les arts visuels et par la poésie, y compris dans quelques-uns des poèmes liminaires des *Fables*²². Cet usage de l'allégorie est en somme l'indice de la vocation typiquement auto-référentielle de cette écriture, qui par ses jeux de miroir insistants, manifeste parfaitement l'auto-conscience de ce que nous appelons littérature.

Sortir de l'impasse

- 12 Faut-il pour autant faire de La Fontaine un poète entièrement absorbé par les jeux du langage ou enfermé dans une dimension auto-réflexive ? Rien ne serait plus faux. Il faut rappeler qu'une insatisfaction affleure à plusieurs reprises dans son œuvre vis-à-vis d'une certaine pratique routinière de la poésie ayant renoncé à l'*enthousiasmòs* pour ne cultiver que les valeurs formelles. Le constat d'une crise de la parole poétique, réduite à proposer des variations sur un nombre réduit de motifs thématiques et de formules conventionnelles, revient très souvent sous la plume de La Fontaine, à des moments différents de son parcours. Certains interprètes ont considéré à juste titre ces lieux textuels comme une clé pour entrer dans l'œuvre²³. La petite comédie mythologique de *Clymène* en particulier, publiée en 1671 mais élaborée sans doute bien des années plus tôt, représente, selon Jean-Charles Darmon, un lieu sensible, un moment de bascule. Il s'agit d'un dialogue entre Apollon et les Muses qui se déroule au Parnasse. Le texte est divisé en deux parties : dans la première les Muses, sous la conduite d'un Apollon coryphée, chantent sur tous les tons les amours d'Acante et de Clymène, proposant une sorte de tour d'horizon de toutes les possibilités du langage poétique. Après ce tour de force, qui ne parvient pas à dissiper l'ennui d'Apollon, le registre change brusquement, car Acante lui-même surgit pour raconter à la première personne sa rencontre heureuse avec Clymène à demi-nue, au cours de laquelle il dépose un baiser sur le pied de la belle. De la joute poétique on entre en somme dans l'univers du conte libertin.

Selon Darmon, ce passage suggère une solution possible à l'entropie du Parnasse dénoncée par Apollon : le plaisir pur du conte, avec son poids de réalité concrète, serait la solution pour conjurer la menace d'une mort de la poésie²⁴.

- 13 C'est une interprétation séduisante, mais qui ne me persuade qu'à demi. Les *Contes* ne représentent pas une rupture significative par rapport à la vocation autarcique de la première production de La Fontaine. Malgré leur érotisme explicite, ils restent fidèles au désengagement souriant de l'époque de Vaux. La poésie, comme l'amour, n'y est qu'un jeu – un « jeu divertissant sur tous »²⁵ – où la performance verbale est l'autre face de la performance érotique. C'est seulement dans les *Fables* que le poète semble trouver la formule pour sortir de l'impasse dénoncée dans *Clymène*. Dès le recueil de 1668 la poétique de la gaieté connaît un infléchissement décisif. La définition que le poète en donne dans la « Préface » évoque la tradition antique du *spoudogeloion* et la sagesse silénique de Rabelais : « 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 »²⁶. La « gaieté » n'est plus alors une fin en soi, elle devient un outil pour creuser sous l'écorce de la comédie humaine, faisant apparaître l'homme derrière l'animal et l'animal en l'homme. Cette vocation philosophique et critique du genre s'approfondit dans le recueil de 1678. Aucun texte n'illustre mieux cette évolution que le *Discours à Madame de La Sablière*, célèbre manifeste anti-cartésien et apologie indirecte de la fable comme instrument de connaissance. Il s'agit d'un autre « lieu sensible » de l'œuvre qui répond à distance au diagnostic sévère prononcé dans *Clymène* contre la poésie contemporaine. Dans l'incipit, La Fontaine confirme son constat. Depuis quelque temps les poètes sont devenus de simples versificateurs, une catégorie « moutonnaire » réduite à proposer des variations infinies sur le motif de l'éloge, qu'il soit adressé aux dames ou aux « dieux de la terre »²⁷. La formule qu'il utilise, « peuple rimeur », implique une sorte de réduction animale de la catégorie, puisqu'elle rappelle des périphrases analogues utilisées dans les *Fables* pour désigner certaines espèces zoologiques, comme « la gent porte-crête » ou « la gent trotte-menu ». Mais cette fois le moyen pour sortir de l'impasse est désigné plus clairement. Le poète oppose au solipsisme de l'éloge l'effervescence intellectuelle de l'entretien, que Madame de La Sablière, femme savante et protectrice de La Fontaine, cultive dans son salon :

Ce breuvage vanté par le peuple rimeur,
 Le Nectar que l'on sert au Maître du Tonnerre,
 Et dont nous enivrons tous les dieux de la terre,
 C'est la louange Iris. Vous ne la goûtez point ;
 D'autres propos chez vous récompensent ce point,
 Propos, agréables commerces,
 Où le hasard fournit cent matières diverses :
 Jusque-là qu'en votre entretien
 La bagatelle a part : le monde n'en croit rien.
 Laissons le monde, et sa croyance :
 La bagatelle, la science,
 Les chimères, le rien, tout est bon. Je soutiens
 Qu'il faut de tout aux entretiens :
 C'est un parterre où Flore épand ses biens ;
 Sur différentes fleurs l'Abeille s'y repose,
 Et fait du miel de toute chose.²⁸

- 14 Le modèle de l'entretien est une ressource essentielle pour faire renaître la grande poésie, en lui infusant la sève du débat philosophique et scientifique. Le poète s'en sert pour élargir à l'extrême les mailles du genre. L'apologue devient ainsi un outil

extrêmement souple, capable de prendre toutes les formes et d'aborder toutes sortes de sujets sans se dénaturer grâce à un art de la variation et de la rupture que La Fontaine maîtrise parfaitement. L'art du poète-abeille consiste justement à faire en sorte que la richesse des matériaux hétérogènes dont la fable se nourrit ne compromette pas l'unité d'inspiration de l'ensemble et qu'un miel unique en résulte. L'entretien offre à la poésie de La Fontaine le modèle d'une conciliation féconde des contraires : unité et diversité, maîtrise et spontanéité, gravité et badinage. À ces antithèses, on pourrait en ajouter une dernière : repli et ouverture. La vocation de la retraite persiste – orchestrée notamment dans les nombreuses variations sur l'imaginaire du jardin²⁹ – mais il s'agit d'une ressource dont le poète se sert pour préserver la lucidité de son regard, tourné désormais nettement vers le dehors du champ littéraire, vers cette « ample comédie » qui reflète toute la diversité de la société – et de la condition – humaine.

- 15 Dans la seconde moitié de sa carrière, La Fontaine oscille en somme entre deux postures différentes, qui correspondent *grosso modo* aux deux genres qui vont partager sa carrière jusqu'à la fin de sa vie : si dans les *Contes*, la poésie est encore cultivée comme un jeu intellectuel qui vaut pour lui-même et qui n'a pour but que de guérir l'ennui des lecteurs, celle des *Fables* est une poésie « impure », qui, pour réaliser son ambition pédagogique, brasse les savoirs et se fait l'écho des débats intellectuels du moment. C'est la double postulation évoquée au début entre légèreté et esprit de sérieux, entre repli autarcique et ouverture au monde. Mais il faut encore une fois nuancer et sortir de cette alternative si rigide qui frôle la caricature : si les *Contes* incarnent assez nettement le premier pôle de cette opposition, les *Fables* réalisent de la manière la plus heureuse une conciliation des contraires. On a vu que la bagatelle et la science pouvaient co-exister dans la conversation. Il en va de même dans la fable : mais, loin d'obéir au simple principe de l'alternance, dans les *Fables* cette cohabitation est le résultat d'une alchimie plus subtile. Avec la légèreté de touche qu'on lui connaît, le poète sait effleurer les problèmes les plus complexes sans renoncer au ton qui lui est propre. La gaieté n'est donc plus le contraire mais l'autre face de la profondeur : on s'en souvient, elle est « un air agréable, qu'on peut donner à toutes sortes de sujets, même les plus sérieux ». Sans renoncer à cultiver son autonomie, La Fontaine ouvre sa poésie à la diversité des savoirs et au débat intellectuel et politique, adoptant une posture qui annonce celle des littérateurs de l'âge des Lumières.

NOTES

1. J. de La Fontaine, *Fables et Contes*, dans Id., *Œuvres complètes*, éd. J.-P. Collinet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, t. I, p. 8 (dorénavant ŒC I).
2. Id., *Œuvres diverses*, éd. P. Clarac, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, t. II, p. 127 (dorénavant ŒD II).
3. P. Valéry, *Œuvres*, éd. J. Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, t. I, p. 474-495.
4. A. Gide, *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, P. Masson (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, t. II, p. 367-370. Sur Gide lecteur de La

Fontaine, voir P. Masson, « André Gide et La Fontaine. L'abeille et le papillon », dans *Le Fablier*, 34, 2023, p. 143-148.

5. C'est, bien sûr, la thèse défendue avec éloquence par Marc Fumaroli (Id., *Le Poète et le Roi*, Paris, Fallois, 1997). Mais la lecture politique qui fait des *Fables* un brûlot dirigé contre la violence étatique à l'âge de l'absolutisme louis-quatorzien, proposée jadis par René Jasinski (Id., *La Fontaine et le premier recueil des Fables*, Paris, Nizet, 1966) a été récemment reprise de manière plus souple et plus convaincante par Boris Donné (Id., « *Phaedrus redivivus* », dans C. Noille (dir.), *Lectures de La Fontaine : le recueil de 1668*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 155-173).

6. Dans une série de conférences tenues en 1936 à l'Université des Annales et publiées chez Grasset en 1938, Jean Giraudoux se sert du modèle hagiographique pour raconter en cinq tableaux la vie de La Fontaine : comme un nouveau Saint-Antoine, le poète aurait dû surmonter successivement cinq tentations – la tentation de la vie bourgeoise, la tentation des femmes, la tentation de la vie mondaine, la tentation de la littérature, la tentation du scepticisme et de la religion – pour réaliser son destin poétique, c'est-à-dire l'écriture des *Fables*. Pour une analyse de cette lecture très personnelle du parcours de La Fontaine, voir M. Berne, « *Les Cinq Tentations de La Fontaine* par Jean Giraudoux », dans *Le Fablier*, 34, 2023, p. 205-210. Ce que j'appelle vocation autarcique ne correspond qu'en partie à la « tentation de la littérature », décrite par Giraudoux comme une attraction pour les modes littéraires les plus éphémères.

7. A. Viala, *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique* [1985], Paris, Minuit, 1992.

8. Ces vers sont issus d'une célèbre épître où les termes du contrat sont plaisamment énoncés dans un pastiche de style juridique : voir CED II, p. 494.

9. Ibid., p. 495.

10. Ibid., *Relation de l'entrée de la Reine. À Monseigneur le Surintendant*, p. 509 : « Je vous dirai donc que l'Entrée ne se passa point sans moi, que j'y eus ma place aussi bien que beaucoup d'autres provinciaux ».

11. Voir A. Génétiot, « La Fontaine et la lyre d'Orphée », dans *Le Fablier*, 14, 2002, p. 29-40.

12. CED II, p. 3.

13. Voir l'hypothèse de datation avancée par Patrick Dandrey dans J. de La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon. Précédé d'Adonis et du Songe de Vaux*, éd. C. Bonhert, P. Dandrey et B. Donné, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2021, p. 371-372.

14. CED II, p. 123.

15. Voir notamment D. Denis, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2001, p. 129-188.

16. B. Donné, « La Fontaine et Pellisson », dans *Le Fablier*, 34, 2023, p. 25-35, p. 31.

17. Sur la poétique de la « gaieté » comme fil rouge qui permet de relier les deux massifs des *Contes* et des *Fables*, je me permets de renvoyer à mes deux contributions : F. Corradi, « Les Avatars de la gaieté : le dialogue du conte et de la fable chez La Fontaine », dans *Féeries*, 7, 2010, p. 75-93 (en ligne, consulté le 20/01/2024, URL : < <https://journals.openedition.org/feeries/724> >) ; et Id., « D'Alatiel à Alaciel : la transfiguration du modèle italien chez La Fontaine », dans *Europe*, 1116, 2022, p. 88-102. Voir également T. Rolland, *Le « vieux magasin » de La Fontaine. Les Fables, les Contes et la tradition européenne du récit plaisant*, Genève, Droz, 2020, p. 233-280.

18. B. Donné, *La Fontaine et la culture allégorique*, thèse de doctorat sous la dir. de Patrick Dandrey, Université Paris-Sorbonne, 1998 ; et Id., *La Fontaine et la poétique du*

songe. *Récit, rêverie et allégorie* dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, Paris, Champion, 1995.

19. P. Dandrey, « Préface », dans J. de La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*. Précédé d'Adonis et du *Songe de Vaux*, cit., p. 31.

20. ŒD II, p. 81.

21. Ibid., p. 109-110.

22. Qu'on songe, par exemple, à la dédicace en vers du second recueil à Mme de Montespan.

23. Je pense notamment à un article de Giovanni Macchia : Id., « L'addio alla poesia », dans Id., *Le rovine di Parigi*, Milano, Mondadori, 1985, p. 56-60 (Id., « L'Adieu à la poésie », dans Id., *Paris en ruines*, tr. fr. P. Bédarida, Paris, Flammarion, 1988, p. 51-55) et au livre de Jean-Charles Darmon : Id., *Philosophies de la fable : La Fontaine et la crise du lyrisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.

24. J.-Ch. Darmon, *op. cit.*, p. 35.

25. J. de La Fontaine, *Comment l'esprit vient aux filles*, dans ŒC I, p. 811.

26. Ibid., p. 7.

27. Ibid., p. 383.

28. Ibidem.

29. Sur l'imaginaire du jardin et de la retraite chez La Fontaine voir notamment B. Beugnot, « L'Idée de retraite dans l'œuvre de La Fontaine », dans *Cahiers de l'Association internationale d'Études françaises*, 26, 1974, p. 131-142 ; repris dans P. Dandrey (dir.), *La Fontaine. Œuvres « galantes »*. « Adonis », « *Le Songe de Vaux* », « *Les Amours de Psyché et de Cupidon* », Paris, Klincksieck, 1996, p. 173-179.

RÉSUMÉS

Selon Giraudoux, La Fontaine aurait dû surmonter cinq tentations – la vie bourgeoise, les femmes, le monde, etc. – avant de découvrir sa véritable vocation de fabuliste. La tour d'ivoire serait-elle une sixième tentation qui l'aurait séduit un moment avant la chute de Fouquet ? La carrière de La Fontaine serait alors partagée en deux époques : l'époque du désengagement galant et l'époque de la découverte, avec les *Fables*, d'une poésie « impure » qui brasse les savoirs et dialogue avec la société de son temps. Cette perspective chronologique n'est pas fautive, mais elle est à nuancer. Il s'agit moins d'une évolution que d'une double postulation qui anime le parcours de La Fontaine tout au long de sa carrière, partagée entre légèreté et esprit de sérieux, culte des formes et innutrition savante, tentation de l'enfermement et ouverture au monde.

According to Giraudoux, La Fontaine had to overcome five temptations – bourgeois life, women, high society, etc. – before discovering his true vocation as a fabulist. Could the ivory tower have been a sixth temptation that seduced him just before the fall of Fouquet? La Fontaine's career would then be divided into two periods: the period of "gallant" disengagement and the period of the discovery, with the *Fables*, of an "impure" poetry that combined different kinds of knowledge and dialogued with the society of his time. This chronological perspective is not wrong, but it needs to be qualified. It is less a question of evolution than of a double postulation that animated

La Fontaine's career, torn between lightness and seriousness, between the cult of form and scholarly innutrition, between the temptation of confinement and openness to the world.

INDEX

Mots-clés : La Fontaine (Jean de), galanterie, autonomie du littéraire, Fables, engagement, tour d'ivoire

Keywords : La Fontaine (Jean de), galanterie, literary autonomy, Fables, commitment, ivory tower