

« *Qu'un ami véritable est une douce chose !* »

Amitiés et dilections lafontainiennes

Actes du colloque de Paris

(18-20 novembre 2021)

Conception graphique et mise en page : Éditions et presses universitaires de Reims

ISSN : 0996-6560

ISBN : 978-2-37496-207-8

ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims, 2023
Bibliothèque Robert de Sorbon
Avenue François-Mauriac, CS40019, 51 726 Reims Cedex
www.univ-reims.fr/epure

Diffusion FMSH – CID
18-20 rue Robert-Schuman, 94 220 Charenton-le-Pont
www.lcdpu.fr/editeurs/reims





« *QU'UN AMI VÉRITABLE EST UNE DOUCE CHOSE !* »
AMITIÉS ET DILECTIONS LAFONTAINIENNES

Actes du colloque de Paris
(18-20 novembre 2021)

*Oblectant enim hæ fabellæ et
alunt, nec minus fructus habent
quam flores*

NUMÉRO 34

2023

LE FABLIER
Revue annuelle publiée par la Société des Amis de Jean de La Fontaine
ISSN : 0996-6560

Directeur de publication : Patrick DANDREY
Rédacteur en chef : Damien FORTIN
Comité de rédaction :
Antoine BISCÉRÉ, Céline BOHNERT, Federico CORRADI,
Maxime JEBAR, Marius POPA, Tiphaine ROLLAND

Société des Amis de Jean de La Fontaine
Association loi 1901 (*J.O.* 20 janvier 1988)
Siège social : Musée Jean de La Fontaine (Château-Thierry)
Adresse : Société des Amis de Jean de La Fontaine – *Le Fablier*
c/o C.E.L.L.F. 16-18 / Sorbonne Université / 75230 Paris Cedex 05
SIRET : 80019600800018

Président-fondateur : † Marc FUMAROLI, de l'Académie française
Membres d'honneur : † Jean-Pierre COLLINET ; † Bernard d'ENCAUSSE

Président : Patrick DANDREY, MSRC, Université de la Sorbonne
Vice-Présidents : † Bernard BEUGNOT, MSRC, Université de Montréal
Federico CORRADI, Université de Naples « L'Orientale »
Maya SLATER, Université de Londres

Secrétaire générale fondateur : † Colette PRIEUR
Secrétaire générale honoraire : † Paule PRUD'HOMME
Secrétaires généraux : Antoine BISCÉRÉ (relations extérieures et valorisation),
Damien FORTIN (éditions et publications), Tiphaine ROLLAND (administration et finances)
Secrétaires délégués : Michel BAROUX, Céline BOHNERT, Martine CATHÉ, Yves LE PESTIPON
Secrétaire délégué à la valorisation numérique et aux réseaux sociaux : Frédéric JACQUESSON
Secrétaire adjoint : Maxime JEBAR
Trésorier délégué : Michel BAROUX

Membre bienfaiteur : † Robert LEROUX

Membres de droit :
Monsieur le Maire de Château-Thierry
Monsieur le Conservateur du Musée Jean de La Fontaine
Monsieur le Président de la Société Historique et Archéologique de Château-Thierry
Les Présidents et Vice-Présidents de la Société

Personnes morales :
Le Lycée Jean-de-La-Fontaine
L'Office du Tourisme de Château-Thierry

Sont membres du Conseil d'administration :

François ALVOËT
Michel BAROUX
Jean-Claude BELIN
Antoine BISCÉRÉ
Céline BOHNERT
Martine CATHÉ
Patrick DANDREY

Boris DONNÉ
Paul FONTIMPE
Damien FORTIN
Alain GÉNÉTIOT
Mireille GÉRARD
Suzanne GUELLOUZ

Yves LE PESTIPON
Nicole NAUDIN
Mi-Sug NO-GÉNÉTIOT
Guillaume PEUREUX
Tiphaine ROLLAND
Yves TARANTI
Hubert TUBIANA

CORRESPONDANTS ÉTRANGERS :

Graca ABREU (Portugal), Terence ALLOTT (Grande-Bretagne), Alia BACCAR (Tunisie), Kwonhang CHOI (Corée du Sud),
Catherine GRISÉ (Canada), Marco LOMBARDI (Italie), Takeshi MATSUMURA (Japon), Christian RIVOLETTI (Allemagne),
Livia TITIENI (Roumanie), Gert-Jan VAN DIJK (Pays-Bas)

Les articles soumis à la commission de publication peuvent être adressés à :
Société des Amis de Jean de La Fontaine – *Le Fablier*, c/o C.E.L.L.F. 16-18 / Sorbonne Université / 75230 Paris Cedex 05
ou par courriel et fichier attaché en .doc ou .pdf à l'adresse électronique sajlf-lefablier@outlook.fr
Les ouvrages envoyés pour compte rendu doivent être adressés à la revue *Le Fablier*, Service des comptes rendus, même adresse.

Cotisation (2023) : 35 euros. Tarif étudiant : 15 euros.
Pour adhérer à la Société, se connecter au site :
<https://www.helloasso.com/associations/societe-des-amis-de-la-fontaine/adhesions/adhesion-2023>
Ou écrire à l'adresse suivante : Société des Amis de Jean de La Fontaine – *Le Fablier*
c/o C.E.L.L.F. 16-18 / Sorbonne Université / 75230 Paris Cedex 05

Sommaire

Présentation.....	p. 7
<i>par Patrick Dandrey</i>	

Dilections anciennes

La Fontaine et Maucroix.....	p. 11
<i>par Guillaume Peureux</i>	
La Fontaine et Madame de Sévigné. Connivence et (re)création	p. 17
<i>par Nicolas Garroté</i>	
La Fontaine et Pellisson.....	p. 25
<i>par Boris Donné</i>	
La Fontaine et Furetière. Les « compagnons d'école » sont-ils vraiment « les amis qui durent le plus longtemps » ?	p. 41
<i>par Tiphaine Rolland</i>	
La Fontaine et Bernier. Inclinations variables dans le second recueil des <i>Fables</i>	p. 63
<i>par Frédéric Tinguely</i>	
La Fontaine et les poètes dramatiques de son temps. Le cas d' <i>Achille</i>	p. 71
<i>par Nicholas Dion</i>	
La Fontaine et Boileau.....	p. 77
<i>par Damien Fortin</i>	
La Fontaine et Port-Royal au temps du <i>Poème de la captivité de saint Malc</i>	p. 91
<i>par Tony Gheeraert</i>	
Anamorphose de l'abeille en renard. La Fontaine et La Rochefoucauld.....	p. 101
<i>par Laurence Plazenet</i>	

Affinités électives

Portrait diffracté de La Fontaine chez les pères fondateurs de l'histoire littéraire	p. 113
<i>par Luc Fraisse</i>	
La Fontaine devant la critique italienne. Vittorio Lugli, Diego Valeri, Giovanni Macchia.....	p. 121
<i>par Federico Corradi</i>	
Balzac et La Fontaine. « Des peines inouïes pour ressembler à la vérité »	p. 127
<i>par Thomas Conrad</i>	

Anatole France et La Fontaine ou une affinité d'anciens..... <i>par Guillaume Métayer</i>	p. 135
André Gide et La Fontaine. L'abeille et le papillon..... <i>par Pierre Masson</i>	p. 143
Un tombeau critique en guise d'anniversaire Jammes et La Fontaine..... <i>par Yves Le Pestipon</i>	p. 149
La Fontaine lecteur de Colette <i>par Jacques Dupont</i>	p. 155
Ponge et l'esprit de fable..... <i>par Bernard Beugnot</i>	p. 165

Échos intellectuels

« À qui donner le prix ? » Variations lafontainiennes sur l'amitié selon Épicure <i>par Michèle Rosellini</i>	p. 173
« <i>Whether Dogs Could Make Syllogisms</i> ». Plutarque, Montaigne, La Fontaine et le <i>logos endiathétos</i> des bêtes <i>par Olivier Guerrier</i>	p. 183
Rousseau et les <i>Fables</i> de La Fontaine dans <i>Émile</i> : une lecture négative ? <i>par Christophe Martin</i>	p. 191
Hippolyte Taine et La Fontaine..... <i>par Nathalie Richard</i>	p. 199
<i>Les Cinq Tentations de La Fontaine</i> par Jean Giraudoux <i>par Mauricette Berne</i>	p. 205
Les fables de Louis Marin..... <i>par Olivier Leplatre</i>	p. 211
Michel Serres et les métamorphoses de la Fable <i>par Jean-Charles Darmon</i>	p. 219
La Fontaine et Marc Fumaroli <i>par Patrick Dandrey</i>	p. 233

Nouvelles et documents

« Les rencontres de Psyché ». Un thème peut en cacher un autre <i>par Martine Pichard</i>	p. 241
Bibliographie annuelle <i>par Céline Bohnert</i>	p. 243

LA FONTAINE DEVANT LA CRITIQUE ITALIENNE

Vittorio Lugli, Diego Valeri, Giovanni Macchia

On peut affirmer que l'œuvre de La Fontaine n'a pas beaucoup intéressé la nouvelle critique, ni en Italie ni en France (avec les exceptions notables de Louis Marin et de Michel Serres). Rien de comparable à l'attention qu'ont suscitée chez les néo-critiques des auteurs comme Racine ou La Rochefoucauld. Le fabuliste semble donner peu de prise aux expérimentations méthodologiques. Comme il échappe à toute règle et à tout classement rigide, il ne se prête pas à l'élaboration de modèles abstraits ; d'autre part, son discours est trop compromis avec une sagesse humaniste malmenée par la génération qui a proclamé, après la mort de l'Auteur, la mort de l'Homme. En revanche, il était objet de culte pour une génération de critiques antérieure au tournant structuraliste ou restée étrangère à ce tournant. En Italie se sont penchés sur La Fontaine non sans originalité des figures de critiques-écrivains, liés aussi bien à l'enseignement – secondaire et supérieur –, qu'à la presse et aux milieux littéraires et artistiques. Ils semblent se prévaloir, pour le comprendre, du statut hybride qui est le leur, à la frontière entre des pratiques différentes, en quête d'un équilibre entre tradition et modernité.

Vers le milieu du xx^e siècle, il y a un intérêt marqué pour La Fontaine de la part d'une série de personnalités certes différentes mais rapprochées par des liens d'amitié ou d'admiration réciproque : il s'agit de Vittorio Lugli, Diego Valeri et Giovanni Macchia. Des figures de premier plan de la « francesistica » italienne, mais diversement tentés, de manière plus ou moins explicite et durable, par le journalisme culturel et par la création littéraire. Leur rapport avec le fabuliste prend des formes et des modalités très différentes. Vittorio Lugli consacre au poète de Château-Thierry de nombreuses contributions critiques, signe d'une longue fidélité : la monographie de 1939, *Il prodigio di La Fontaine*, est précédée et suivie d'une dizaine d'articles scientifiques et d'un certain nombre d'articles d'encyclopédie¹. Diego Valeri se confronte avec le fabuliste davantage

comme traducteur que comme critique littéraire : à côté de sa traduction remarquable de quarante fables qui paraît en volume en 1952, on ne peut guère citer que deux articles destinés moins aux spécialistes qu'au public des lecteurs, le plus significatif étant précisément l'introduction à son édition des *Fables*². Giovanni Macchia, lui, sans faire de La Fontaine l'un

- 1 Vittorio Lugli, *Il prodigio di La Fontaine*, Messina-Milano, Principato, 1939. Les articles scientifiques que j'ai pu repérer sont les suivants : « Valéry e Adonis », *La Nuova Italia*, n° 15, 1936, p. 3-7 ; « De Marchi traduttore », *L'Ambrosiano*, luglio 1937 ; « Il cattivo maestro di La Fontaine », *Civiltà moderna*, novembre-décembre 1939 ; « Giraudoux e La Fontaine », *Rassegna d'Italia*, aprile 1949 ; « La Fontaine poète de la nature », *Cahiers de l'Association internationale des Études françaises*, n° 6, juillet 1954, repris ensuite en traduction italienne dans *Bovary italiane e altri saggi*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1959, p. 227-245 ; « Amore delle arti e poesia in La Fontaine », dans *Fédération internationale des langues et littératures modernes*, Atti del quinto congresso internazionale di lingue e letterature moderne, Firenze, Valmartina, 1955, p. 201-211, repris ensuite dans *La cortigiana innamorata e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1972, p. 95-107 ; « Boileau tra l'Ariosto e La Fontaine », dans *Rendiconto delle Sessioni della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna – Classe di Scienze Morali*, serie V, vol. X, 1961, repris ensuite dans *La cortigiana innamorata e altri saggi*, op. cit., p. 116-124 ; « La courtisane amoureuse », *ibid.*, p. 5-17. Lugli a également préfacé et annoté une édition des *Fables* avec l'ancienne traduction d'Emilio De Marchi parue d'abord chez Einaudi en 1958 et plusieurs fois rééditée. À la fin des années 1940, il a aussi rédigé des articles consacrés à La Fontaine dans le *Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, ouvrage dans lequel il dirigeait la section de littérature française.
- 2 Jean de La Fontaine, *Quaranta favole*, tradotte da Diego Valeri, Firenze, Sansoni, 1952. Outre la préface de cette édition, rééditée séparément dans le volume *Da Racine a Picasso. Nuovi studi francesi*, Firenze, Sansoni, 1957, p. 57-66, on peut citer un court article dans une revue grand public : « La 'coppa magica' di La Fontaine », *Radiocorriere*, fasc. 40, 5-11 ottobre 1958, p. 9 (consultable en ligne : <http://www.radiocorriere.teche.rai.it/Download.asp?data=1958|40|000|P>). Date de dernière consultation : 26 novembre 2021). Une nouvelle édition des quarante fables paraît en 1988 à Florence chez Le Lettere avec une préface d'Arnaldo Pizzorusso : celle-ci avait déjà été publiée en traduction française dans le numéro 0 du *Fablier* de 1988, p. 15-17.

de ses auteurs-phares, consacre au poète quelques contributions isolées mais tout de même significatives : on peut rappeler un article dont le titre est « La Fontaine e la poesia » publié d'abord en 1967 dans les colonnes du *Corriere della Sera* et repris ensuite avec un nouveau titre (« L'addio alla poesia ») dans le volume *Le Rovine di Parigi*, et un chapitre de sa *Letteratura francese* parue en 1970, qui figure dans toutes les éditions ultérieures de cet ouvrage, sur lequel des générations d'étudiants universitaires italiens se sont formées³. Entre ces trois figures significatives de la culture italienne du xx^e siècle, un dialogue se noue, en l'espace d'une trentaine d'années, qui a pour fil rouge l'œuvre du fabuliste. Les traces les plus apparentes de ce dialogue sont les suivantes : d'abord, le volume de mélanges en l'honneur de Lugli et de Valeri paru chez Neri Pozza en 1961, auquel participe tout le Gotha de la culture italienne de cette époque (d'Eugenio Montale à Cesare Segre, de Mario Fubini à Giacomo Debenedetti⁴). Or, à l'ouverture du volume, Valeri dédie à Lugli sa traduction des « Deux Amis », empruntant la voix du fabuliste (« notre cher La Fontaine ») pour rendre hommage à une amitié de longue date⁵ ; la seconde est le compte rendu du *Prodigio di La Fontaine* de Vittorio Lugli par Giovanni Macchia⁶, où le jeune critique met en valeur dans le travail de son aîné ce qui consonne davantage avec sa propre méthode.

Mais qu'est-ce que ces trois interprètes ont en commun dans leur manière d'aborder l'œuvre de La Fontaine ? Dans le présent article nous essaierons de donner une réponse partielle à cette question, en montrant que, en dépit des différences, leur approche critique peut être ramenée à des modèles et à des références culturelles communes.

Le questionnement biographique

Dans le sillage de Sainte-Beuve, les trois critiques mettent au centre de leur réflexion le rapport entre la vie et l'œuvre de La Fontaine, qui constitue à leurs yeux un noyau problématique essentiel. Tous les trois s'interrogent sur le rapport entre les différents visages du fabuliste : l'homme et l'auteur, le mythe biographique et la figuration textuelle. Ils semblent vouloir ramener à l'unité ce kaléidoscope en composant un portrait idéal qui se situerait à la frontière entre le texte et le hors-texte. C'est en effet par un portrait saisissant de La Fontaine qui traîne derrière lui sa légende comme une « aura » que Lugli ouvre son livre : « Il passe un peu lent, absorbé et pourtant léger, lumineux, drapé dans sa légende de paresse, de sommeil, d'absence, qui, tout en estompant les lignes de sa figure, les isole, pour mieux la défendre des hommes, des liens par lesquels ils ont limité et appauvri l'existence⁷ ». Valeri évoque à son tour l'image d'un « *poeta fanciullo* » (« poète enfant »), *poeta puer*, dont la distraction est faculté d'abstraction poétique vis-à-vis du réel⁸. Dans « L'adieu à la poésie », Macchia fait enfin surgir devant nous, par

une rapide et vivante prosopopée, La Fontaine, qu'il appelle le « personnage le plus difficile à saisir⁹ » de son œuvre, en train de se projeter idéalement dans ses animaux :

Des coulisses de son petit théâtre, La Fontaine devait penser qu'il n'y avait pas seulement en lui un petit rat sédentaire et pratique. Il ressemble aussi à l'agile pigeon, à l'un de ses pigeons amoureux – ou bien étaient-ils tous deux dans son âme ? –, dont l'un n'aurait pas bougé de son nid, quand l'autre, d'humeur inquiète, rêvait aux paysages de lointaines contrées qui, après quelques jours d'aventures, suffisaient pour apaiser son âme¹⁰.

Macchia dédouble son portrait : derrière le La Fontaine apaisé, lumineux, souriant, il y en a un autre plus secret, hanté par le démon de la mélancolie, auquel le critique, qui avait consacré des études pionnières à ce thème, est particulièrement sensible. Dans des passages comme celui-ci, la froideur du document est largement dépassée et transfigurée par l'imagination du critique, qui fait revivre la figure de l'écrivain un peu comme dans une *fiction biographique* de Pascal Quignard.

Sans obtempérer au diktat moderniste de la séparation entre moi social et moi profond, ces critiques opèrent plutôt dans un entre-deux entre l'œuvre et l'homme. Il ne s'agit pas d'un retour aux aspects les plus naïfs de l'approche biographique traditionnelle (ils sont tous des lecteurs attentifs de Proust et de Valéry), mais d'une quête ouverte, qui problématise les relations complexes qui se tissent entre les deux versants. On dirait que le but est de mettre d'accord Sainte-Beuve avec Valéry qui, lui, s'était attaché à mettre en pièces le mythe insipide du *Bonhomme*. Du coup, la légende de La Fontaine avec son cortège d'images stéréotypées (le sommeil, la *belle paresse*, la distraction, etc.) leur apparaît moins comme une réalité que comme un beau mythe dont on ne peut

3 Giovanni Macchia, « L'addio alla poesia », *Le Rovine di Parigi*, Milano, Mondadori, 1985, p. 56-60 (publié d'abord dans le *Corriere della Sera*, 8 juillet 1967). Giovanni Macchia, « La Fontaine e il tramonto della poesia », *La letteratura francese dal Rinascimento al Classicismo*, Milano, BUR, 2000, p. 423-434 (première édition Firenze-Milano, Sansoni-Accademia, 1970).

4 *Studi in onore di Vittorio Lugli e Diego Valeri*, Venezia, Neri Pozza, 1961, 2 vol.

5 « I Due Amici del Monomotapa », *ibid.*, vol. 1, p. LXXXV-LXXXVI.

6 Paru d'abord en 1939, le compte rendu a été republié bien des années plus tard avec le titre « Il La Fontaine di Lugli » dans le volume « autobiographique » *Gli anni dell'attesa*, Adelphi, 1987, p. 92-96.

7 *Il prodigio di La Fontaine*, *op. cit.*, p. 3. Nous traduisons nous-mêmes les citations des études de Lugli et de Valeri qui n'ont jamais été traduites en français.

8 « La Fontaine e le sue favole » dans *Da Racine a Picasso*, *op. cit.*, p. 59.

9 Giovanni Macchia, « L'adieu à la poésie », *Paris en ruines*, trad. Paul Bédarida, Paris, Flammarion, 1988, p. 51.

10 *Ibid.*, p. 52.

pas se défaire¹¹. Valéry avait fait valoir que l'inlassable application du poète à composer des vers impeccables était un démenti flagrant infligé à sa légendaire paresse. Le génie de la forme comporte en effet « recherches volontaires, assouplissement des pensées, consentement de l'âme à des gênes exquises, et le triomphe perpétuel du sacrifice¹² ». Lugli se situe dans le sillage de Valéry quand il illustre le souci constant du poète de construire « une défense assidue et bien raisonnée, un commentaire discret et habile » autour de son œuvre, notamment dans les paratextes¹³. Le mythe biographique n'est pas pour autant dénué de toute signification et de toute consistance : La Fontaine lui-même s'est attaché à entretenir au moyen de ses « fausses confidences » cette image de bonhomie souriante et inoffensive. Il ne faut plus alors se demander si cette image est authentique, mais bien quelle est sa fonction dans l'économie de l'œuvre. Nos trois critiques ont tendance à y voir un écran, une « stratégie de désorientation » (pour le dire à la manière de Jürgen Grimm) mise en place par La Fontaine pour protéger son autonomie, « l'amour jaloux de sa liberté¹⁴ », menacée par les pressions venant de l'extérieur, du champ littéraire ou politique. L'image d'un « poète enfant » serait alors un écran permettant à l'écrivain de protéger sa liberté.

Par ailleurs cette image du « *poeta fanciullo* », naïf contemplateur des merveilles de la Nature, a des résonances toutes particulières dans la culture italienne du début du xx^e siècle parce qu'elle évoque irrésistiblement un célèbre discours de Giovanni Pascoli, le poète professeur qui a eu un rôle déterminant dans la formation critique et littéraire de Lugli et de Valeri. Lugli avait été l'un des élèves de Pascoli à l'Université de Bologne¹⁵, Valeri avait aimé et imité surtout sa poésie. Ce discours, intitulé *Il fanciullino*, est un véritable manifeste poétique, qui illustre les idéoclés du symbolisme très personnel de Pascoli : il y explique que tout véritable poète porte en lui un enfant, capable de regarder toujours le monde comme si c'était la première fois, avec émerveillement et émotion, et susceptible de mettre en lumière de façon intuitive des connexions inattendues entre les phénomènes qui échappent au raisonnement logique. En particulier, dans le quatrième chapitre de son discours, Pascoli explique la relation que le poète entretient avec le public par l'image de l'enfant qui s'adresse dans son langage natif à d'autres enfants. Ce n'est sans doute pas un hasard si Lugli et Valeri ont recours à la même image. Le premier présente La Fontaine, certes de manière un peu ironique, comme « un miracle d'ingénuité qui arrête tout jugement, désarme toute censure morale : comme un enfant, toujours resté à l'âge de l'innocence, pour apporter aux enfants le volume de ses fables puérilement plaisantes et instructives¹⁶ » ; le second évoque à plusieurs reprises l'« éternel enfant, distrait comme un petit dieu¹⁷ » ou « l'homme enfant qui se confie et se confesse, nous émouvant par son émotion inat-

tendue¹⁸ ». Cette image de naïveté, entretenue de manière volontaire par La Fontaine, ne cesse de séduire les deux disciples de Pascoli. C'est une stratégie de l'écrivain, certes, mais elle lui permet de préserver, dans la communication avec ses lecteurs, la « sincérité ». La « sincérité », au sens d'authenticité et de fraîcheur émotionnelle, est une qualité souvent évoquée par Lugli à propos de La Fontaine : c'est à ses yeux ce qui fait de lui un « poète » malgré ses concessions à la mode poétique précieuse. Nous y reviendrons.

L'approche anti-positiviste

Le second point important, c'est l'approche anti-positiviste des trois critiques, qui s'explique par leur première formation, marquée par l'autorité de Benedetto Croce, véritable figure tutélaire de la culture italienne des premières décennies du Novecento. Il faut tout de suite préciser que nos trois critiques n'ignorent nullement les méthodes de la recherche historique et philologique. Pourtant, leur démarche apparaît assez éloignée du positivisme dominant dans la critique universitaire du début du siècle. Sans trop s'attarder sur les documents, leur premier objectif est de saisir l'essence poétique du texte, c'est-à-dire selon la définition de Croce l'intuition lyrique originelle qui préside à l'œuvre et rachète tout ce qui dans l'œuvre n'est pas « poétique » – c'est-à-dire tous les éléments qui relèvent par exemple d'un registre oratoire ou argumentatif – selon une conception qui fait de la poésie une essence intemporelle, détachée des contingences historiques. Dès lors le travail du critique consiste à repérer ce noyau génératif, ce que Croce appelle l'« esprit animateur » d'une œuvre, ce qui en constitue l'unité vitale, en faisant abstraction de tous les éléments extrinsèques. Sans vouloir réduire entièrement la démarche de nos trois interprètes à celle de Croce, dont la méthode est déjà largement contestée au milieu du siècle, son modèle est tout de même opérant dans leur lecture de La Fontaine. Il suffit par exemple de constater l'importance qu'ils accordent à la notion d'« harmonie », issue sans doute de l'un des livres les plus achevés du philosophe napolitain dans le domaine de la critique littéraire : il s'agit de son étude célèbre sur l'Arioste

11 « Depuis longtemps nous avons cessé de croire au Bonhomme » affirme Lugli (*Il prodigio di La Fontaine*, op. cit., p. 8). Valeri aussi invite à se garder de prendre à la lettre le témoignage suspect de l'écrivain à ce propos : « La Fontaine e le sue favole », op. cit., p. 59.

12 Paul Valéry, *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, t. I, p. 476.

13 V. Lugli, *Il prodigio di La Fontaine*, op. cit., p. 11.

14 *Ibid.*

15 Voir les souvenirs qu'il évoque dans « Giovanni Pascoli poeta e maestro », *La cortigiana innamorata e altri saggi*, op. cit., p. 49-62.

16 *Il prodigio di La Fontaine*, op. cit., p. 8.

17 « La Fontaine e le sue favole », op. cit., p. 59.

18 *Ibid.*, p. 64.

et sur le *Roland Furieux*¹⁹. Croce fait de l'Arioste le « poète de l'harmonie », qu'il définit, dans la perspective philosophique et idéaliste qui est la sienne, comme un « amour pour l'Art dans son essence universelle, l'Art dans son Idée²⁰ ». L'harmonie est aux yeux de Croce le « motif dominant » de la poésie de l'Arioste, notamment dans le *Roland Furieux*, l'« esprit animateur » du poème sans lequel les autres motifs ne seraient que de la matière inerte. Or, nos trois critiques ont recours spontanément à la notion d'« harmonie » pour présenter au public italien le poète des *Fables*, traditionnellement associé à l'Arioste dans sa réception italienne : Valeri notamment fait de l'harmonie la clé de voûte de sa lecture de La Fontaine, qu'il considère comme l'incarnation la plus parfaite en terre de France de l'écrivain italien de la Renaissance : « libre et étranger à toute autre loi qui ne soit pas celle de l'art, dévoué seulement à la divine harmonie, ne visant qu'à créer de la beauté²¹ ». De même, le portrait de l'Arioste brossé par Croce se lit en creux tout au long du texte de Valeri : « Dans l'Arioste il pouvait se reconnaître non seulement en tant qu'artiste en quête de perfection, mais en tant qu'esprit contemplatif : amoureux de la vie mais détaché d'elle ; poète des passions humaines mais hors de passion lui-même²² ». La convergence est frappante. Croce voyait l'essence de la poésie de l'Arioste précisément dans cet amour impartial pour toutes les expressions de la vie humaine, un amour atténué par le voile de l'ironie. Vittorio Lugli ne manque pas, à son tour, de convoquer dans son livre sur La Fontaine la notion d'harmonie, qu'il présente comme le résultat d'une conciliation heureuse des contraires²³ et malgré tout traversée chez le fabuliste par un ferment d'inquiétude : « Une sereine, lumineuse harmonie, dont on n'a conscience que quand elle est brisée, évanouie²⁴ ». Giovanni Macchia reconnaît dans cette idée d'une harmonie supérieure où des éléments discordants se recomposent le principal acquis critique du livre de Lugli²⁵.

Mais revenons à la méthode de Croce. Pour saisir l'essence lyrique du texte, le critique est obligé de le décomposer, de l'appréhender de manière fragmentaire plutôt que dans sa structure d'ensemble. Chaque partie doit être évaluée de manière autonome pour faire le tri entre les éléments poétiques et les éléments non poétiques. Cette appréhension fragmentaire est particulièrement évidente chez Lugli, qui valorise les passages les plus achevés, les plus conformes au sentiment intime du poète, au détriment des parties plus conventionnelles, qui s'écartent de l'intuition première : c'est le cas de sa belle étude sur *La Courtisane amoureuse*, une nouvelle où les considérations finales un peu mesquines du narrateur sont taxées de disperser la « véritable émotion » qui tient l'écrivain « attentif et palpitant » tout au long du récit²⁶. Ce n'est que par moments en somme que l'auteur s'élève à la « poésie », ailleurs il reste un « artiste », quoique exquis, payant son tribut à la mode galante ou précieuse. Lugli privilégie, en

effet, comme le fera plus tard Macchia, ce versant de la production du poète où affleure « un fond sérieux, pensif », un « sentiment mélancolique » qui fissure la façade de la *gaieté*²⁷. C'est là que la poésie se fait sentir tout particulièrement. Souvent les vers sont détachés de leur contexte pour être valorisés dans leur qualité musicale ou visuelle, dans leur capacité autonome de suggestion. Car ils se résolvent parfois mystérieusement en pur son ou en pure lumière sans objet (Lugli parle de l'« essence lumineuse, indéfinissable²⁸ » du vers lafontainien). Macchia à son tour, tout en reconnaissant que les vers des *Fables* sont étroitement intégrés dans le tissu narratif, ne manque pas d'en isoler quelques-uns où « se condense toute l'attention lyrique » et dont la qualité principale est, à ses yeux, « un caractère concret et inimitable de l'imagination²⁹ ». La Fontaine effleure alors l'ineffable : « Quoi de plus mystérieux de la clarté d'un cristal³⁰ ? » On découvre ainsi que la célèbre clarté lafontainienne recèle une part d'obscurité non négligeable. Le célèbre « Voyez-vous cette main qui par les airs chemine » (le discours de l'Hirondelle aux « petits oiseaux » dans *Fables*, I, 8) est porté par les deux critiques en exemple de cette capacité d'expansion sémantique du vers hors de son contexte.

Mais la prise de distance à l'égard de l'approche positiviste est évidente aussi dans la manière de se servir des catégories et des périodisations de l'histoire littéraire : sans renoncer tout à fait à les employer, les trois critiques en font un usage problématique et très peu conventionnel. Toute vision évolutionniste et téléologique est écartée au profit d'une conception bien plus mouvementée, qui montre des failles et perturbe la linéarité chronologique³¹. Et La Fontaine se prête très bien à ce jeu. Malgré son souci perpétuel de se conformer au goût de son époque, son positionnement dans le « siècle de Louis XIV » est particulièrement problématique : tel un *Janus bifrons*, il semble regarder tantôt vers le

19 Benedetto Croce, *Ariosto*, a cura di Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi, 1991 (première édition : *Ludovico Ariosto*, Bari, Laterza, 1918).

20 « [...] affetto per l'Arte in universale, per l'Arte nella sua Idea », *ibid.*, p. 42.

21 « La Fontaine e le sue favole », *op. cit.*, p. 61.

22 *Ibid.*

23 *Il prodigio di La Fontaine*, *op. cit.*, p. 10. L'idée d'harmonie comme conciliation des contraires est présente également chez Valeri : « ces contraires s'harmonisent et fusionnent chez lui naturellement, sans la moindre trace d'effort », « La Fontaine e le sue favole », *op. cit.*, p. 65.

24 *Il prodigio di La Fontaine*, *op. cit.*, p. 6.

25 « Il La Fontaine di Lugli », *op. cit.*, p. 94.

26 « *La courtisane amoureuse* », *op. cit.*, p. 9.

27 *Il prodigio di La Fontaine*, *op. cit.*, p. 128.

28 *Ibid.*, p. 271.

29 « La Fontaine e il tramonto della poesia », *op. cit.*, p. 431.

30 « Il La Fontaine di Lugli », *op. cit.*, p. 92.

31 Sur cet aspect de la méthode critique de Macchia, qui semble annoncer la saison déconstructionniste, voir notamment l'article de Gianfranco Rubino, « Jacqueline Risset lettrice di Macchia », dans F. Cera, M. Felici, S. Svolacchia (dir.), *Jacqueline Risset. Une certaine joie*, Roma, RomaTre Press, 2017, p. 143-153.

passé (non seulement l'Antiquité classique, mais le Moyen Âge des *fabliaux*, la Renaissance de Marot et de Rabelais), tantôt vers l'avenir (Macchia va jusqu'à évoquer les noms de Ravel et de Satie). Le fabuliste appartient et n'appartient pas à son siècle : comme le remarque Valeri, « il est bien de son temps, mais il semble issu d'un autre monde, d'un monde infiniment lointain³² ». Il parvient à faire revivre la « langue des dieux » malgré son époque qui la voue à la disparition. C'est bien là ce que Lugli appelle le « prodige » de La Fontaine. Et sur la résistance d'Apollon / La Fontaine à son siècle, qui tourne le dos à la poésie véritable, Macchia a fondé toute son interprétation du poète de Château-Thierry. Pour lui, La Fontaine est un résistant qui refuse de se plier à un « régime abstrait de règles et de privations³³ ». Isolant la petite comédie de *Clymène* dans l'ensemble de l'œuvre, Macchia a beau jeu de saisir la « modernité déconcertante » que son œuvre recèle. Celle-ci gagne à être lue non seulement à travers les grilles de la culture du XVII^e siècle, mais aussi à la lumière d'une modernité artistique et littéraire que nos trois critiques ont traversée. Lugli, Valeri et Macchia ont une expérience inquiète de la modernité, qui n'est pas celle des avant-gardes, qui ne prône pas la table rase, mais vise à une conciliation entre tradition et innovation. Un « humanisme moderne » selon Luciano Anceschi, qui correspond assez bien à l'attitude de La Fontaine lui-même envers ses modèles³⁴.

Le plaisir de l'écriture

Le dernier élément que je voudrais souligner est que cette approche critique met au premier plan la subjectivité de l'interprète, son imagination et sa sensibilité, brouillant, sans l'abolir entièrement, la frontière entre discours critique et discours littéraire. Il y a un plaisir de la belle écriture, qui doit quelque chose au goût littéraire dominant dans les années de formation de Lugli et de Valeri, une époque marquée par le rayonnement de certaines revues, comme *La Voce*, qui ont profondément renouvelé le panorama littéraire : il s'agit d'un goût marqué par la pratique du fragment, par le subjectivisme, la dimension mémorielle et autobiographique de l'écriture, l'emploi de l'analogie de matrice symboliste. À l'abstraction formalisée du langage qui va bientôt s'imposer dans les études littéraires s'oppose une écriture élégante, qui refuse le jargon technique et recherche plutôt l'évidence de l'image. Qu'on songe par exemple au long parallèle développé par Lugli, en conclusion de son livre, pour représenter l'action de longue durée exercée par La Fontaine sur la littérature française. La métaphore traditionnelle du « fleuve d'éloquence » est transfigurée en une sorte de paysage édénique : « sa poésie est une claire rivière, ni vaste ni résonnante, mais toujours abondante, qui traverse les différentes époques de la littérature française, en diffusant à chaque étape une haleine d'heureuse fraîcheur. Une source au bord de

laquelle se sont attardés, pour avoir du rafraîchissement, les esprits les plus divers³⁵ ». Ailleurs la poésie de La Fontaine est comparée à la fleur « éclosée dans l'air lumineux, dans la chaleur tempérée³⁶ ».

Le goût de la métaphore affleure de manière plus discrète dans l'écriture critique de Macchia, mais elle affleure tout de même, comme lorsqu'il évoque, reprenant spontanément des images analogues de Lugli « la lumière limpide et égale » où baigne *Adonis* ou la « faible clarté lunaire » qui enveloppe le « rêve de beauté » de *Psyché*³⁷. Selon Italo Calvino, qui a préfacé les *Ruines de Paris*, les « essais de Macchia » ont « la saveur des œuvres créatrices, ce qu'ils sont en effet³⁸ ». On est aux antipodes des formalisations du structuralisme et bien plus proche du modèle de Sainte-Beuve, car l'écriture emprunte souvent l'allure divagante et le ton confidentiel de la conversation. Le critique dialogue avec le lecteur d'une part, avec l'auteur de l'autre dans une communication idéale entre âmes d'élite (le mot *âme*, avec sa portée idéaliste, revient souvent dans l'écriture critique de Lugli et de Macchia). L'interprète dévoile ses inclinations et ses goûts, en quête d'une identification empathique avec l'objet étudié et par contrecoup avec les lecteurs dans un échange intime qui passe par l'emploi de la première personne du pluriel, le « nous ». Une impression de littérarité en somme se dégage de ces écrits, ce qui fait à la fois leur caractère désuet et leur actualité inattendue. Car le reflux de la théorie littéraire, la crise de l'expérience structuraliste avec son allure scientifique, peuvent nous permettre, en dépit de tout ce qui nous paraît suranné dans ces expériences, de retrouver quelques points de contact avec des pratiques critiques moins systématiques et plus intuitives.

*
* *

Pour conclure en essayant une dernière fois de saisir ce qui lie ces trois épisodes de la fortune italienne de La Fontaine, je voudrais souligner l'importance du critère de la « discrétion », mis en avant par Macchia lui-même dans son compte rendu au volume de Lugli : il entend par discrétion la faculté d'adapter de manière pragmatique son discours à la complexité de l'objet, sans lui imposer de thèse ou de grille d'interprétation préalable. La Fontaine, auteur par excellence inclassable, demande une approche souple : « l'analyse demande beaucoup de discrétion et de finesse, et surtout un dédain total

32 « La Fontaine e le sue favole », *op. cit.*, p. 58.

33 « La Fontaine e il tramonto della poesia », *op. cit.*, p. 427.

34 Luciano Anceschi, « Lugli o dell'umanesimo moderno », *Studi in onore di Vittorio Lugli e Diego Valeri*, *op. cit.*, vol. 1, p. 13-18.

35 *Il prodigio di La Fontaine*, *op. cit.*, p. 271-272.

36 *Ibid.*, p. 264.

37 « La Fontaine e il tramonto della poesia », *op. cit.*, p. 429.

38 *Préface de Paris en ruines*, *op. cit.*, p. 7.

de la thèse³⁹ ». Le danger d'une telle méthode, qui renonce à aborder l'œuvre à partir d'une hypothèse interprétative très forte est celui de l'éclectisme, qui débouche parfois sur un impressionnisme critique un peu facile. Macchia lui-même le reconnaît à propos de Lugli, lorsqu'il écrit de lui qu'il « estompe les contours sinueux mais solides du portrait à la Sainte-Beuve⁴⁰ ». Certes, l'exceptionnalité de

l'œuvre du fabuliste rend cette discrétion nécessaire. La Fontaine est insaisissable, il faut le suivre dans ses pirouettes continues entre les genres et les registres stylistiques. C'est ce que nos trois critiques ont voulu faire : essayer d'éclairer, avec les outils que la culture italienne de leur époque leur donnait, le prodige de La Fontaine sans rien sacrifier de la complexité inépuisable du « Papillon du Parnasse ».

Federico CORRADI
Università di Napoli L'Orientale

³⁹ « Il La Fontaine di Lugli », *op. cit.*, p. 92-93.

⁴⁰ « La generazione della cultura », *Gli anni dell'attesa, op. cit.*, p. 64.

Directeur de publication :
Patrick DANDREY

Rédacteur en chef :
Damien FORTIN

Comité de rédaction :
Antoine BISCÉRÉ, Céline BOHNERT, Federico CORRADI,
Maxime JEBAR, Marius POPA, Tiphaine ROLLAND

La commission de publication de la revue *Le Fablier* comprend :

Le directeur de la publication
Les membres du comité de rédaction
Membres de droit : les vice-présidents († Bernard Beugnot, Federico Corradi,
Maya Slater), les membres d'honneur et les correspondants étrangers.

Personnalités désignées par le conseil d'administration :
Benoît de Cornulier (Nantes), Alain Génétiot (Nancy), Jole Morgante (Milan, Italie), Fanny Népote-Desmarres (Toulouse),
Maria Eugenia Pereira (Aveiro, Portugal), Guillaume Peureux (Nanterre), David Lee Rubin (Charlotteville, États-Unis),
Randolph P. Runyon (Miami, États-Unis).

Achévé d'imprimer
pour la Société des Amis de Jean de La Fontaine
par Corlet Imprimeur, 14110 Condé-sur-Noireau

Dépôt légal : 2^e trimestre 2023

REVUE PUBLIÉE AVEC LE CONCOURS DES ORGANISMES SUIVANTS :

Le Centre d'Étude de la Littérature et de la Langue Françaises (Sorbonne Université et CNRS, UMR 8599)
L'École doctorale III « Littératures françaises et comparée » et le Fonds d'Investissement pour la Recherche de Sorbonne
Université et le département « Littératures et langages » de l'École normale supérieure (Paris)
La ville de Château-Thierry
La Société des Amis de Jean de La Fontaine

REVUE PUBLIÉE AVEC LE CONCOURS DE



Société des Amis de
Jean de La Fontaine