

E C T I O N M A J O R B A C

16

04 MON

10692

Première

L

Premières leçons sur

Les Fables

de La Fontaine

par Déborah Blocker

2^e édition
corrigée



Presses
Universitaires
de France



023384695

870

Premières leçons sur Les Fables de La Fontaine

PAR

Déborah Blocker

*Ancienne élève de l'École normale supérieure de la rue d'Ulm
Agrégée de Lettres modernes
Chargée de cours
à l'Université de Rouen*

*Préface de
Gérard Ferreyrolles*

*Professeur de littérature française
à l'Université de Paris IV*

16
DH FLOW
10692



Presses Universitaires de France

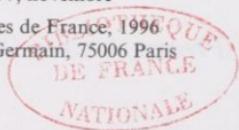
MAJOR BAC
DIRIGÉE PAR PASCAL GAUCHON
CODIRIGÉE PAR ÉRIC COBAST



ISBN 2 13 048060 8
ISSN 1269-7788

Dépôt légal — 1^{re} édition : 1996, octobre
2^e édition corrigée : 1997, novembre

© Presses Universitaires de France, 1996
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris



A mon « pétulant Pierrot » (XII, II).

*L'auteur tient à remercier tout particulièrement
Gérard Ferreyrolles et Dinah Ribard
pour leur soutien attentif et éclairé.*

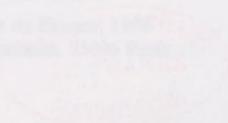
Journal de la Société de la Nouvelle-France (XII, 11)

1911



L'auteur tient à remercier tout particulièrement
Messieurs F. G. et J. B. et leurs familles
pour leur soutien constant et dévoué.

1911



Sommaire

Préface	VII
1 - Le second recueil des Fables - L'histoire d'une œuvre ...	1
I. La fable : un genre dénigré	2
II. Les <i>trois</i> recueils : croissance interne, évolutions, réécritures et jeux d'oppositions	9
III. La Fontaine face au pouvoir monarchique : un classique dans l'opposition au siècle de Louis le Grand ?	16
2 - Structures d'un genre : le tout et la partie - L'œuvre, d'un mot	25
I. Qu'est-ce qu'une fable ?	27
II. Effets de recueils	34
III. Le fabuliste et son lecteur	40
3 - La vérité du jeu ou l'enfance de l'art : plaire et instruire - Les thèmes à l'œuvre (I)	49
I. Galanterie ? Un ton et deux publics	51
II. Le pouvoir des fables	56
III. Vérités et mensonges	63
4 - Hommes et bêtes : « la voix de la nature » - Les thèmes à l'œuvre (II)	71
I. Déguisements : la satire sociale et politique	72
II. Transmutations et régressions : l'animalité humaine	79

III. L'homme est-il corrigible ?	86
5 – Une poésie philosophique ? Conscience de soi et contem- plation créatrice – Les thèmes à l'œuvre (III)	93
I. Sagesse et folie	95
II. Soi et autrui : la solitude et l'amitié	100
III. Contemplation et jouissance : la création, miroir divertissant de la diversité	108
Lexique	115
Thèmes et questions d'ensemble	117

Préface

Voici jouvences sur La Fontaine. A qui s'imagine que ses fables enclosent, de préférence à l'adresse des enfants, une mosaïque de leçons morales formant un tout achevé et sans ombres, Déborah Blocker apporte l'inquiétude. Elle rend leur mobilité à trois « recueils » dont la composition s'étale sur plus d'un quart de siècle, elle fait entendre les dissonances au sein des échos que se renvoient d'un livre à l'autre des personnages toujours repris et toujours différents, elle fait trembler le sens de chaque poème, qui à la fois construit celui de l'ensemble et reçoit de lui le sien. Nous sommes, devant le microcosme des Fables, confrontés à la même aporie que Pascal devant l'univers infini : « impossible de connaître les parties sans connaître le tout, non plus que de connaître le tout sans connaître particulièrement les parties », outre que chaque partie est elle-même un tout dont les parties entrent en tension. Pour s'en tenir aux deux principales composantes de la fable, il est clair que chez La Fontaine la moralité n'épuise pas la signification du récit, mais il serait à l'inverse abusif de récuser comme postiche l'intention didactique affichée par le moraliste. Comment dépasser la tension sans l'abolir ? En cherchant, ainsi que le propose D. Blocker, la morale hors de la moralité – dans le récit lui-même. Se fait jour alors, en contrepoint de l'assurance oraculaire des énoncés gnomiques, une pluralité de propositions pragmatiques correspondant à la diversité éventuellement contradictoire des expériences feintes et n'offrant

d'autre garantie que la compétence de chaque lecteur à hiérarchiser les voix qui dans le texte les portent. Les fables sont ainsi constituées en œuvres ouvertes et énigmes à déchiffrer : le sens y éclate dans la multiplicité des sens qui ne sont point offerts, mais donnés à construire.

Par son travail de libération jubilatoire des possibles, D. Blocker répond à l'attente d'un auteur convaincu « qu'il faut laisser / Dans les plus beaux sujets quelque chose à penser » (Discours à Monsieur le duc de La Rochefoucauld). L'esthétique lafontainienne de l'inachèvement appelle la collaboration du lecteur, qui devient un critique dès lors que le « quelque chose » qui lui est laissé à penser est l'œuvre elle-même. Exemplairement, les deux figures sont ici conjointes en ce que D. Blocker ne frustrer pas le lecteur de sa part de recherche par l'imposition d'un sens tout arrimé et compassé, mais au lieu de jouer à sa place lui apprend les règles du jeu : elle fait du lecteur un critique parce qu'en elle le critique a su demeurer un lecteur. Nul dogmatisme, donc, dans ces leçons sur les Fables ; nul dilettantisme non plus. La maîtrise ne s'y mesure ni au verrouillage d'un sens global et définitif, ni à la pulvérisation de tout sens dans l'arbitraire d'une virtuosité narcissique. Elle se lit dans la capacité de feuilleter les niveaux de signification, de tracer les configurations de la polysémie, d'articuler, en un mot, l'unité hors de quoi il n'est point d'œuvre et la diversité sans laquelle La Fontaine n'est plus lui-même. Entre tyrannie de la totalité et dérive pointilliste, notre guide-exploratrice a réglé sa démarche sur quelques fables-phares qui concentrent les paradoxes essentiels de l'entreprise lafontainienne : paradoxe d'une instruction qui passe par le plaisir là où l'injonction échoue (Le Pouvoir des Fables), paradoxe d'un mensonge qui dénonce le mensonge en le redoublant (Le Dépositaire infidèle), paradoxe d'une sagesse qui s'atteint par la médiation de la folie (Le Fou qui vend la sagesse). La fable se donne bien pour un divertissement, mais c'est un divertissement qui nous détourne du divertissement. Encore sur ce chemin qui s'abolit dans le terme où il conduit nous laisse-t-on entendre qu'il n'est peut-être d'autre terme que le chemin lui-même.

D'où l'ultime question, qui ouvre sur un ultime paradoxe : de quel lieu philosophique le fabuliste s'adresse-t-il à son lecteur ?

On ne le voit point prendre sur ce dernier de surplomb dogmatique : il entre en dialogue avec lui, pousse l'interlocuteur à s'interroger et sait rire de soi. Ironie, humour, maïeutique – autant de traits d'une posture socratique. Quant à la doctrine, pour autant que le terme n'écrase pas son destinataire, deux références majeures sont nettement dégagées par D. Blocker : la Bible, dans son interprétation augustinienne, et l'épicurisme, dans sa version gassendiste. La distance entre elles est moins infranchissable qu'il ne paraît, si l'on garde à l'esprit que pour saint Augustin l'homme est mû, jusque dans sa recherche de Dieu, par l'attrait du plaisir et que le prêtre Gassendi s'emploie à baptiser a posteriori Épicure. Il n'en reste pas moins que celui-ci sert aussi, entre les mains des libertins, d'arme contre les orthodoxes. Comment situer *La Fontaine*, qui parle dans l'ambivalence du langage commun aux uns et aux autres ? Lorsqu'il dénonce « l'erreur païenne » qui fit adorer aux hommes leur « propre ouvrage » en la personne des dieux (Le Statuaire et la Statue de Jupiter), le fabuliste se trouve exactement à l'intersection de la critique épicurienne des superstitions religieuses et de l'anathème lancé par la Bible (Sagesse, XIII-XV) contre l'idolâtrie. S'agit-il de montrer l'accord de la Révélation surnaturelle et de la raison humaine ou d'investir les mots pris au texte sacré d'un sens qui le subvertit ? Entre concordisme et duplicité, il paraîtra plus prudent de ne pas trancher ou de choisir la première option, plus subtil et risqué de préférer la seconde, mais il serait à coup sûr téméraire de négliger l'empreinte scripturaire sur les Fables : D. Blocker a raison, après un long aveuglement de la critique, d'insister sur la parenté entre l'univers du fabuliste et celui des livres sapientiaux de l'Ancien Testament. Généralement parlant, on ne saurait oublier sans dommage pour l'appréhension de son œuvre que *La Fontaine* a commencé par être séminariste à l'Oratoire, qu'il a été le maître d'œuvre pour Port-Royal du Recueil de poésies chrétiennes et diverses et qu'il a terminé sa carrière littéraire sur une paraphrase du Dies irae et la traduction des hymnes du bréviaire. Le grivois auteur des Contes est aussi celui du Poème sur la captivité de saint Malc à la gloire de la chasteté, et la même année (1665) qu'il publie les premiers, il traduit les citations poétiques de la Cité de Dieu de saint Augustin. On a inventé, pour pallier

l'inconstance, l'expression de « sincérités successives » : faudra-t-il pour La Fontaine forger l'oxymore de « sincérités simultanées » ?

Les lignes précédentes ne le laissent guère deviner, mais celles qui vont suivre ce pré-texte l'illustreront avec éclat : pour dignement parler de La Fontaine, plus est requis que le simple savoir : un gai savoir. La science exigible du critique est pleinement en acte chez D. Blocker, qui a appris de Genette et de Marin à repérer les ruses du récit pour les rendre signifiantes au lecteur, mais au lieu de se figer en références pédantes, elle joue ici avec les mots, inverse les perspectives et dialectise les enjeux. La polysémie n'est pas le chaos, ni le sérieux le contraire du ludique. Deborah Blocker accroît notre plaisir aux Fables de le rendre plus éclairé, et nos lumières sur elles par le plaisir qu'elle y prend. Un talent naît, qui est l'allégresse de la rigueur. « Par où saurais-je mieux finir ? » – par où saurait-elle mieux commencer ?

Gérard FERREYROLLES,
Professeur à l'Université de Paris IV.

Le second recueil des Fables

L'HISTOIRE D'UNE ŒUVRE

Un recueil de fables, tirées du fabuliste grec Ésope et mises en vers? La chose paraît aujourd'hui aller de soi. Premier effet d'optique, attribuable pour la plus grande part au statut de classique: la gageure originelle de l'entreprise de La Fontaine se trouve comme naturalisée en évidence. Second effet d'optique: l'œuvre, quoique connue du grand public à travers des morceaux choisis – *La Cigale et la Fourmi*, *Le Lièvre et la Tortue*, *Le Coche et la Mouche*, ces fables les plus célèbres qui nourrissent la conscience collective d'une nation tout entière – est appréhendée d'emblée comme un tout parfaitement achevé, nécessaire, indépassable. Voilà qui fait peu de cas de la réalité historique d'une œuvre construite dans la durée d'un quart de siècle. Plus encore, une telle vision bafoue la matérialité d'un texte qui souligne constamment en lui-même sa propre évolution. Les *Fables* ne se virent véritablement achevées qu'à la veille de la mort du poète. Le troisième effet d'optique tient davantage de l'anachronisme: il pousse à attribuer à l'œuvre en son temps la reconnaissance consensuelle dont elle bénéficie aujourd'hui. Cette déformation, en s'ajoutant au travers qui consiste à identifier l'œuvre à son contexte politique, tend à faire passer La Fontaine pour un poète au service du Roi-Soleil. Il va sans dire qu'une telle interprétation contredit elle aussi une certaine réalité historique, déchiffrable dans l'œuvre même, où se laisse deviner un La Fontaine aspirant certes à la

faveur royale et aux avantages qu'elle comporte, mais toujours systématiquement écarté des cercles littéraires les plus proches du pouvoir. La politique de La Fontaine, qui s'éclaire à la lumière de cette position sociale difficile, fut de ce fait des plus sinueuses. Il importe donc de redessiner le contexte historique dans lequel apparut le second recueil des *Fables*.

I. La fable : un genre dénigré

La conscience collective des gens de lettres et de leur public dessinait au XVII^e siècle une échelle de valeur des genres littéraires. Inspirée des Anciens et considérablement modifiée depuis la Renaissance, cette échelle était généralement implicite, mais sa hiérarchisation, dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, n'en était que plus rigide. On la trouve par exemple réaffirmée dans l'*Art poétique* de Boileau (1674). Au sommet se trouvait placé le poème épique, où la grandeur du style devait venir constamment rehausser l'héroïsme de grandes actions. Il est aisé de concevoir pourquoi ce genre, quand il trouva des illustrateurs, fut presque exclusivement réservé à l'éloge hyperbolique des actions glorieuses du monarque. Venait ensuite le poème dramatique. La tragédie était dans la pratique valorisée à l'égal de l'épopée : elle se caractérisait elle aussi par la hauteur de son ton et l'héroïsme – fût-il malheureux – de ses actions. La comédie, pour sa part, se divisait en grande comédie et en farce, deux tonalités que l'on voit également représentées chez Molière (où *Le Misanthrope* se distingue, par exemple, des *Fourberies de Scapin*) mais dont la première était tenue pour plus noble que la seconde. Suivaient alors les genres poétiques tenus en moindre estime : le poème lyrique (essentiellement l'ode et l'élégie), le poème satirique (l'épigramme par exemple), la poésie pastorale (c'est-à-dire l'idylle et plus généralement toute la poésie bucolique), et enfin, d'introduction assez récente, la poésie mondaine, comprenant le madrigal, par exemple, mais caractérisée essentiellement par la recherche de

l'informel, en particulier à travers l'adoption d'un ton moyen et l'utilisation d'un mélange pourtant hérétique de vers et de prose. La prose avait en effet un statut particulier : elle se trouvait le plus souvent dévalorisée face aux genres versifiés. Elle comprenait cependant aussi bien l'éloquence de la chaire que l'éloquence judiciaire, qui tenaient le haut du pavé. On y trouvait aussi le genre épistolaire et surtout le roman, alors en plein développement. Ces deux derniers genres étaient particulièrement prisés par les mondains.

On voit que cette énumération ne fait nullement apparaître la fable. Non que le genre n'existât pas, mais, au moment où La Fontaine s'en empare, il n'était pas digne d'être cité parmi les grands genres. **Il n'appartenait même pas au nombre des genres dits mineurs. Il faisait partie des exercices scolaires.** Certes la tradition des fables tirées du Grec Ésope et de son imitateur latin, Phèdre, remontait aux premiers temps de l'humanisme renaissant, mais ni l'ouvrage d'Abstémios (en vers latins et avec une traduction française de 1572), ni celui d'Isaac Nevelet (une *Mythologia Aesopica* parue à Francfort en 1610) n'avaient réellement réussi à sortir l'apologue de l'espace confiné des classes de grammaire. C'était un genre réservé aux doctes possédant le latin et dont les visées étaient essentiellement pédagogiques : les fables servaient à enseigner aussi bien la grammaire latine ou les techniques élémentaires de la narration que les rudiments de la morale. J. Baudoin avait bien publié en français des *Fables d'Ésope Phrygien, illustrées de discours moraux, philosophiques, et politiques [...]* (1639), qui furent suivies en 1647 des *Fables de Phèdre, affranchi d'Auguste, traduites en français, avec le latin à côté, pour servir à bien entendre la langue latine et à bien traduire en français*, par le solitaire de Port-Royal, Louis-Isaac Le Maistre de Sacy, mais là encore la visée pédagogique, moralisante ou linguistique, était clairement affirmée. Apanage traditionnel des pédants de collège, la fable sentait semble-t-il irrémédiablement l'école.

Pendant la bonne société lettrée était à la recherche de formes brèves et distrayantes, susceptibles de se plier aux règles de légèreté et d'élégance que formulait alors l'esthétique dite galante. Mais pour plaire à cette société galante qui fleurissait à

Autrefois boudé par l'autorité royale, à peine reconnu par l'Institution, c'est-à-dire la toute nouvelle Académie, La Fontaine est aujourd'hui l'un des écrivains français les plus lus. S'il faut se réjouir du sens de l'histoire littéraire, il ne faut pas oublier en revanche que le fabuliste ne prétendait s'adresser qu'à un public restreint, composé de quelques lettrés. C'est rappeler que l'œuvre est nécessairement codée et que « l'apparente simplicité » de certains textes dissimule une réelle complexité. Chaque fable est un authentique piège. Elle réclame de poser quelques questions et surtout d'y répondre.

A qui s'adressent les Fables ? Pas seulement aux enfants... De qui et de quoi parlent-elles ? Faut-il les lire comme une satire sociale ou plus généralement comme une peinture féroce de la nature humaine ?

Déborah Blocker, ancienne élève de l'École normale supérieure de la rue d'Ulm, est agrégée de Lettres modernes. Elle enseigne la littérature à l'Université de Rouen (Mont Saint-Aignan).

42 FF

22411955/11/97



BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE



3 7531 00039681 3

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX^e siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012.

Avec le soutien du

