



CLASSIQUES
GARNIER

BERMANN (Mathieu), LEPLATRE (Olivier), « Préface », *Les Contes et nouvelles en vers de La Fontaine. Licence et mondanité*, p. 7-23

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-5136-2.p.0007](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-5136-2.p.0007)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2016. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

PRÉFACE

Dans l'abondante littérature critique dédiée à La Fontaine, ne sont pas si fréquents les essais sur les *Contes*, tournés vers une observation de ce foisonnant corpus, tout à la fois ponctuelle (grâce à une mise au jour des logiques internes présidant à l'œuvre) et globale (dans la perspective d'une contextualisation minutieuse, indispensable pour prendre la mesure des enjeux et de la situation littéraire du texte)¹. L'on connaît la part des *Fables* dans les travaux universitaires et savants : elle est écrasante. D'un écrivain qui, sa vie durant, a voulu préserver la part égale entre la rédaction de ses contes et celle de ses fables, la postérité, influencée par l'École, a préféré le charme délicieux des apologues, leur virtuosité narrative, leur pouvoir de suggestion poétique et leur anthropologie riante, quoique si pessimiste au fond, peuplée d'animaux dotés de langage, parfois d'éloquence, et d'hommes faits à leur image. Tout a concouru à la consécration des *Fables*, devenues sans conteste, par l'empreinte notamment des récitations dans les souvenirs d'enfance, l'un de nos plus émouvants lieux de mémoire.

Les *Contes*, de lecture moins aisée, moins adaptés au consensus moral et certainement à la transmission scolaire, n'ont pas trouvé si large public. Il y eut bien l'éloge de quelques écrivains et l'hommage d'illustrateurs de talent. À partir de 1770, le plus célèbre d'entre eux, Fragonard, après la première édition illustrée confiée à Romain de Hooghe en 1685, accompagna l'œuvre d'une nuée de gravures subtilement gazées : des scènes aux frontières du rêve, baignées de lumières vaporeuses, serties dans des écrans de végétation diffuse et presque liquide ; au milieu des fumées, des nuages et des drapés cotonneux, des couples aussi évanescents que des fantômes s'effleurent et se serrent comme s'ils étreignaient des silhouettes poudreuses. Malgré ces splendides réalisations artistiques, qui

1 Le présent ouvrage rejoint ainsi la toute récente somme de Tiphaine Rolland, *L'Atelier du conteur. Les Contes et nouvelles de La Fontaine. Ascendances, influences, confluences*, Paris, Champion, 2014.

témoignent de l'importance qu'ont eue les *Contes* dans l'histoire du goût galant, cette partie de l'œuvre de La Fontaine n'a jamais complètement séduit la critique qui, pour l'essentiel, a exploré les sources et souligné ce que les *Fables* prouvent aussi, c'est-à-dire le talent d'adaptateur de La Fontaine et son sens de l'appropriation ludique.

Parmi les études les plus récentes et les plus convaincantes, celles de Patrick Dandrey¹ ont permis de comprendre et d'expliquer la nature et les intentions de ce va-et-vient, entre conte et fable ou entre fable et conte, que La Fontaine a préservé tout au long de sa carrière, à partir de 1664 du moins, date à laquelle commencent à paraître les *Contes*, quatre ans avant le premier recueil des *Fables*. D'un genre à l'autre, le poète a puisé aux ressources des différences et des ressemblances. Tantôt il donne le sentiment de rapprocher ses deux formes élues, en mettant en valeur, selon les inflexions de chacune d'elles, l'art de conter en vers, et de profiter de genres latéraux pour accomplir avec plus de liberté d'audacieuses et toutes personnelles expériences de poésie. Tantôt, au contraire, il nous semble creuser leur écart, de façon à éloigner ses contes de tout investissement moral et à les faire dépendre du seul souci de plaire jusqu'à l'emploi d'une grivoiserie détournée, retenue en-deçà de l'obscène, même si elle est parfois bien tendancieuse.

Le livre de Mathieu Bermann ne porte pas directement son intérêt sur le dialogue entre les deux genres dans lesquels La Fontaine s'est essayé, séparément quoique en échos et quelquefois par entrecroisements, à être poète, ni d'ailleurs sur la part et le travail des hypotextes dans les processus de réécriture et d'hommages qui reprennent les modèles de La Fontaine, Boccace en tête, et composent à partir de l'archive des lectures son panthéon personnel (ou, comme le déclare *La Servante justifiée*, la « boutique » et le « vieux magasin » où se servir). Ne sont évidemment pas ignorés la place des influences et le rôle de la reprise ornée qui caractérisent la méthode du conteur soucieux en tout d'y « mettre du sien » (*La Servante justifiée*) : de cette innutrition et de cette restitution, toujours infidèle, des sources, La Fontaine parle comme d'une licence qui justifie son envie de raconter et participe de sa définition de l'auteur. Cependant

1 Patrick Dandrey, *La Fabrique des fables. Poétique de La Fontaine*, Paris, Klincksieck, 1991 ; et plus récemment : « Les fables, les contes et la Fable chez La Fontaine : le secret du livre XII », *Féeries*, n° 7 (*Études sur le conte merveilleux. XVII^e-XIX^e siècle / Le conte et la fable*), 2010, p. 45-74.

l'enquête revient ici au point de départ des interrogations que suscitent les contes et les nouvelles. Elle se concentre sur la littérarité des textes.

Il s'agit d'abord d'évaluer les conditions dans lesquelles l'œuvre a été reçue et accueillie, ce qui amène Mathieu Bermann à développer en particulier le rôle rempli par les élites féminines, soucieuses d'encourager et de diffuser une création authentiquement inédite et explicitement destinée à les toucher, voire à les émouvoir : « Je dois trop au beau sexe, il me fait trop d'honneur / De lire ces récits, si tant est qu'il les lise » (*Les Oies de frère Philippe*). L'analyse dessine aussi les contours d'un imaginaire que les contes déploient et varient. Elle s'attache conjointement à dégager et à interpréter les principes esthétiques qui escortent l'invention et elle montre – c'est là un des points les plus originaux de la thèse défendue – ses implications éthiques. Car les contes façonnent un mode de vie alternatif proche d'un épicurisme joyeux qui plaide, mais différemment de la préciosité, pour une réforme douce des relations entre hommes et femmes dont les corps puissent être vécus, acceptés et éprouvés plus librement.

Comme toujours chez le conteur, la frivolité des sujets est l'apparence d'une pensée profonde qui examine les hommes, en touchant au plus près leur nature tumultueuse, et qui tente, en toute lucidité mais avec espoir, de leur proposer quelques solutions pour rendre l'existence plus supportable et pour réenchanter les désirs. Il faut donc croire et ne pas croire La Fontaine quand il assure être uniquement guidé par l'amusement : le conte ne serait, à l'entendre, que « bagatelle » (*Préface à la première partie des contes et nouvelles en vers*). L'argument espère désamorcer les objections afin que passe discrètement un programme poétique et moral pourtant en tous points subversif. Mais ne pas prendre garde aux contes et à ce qu'ils nous font véritablement voir des émois du désir leur permet aussi de lever les censures et de s'insinuer dans l'esprit des lecteurs, l'air de rien. Cette manière de procéder, bien dans l'esprit de la littérature mondaine qui s'est forgé une règle de ne jamais peser pour mieux persuader, est la signature de La Fontaine : elle obéit au tempérament du poète, à ses stratégies d'évitement du jugement au profit de la séduction que doit exercer l'écriture ; elle assiste enfin une vision du monde volontiers provocatrice qui s'exprime mieux sous couvert d'être sans conséquence. On reconnaît par ces traits la préoccupation qu'a toujours eue La Fontaine – elle fait de lui l'un des héritiers des libertins – de contourner les préjugés, de se défaire des carcans intellectuels, de refuser les conduites morales

dictées et de mettre en doute les certitudes de la réflexion au point de la déstabiliser, pour le bénéfice de la lecture. Aussi la pensée s'ouvre-t-elle plus largement et révisé-t-elle ses assises prétendument inébranlables.

Dans son examen des *Contes*, l'auteur a privilégié la « licence », concept cardinal qu'il expose comme la justification de l'œuvre et le manifeste du poète. La Fontaine le reconnaît franchement et trouve l'adjectif à-propos : « le livre est licencieux » (*Préface à la première partie des contes et nouvelles en vers*). Validée par l'écrivain, qui déclare s'y conformer puisque la nature du conte le veut ainsi, la notion est, à l'évidence, d'une fructueuse rentabilité critique pour sonder les recueils, dans la mesure où elle traverse les domaines linguistique, esthétique, moral voire social et politique que les *Contes* eux-mêmes entremêlent et problématisent au sein de la fiction. Mathieu Bermann ose une interprétation d'ensemble, alors que la critique avait plutôt opté avant lui pour des prises ou des traversées relativement partielles de l'œuvre. Grâce à la catégorie de la licence, une authentique lecture des *Contes* est avancée qui rend compte de la diversité et simultanément de l'unité de ces récits en vers (contes et nouvelles), et qui les installe dans leur environnement culturel. Malgré leur émiettement, les contes apparaissent ainsi comme un prisme culturel au moyen duquel s'expriment le dessein littéraire de la Fontaine et son point de vue singulier sur un siècle qu'il aurait aimé plus souriant et plus confiant dans notre incarnation, malgré son fardeau.

L'ouvrage de Mathieu Bermann est à fonds multiples, ramifiant son parcours dans des textes constamment sollicités et nourris de commentaires. Il retrace en premier lieu l'évolution du terme de licence et il constate son imprégnation à l'époque de La Fontaine. À ce titre, tout un aspect de l'histoire des mentalités est exploré, tant sur le plan de la langue que sur celui des mœurs. Il inclut bien entendu une approche historique et poétique du conte licencieux, et spécialement du conte licencieux en vers, forme oblique, protéiforme, l'un de ces genres en tout cas dont la production fut la tendance du siècle, au moins dans sa seconde partie.

La Fontaine refonde le conte licencieux en vers et sans doute domine-t-il la postérité par l'ampleur et la hauteur de son entreprise qu'il présente néanmoins avec beaucoup de modestie, non sans prudence. D'autres recueils de conteurs pourtant existent, la plupart se revendiquant de l'auteur de *Joconde* : Saint-Glas, Vergier, Baraton ou Grécourt figurent dans le panorama d'un genre dont Mathieu Bermann marque, non comme de simples

éléments de comparaison, les dominantes esthétiques et thématiques tout en permettant d'évaluer l'originalité des contes écrits par La Fontaine.

Associée à la notion de « mondanité », la « licence » détermine une étude qui circonscrit avec précision la place des *Contes* dans l'aire littéraire de la mondanité et fixe en conséquence un double horizon : l'horizon d'une écriture qui s'équilibre en profitant de l'énergie transgressive de la licence qu'elle veut néanmoins rendre supportable à un public, ou un certain public ; et l'horizon d'une réception particulière que détermine Mathieu Bermann pour l'isoler comme l'un des territoires de la mondanité. Car à le lire, il faut comprendre qu'existent bien *des* mondanités. La Fontaine se fraye une voie dans ces espaces aux caractéristiques spécifiques pour bénéficier d'un milieu qui l'aide à promouvoir sa création auprès de lecteurs intéressés et fidèles.

La question posée est déterminante pour appréhender le XVII^e siècle. Elle est celle de la réception des œuvres et des conditions socio-esthétiques de leur existence ainsi que des stratégies énonciatives par lesquelles elles parviennent à s'affirmer et à s'afficher. Car le problème des contes, textes au contenu audacieux, potentiellement obscène, est bien celui de leur lisibilité. Comment les faire accepter et finalement les légitimer ? Au prix de quels compromis, de quelle complaisance peut-être et assurément de quelle médiatisation ? Comment, en se déclarant son auteur, garantir une telle œuvre (et déjà la constituer comme une œuvre) sans courir le risque de l'interdiction ou du mépris ?

La Fontaine n'y a pas toujours réussi. Ses contes furent utilisés par ses détracteurs, Furetière en particulier, au moment de la candidature à l'Académie française en 1684. Il vit dans le conteur un « Arétin mitigé » : la critique serait presque un compliment si l'on pense que La Fontaine n'a cessé d'élaborer, selon des différences de degrés en fonction des recueils, un accommodement de la matière gaillarde ; mais Furetière l'entend comme une marque d'hypocrisie ou de médiocrité. L'histoire des *Contes* est donc aussi celle des résistances et des attaques qu'ils ont subies ; elle est spectaculairement marquée par la saisie de l'ouvrage le 5 avril 1675 sur l'ordre de Gabriel Nicolas de la Reynie (avec interdiction de vente) ; s'y ajoute le reniement de La Fontaine cédant, deux ans avant sa mort, à l'insistance de son confesseur, le Père Pouget¹.

1 L'on se sert de ce reniement pendant une bonne partie du siècle suivant pour discréditer le conte en vers. Si La Fontaine lui-même n'en avait plus voulu... Voir Sylvain Menant,

Pourtant les contes sont bien parvenus à rencontrer leur public. La Fontaine a, dans sa vie, fréquenté une mondanité un peu excentrée, irrégulière, davantage repliée sur la sphère intime et proche de la galanterie licencieuse. Ce sont ces cercles, souvent anticonformistes et disposés à accepter des formes d'avant-garde, qui ont accueilli la gaieté un peu leste des contes, assortie des audaces d'un style qui mêlait le vieux langage, d'inspiration marotique, aux innovations poétiques les plus modernes. La Fontaine a écrit pour eux et avec leur encouragement une œuvre en apparence humble mais qui, en réalité, complétant l'effort d'insubordination stylistique et morale des *Fables*, se défend avec insolence et ironie contre l'ordre littéraire et la raideur idéologique d'une monarchie regardée de loin par un poète décidé à ne pas se taire.

Pour mener son cheminement dans l'œuvre (ne saurait-on travailler sur La Fontaine autrement qu'en se promenant ?), Mathieu Bermann a procédé selon une série d'approches dirigées par de grands axes méthodologiques. Ils traduisent l'exigence d'appréhender le texte pour en exhausser le raffinement et la malice, rapportés continûment aux contraintes et aux possibilités qu'imposait le contexte culturel. Un premier temps, adossé à une double perspective sémantique et sociologique, détermine les conditions de réception et d'émergence des *Contes*. Une deuxième partie traite de l'esthétique de La Fontaine et montre qu'elle s'appuie sur des principes formels d'une grande convergence d'effets et régie par des processus de parasitage et des constructions narratives ressemblant à la mosaïque et à la marqueterie, par leur recours à des insertions d'éléments repris et à des dissonances assumées. Ces deux premiers volets débouchent sur un troisième moment. Il s'organise autour d'une lecture anthropologique des *Contes* gouvernée par le paradigme économique. Apparaît alors chez La Fontaine ce qu'il convient de nommer avec Michel Foucault un bon « usage des plaisirs ».

En premier lieu, l'ouvrage recense les paramètres d'une poétique de la licence. Il part des acceptions sémantiques du mot « licence » ; il met l'accent, quel que soit le sens, positif ou négatif, du terme, sur l'idée d'écart, transgressif ou normé. S'ensuit un tableau nuancé de la pratique et même de la théorie littéraires au XVII^e siècle. La Fontaine est fidèle à une application souple des règles de la période classique ; quelque puissantes qu'elles soient, ces lois, moins tyranniques qu'il

La Chute d'Icare. La Crise de la Poésie française. 1700-1750, Genève, Droz, 1981.

n'y paraît, comprennent souvent des marges de liberté. Demeure en elles de la place, au nom de l'invention littéraire, pour des licences, y compris des licences jugées régulières si elles ne contreviennent pas outrageusement aux demandes de la bienséance esthétique et morale. L'infléchissement des notions doctrinaires dépend encore des formes littéraires pour lesquels elles se révèlent bien différentes : plus l'on descend dans l'échelle générique, plus les licences sont autorisées, les imperfections devenant alors consubstantielles aux petits genres et finalement pleinement justifiables et éventuellement appréciables. Se comprend ainsi le choix récurrent chez La Fontaine de types de textes (fables, contes, nouvelles...) peu assujettis aux impératifs poétiques et donc plus libres d'accueillir des accommodements, des déplacements qui toutefois visent moins à heurter le goût qu'à manipuler ses attentes et dissoudre ses codes.

Le genre du conte licencieux en vers autorise finalement la conversion des diktats littéraires en licences bienséantes. Tel est du moins l'enjeu, calculé, que poursuit La Fontaine en revendiquant le lien du conte, depuis Boccace au moins, et de la licence. La licence, justifie l'écrivain, est ce qui convient au conte, elle lui est naturelle ; sans elle, que vaut-il ? Mais de même qu'il arrache la fable à sa tradition scolaire et l'élève jusqu'à la poésie la plus élaborée, La Fontaine, soucieux de participer au processus actif d'une civilisation du plaisir, entend extraire du conte la grossièreté et la trivialité. Dans les deux cas, fable ou conte, l'écrivain se livre à une ré-esthétisation de genres que rien ne destinait *a priori* à entrer dans les préférences de la mondanité, sauf précisément leur capacité à être remodelés, reconfigurés sans que soient changées complètement leur nature et leur finalité. Sur ce plan, le projet de La Fontaine relève entièrement d'une défense de l'*aptum* (à chaque genre, son régime moral et esthétique).

Puis Mathieu Bermann s'intéresse aux licences textuelles du conteur. De fait, La Fontaine réaménage un genre qu'il destine au divertissement, ou à la « diversion » au sens de Montaigne. Il soutient un type de plaisir qui refuse tout formalisme et qui, sous le signe permanent de la gaieté nuancée de « douce mélancolie » (*Préface à la première partie des contes et nouvelles en vers*), allie matière et manière en un tout harmonieux, sans égards pour le vrai et le vraisemblable dont le conte se moque. Le soin de se conformer à son sujet ou plutôt à ses sujets est le principe que respecte

le conteur (encore l'*aptum*) ; il correspond en somme à une constante d'inconstance. Par exemple, si le conte l'exige, l'écrivain lui donnera le temps de rebondir de péripéties en péripéties, de se compliquer de tours et de recommencements ; mais il sera court, aussi vif et saillant qu'une plaisanterie, quand sa matière, plus petite, n'en demande pas davantage. La Fontaine persiste à croire aux vertus littéraires de la brièveté (qui est qualité d'écriture et non quantité de mots), à celles du rythme qui confère au récit son allant et permet de le rapprocher de la poésie. Car il existe une poésie du récit, comme le savaient bien les classiques déjà sensibles à l'idée de poème en prose, qui n'est pas seulement affaire de vers mais de cadence des événements, de tempo des enchaînements. . .

Mais le principal défi poétique du conteur, auquel contribuent les choix de son art, consiste à « érotiser l'écriture » pour soutenir le libertinage des récits. Voilà pourquoi dans toutes ses pratiques littéraires, et le conte ne fait pas exception, La Fontaine promet le « tour ». Il le comprend comme une façon singulière d'envelopper le récit, de biaiser les règles sans rompre avec elles ni les brutaliser. Le terme induit aussi une référence étymologique à la fiction, faite au moule de l'écrivain. Le conte est une forme ouverte, accueillante. Chez La Fontaine, il profite explicitement de l'apport d'autres genres ou d'autres sortes d'énoncés comme l'épigramme et le bon mot (imités des jeux mondains et de leurs exercices spirituels), ainsi que des contacts et des différences que le conte entretient par exemple avec la nouvelle que La Fontaine retient concurremment pour narrer ses histoires facétieuses.

On peut apprécier les pages, soutenues par des commentaires subtils et stimulants (l'intelligence textuelle de La Fontaine suggère naturellement la technique de la micro-lecture et de l'explication), que Mathieu Bermann consacre aux rapports spéculaires ou anamorphotiques entre contes et fables. À la suite de Roger Duchêne qui se demandait autrefois si les fables n'étaient pas parfois des contes¹ (et la présence dans le Livre XII d'une série de grands contes en est un indice certain), on peut relever l'intérêt qu'il y a à lire simultanément, comme des pendants dialogiques, les deux genres dont La Fontaine a mené l'écriture parallèle ou alternée.

Chaussant les lunettes des contes, le lecteur trouvera à la laitière chargée de son pot au lait un air de petite paysanne accorte, délicieusement habillée

1 Roger Duchêne, « Les fables de La Fontaine sont-elles des contes ? », dans *Littératures classiques*, supplément au numéro 16, 1992, p. 85-108.

à la mode légère et surveillée, comme il se doit, par un mari jaloux (est-il mal plus cruel et plus propice au récit, se demande *La Coupe enchantée*?). Le même lecteur averti découvrira encore dans les mœurs animales des conduites un peu lestes et dans les récits les mettant en scène quelques allusions scabreuses. Outre une réflexion sur la sottise du voyage et sur l'intempérance de la jeunesse, le lecteur des *Contes* se surprendra à considérer dans *Le Rat et l'Huître* (VIII, 9) l'histoire d'une éducation sexuelle qui tourne mal par la faute d'une huître fatale et cruelle, insensible au point de refermer ses écailles sur un pauvre rat après lui avoir promis son intimité.

Inversement, le bestiaire qui accompagne les récits ou illustre les comportements mis en action (le mari n'est-il pas par nature une bête à cornes?), les personnages imités de la diversité de la réalité sociale, les décors souvent champêtres (avec parfois des incursions au sein des Cours), l'importance, nodale dans la trame des histoires, de la ruse et singulièrement des leurre de parole, tous ces éléments, familiers aux lecteurs de La Fontaine, rapprochent les contes et les nouvelles des fables. L'esprit est le même, et les hommes n'y sont guère dissemblables, bien que leur préoccupation (jouir dans les contes, manger dans les fables), ne se situent pas exactement au même niveau, à moins de les considérer comme des métaphores l'une de l'autre. Certains contes semblent manquer aux recueils d'apologues : *Le Petit Chien qui secoue de l'argent et des pierreries* est par exemple de ceux-là.

Au service des « hardiesses » des contes et des nouvelles (*Préface à la deuxième partie des contes et des nouvelles en vers*), devaient être trouvés et exploités une langue singulière, un dire inédit. Il en va ainsi des genres que La Fontaine a revisités. Sans relâche, il a relu et donc réécrit la tradition littéraire de façon à rafraîchir par le langage ses topiques et à retisser ses canevas. Tout écrivain, par nécessité autant que par désir, s'engage pour une langue neuve ou à tout le moins rénovée, oblique, signée de sa voix unique, une langue qui, comme l'écrit Roland Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture* au sujet du style, plonge dans la « mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole, où se forme le premier couple des mots et des choses, où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence¹ ». La Fontaine ne conçoit pas autrement sa vocation de poète quel que soit le genre qu'il aborde et qu'il entraîne dans son projet général.

1 Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 19.

Pour le conte, comme pour la fable d'ailleurs, La Fontaine s'est employé à assouplir la versification. Il a surtout plaidé pour un langage « incarné et bigarré », selon les adjectifs de Mathieu Bermann. Sa tournure d'écriture respecte le naturel, privilégié, à l'instar des fables encore, sous l'aspect de la négligence. Au nom de la nécessité que chaque histoire découvre son style (presque, selon le vœu de Francis Ponge, une rhétorique par objet), La Fontaine aménage le conte de façon à ce qu'il puisse être enrichi par l'écriture, pour autant qu'elle sert son sujet. Accorder toute sa saveur à la parole et conférer à l'expression une profondeur riche de sous-entendus motivent une démarche qui confine à une véritable érotique (elle est accordée aux jeux d'amour auxquels s'abandonnent les galants dans leurs histoires) : un sens de la mise en scène où prévaut la volonté de donner à l'autre et aussi à soi-même le maximum de plaisir ; un art de la caresse verbale qui évite la crudité et préfère l'orner ou la nimber ; une façon encore de retenir la nomination pour accroître la suggestion et laisser toujours à désirer, à l'exemple de la fable dans laquelle La Fontaine entend laisser à penser¹ (mais cette pensée de l'apologue, loin d'être une abstraction sèche, est elle-même inséparable de la sensation).

Écrire, lire ne sont donc pas distincts de jouir, sans que jamais il ne soit question de s'abandonner à l'abîme de la perte puisque, au contraire, l'écrivain obéit au bonheur de conter. Ce sont mille ruses pour dire sans dire, ou du moins pour dire sans tout à fait dire si le tour du récit consiste justement à tourner, presque à l'infini (car l'un de ses buts est de paraître inépuisable), autour de son objet, comme les galants autour des femmes. La Fontaine rappelle ainsi que la chose est affaire de mots, de mots qui justement ne la nomment pas mais l'approchent, l'effleurent, brodent. Le quasi silence sur le sexe est le paradoxe du conte qui cependant ne parle que de lui et ne cesse de le raconter sous tous les angles possibles, faute de parvenir, bien volontairement, à exactement le désigner. Car le nommer, ce serait le manquer et contracter le texte jusqu'au point où il n'aurait plus rien à dire.

L'analyse de l'écriture licencieuse de La Fontaine, en quête de la variété, de l'agrément et de l'adéquation à ses histoires, fait apparaître la présence de stylèmes que Mathieu Bermann n'a pas regroupés en un répertoire mais qui affleurent çà et là au fil de sa lecture : l'enjambement

1 *Discours à M. de La Rochefoucauld, Fables, X, 14.*

qui théâtralise la voix et prépare souvent la surprise de l'équivoque ; l'ellipse qui évoque l'intensité éphémère du désir en passant par les saccades de la parataxe ou les échappées de la digression. Telles sont quelques-unes des figures de la licence.

Le pacte énonciatif mis en place par le conteur, ou dans le vocabulaire de Dominique Maingueneau, sa « scénographie », détermine une sociabilité voluptueuse qui rend le lecteur complice des petites exactions du texte et qui l'amène agréablement sur le terrain mouvant de l'équivocité. Le charme, l'enjouement esquivent les dangers de l'obscène ; l'euphorie de la narration en vers, rythmée, oralisée à la manière dont Paul Zumthor parle de « performance » pour la littérature médiévale, fait retentir le corps de la langue en conjuguant la licence avec le dessein d'accroître le sens : en dire moins, et parfois jusqu'au silence, pour en dire plus, sans se priver néanmoins des traits piquants qui épicient de sel le texte. Le plaisant du conte tient bien plutôt aux dispositifs de gazage (et l'on comprend pourquoi La Fontaine fut tellement apprécié du XVIII^e siècle). Les plis de ces voiles font le texte et la lecture doit moins les lever qu'apprécier leurs innombrables ondoiements.

Toute l'œuvre de La Fontaine aura décidément décliné, selon ses genres, la grâce, mise explicitement en tension avec la beauté. Car la grâce réside dans son inachèvement même, et dans son pouvoir d'évocation tandis que la beauté consiste en une perfection qui se satisfait d'un achèvement clair et d'une raideur admirable, souveraine. Or la grâce dispense ce supplément de signification et d'émotion qui stimule et emporte l'imagination jusqu'en des zones insoupçonnables ou mal connues. La beauté fait appel à un acquiescement plus cérébral ; elle invite à reconnaître intellectuellement la forme accomplie, aux contours nets et à l'unité impeccable qui impose son évidence. Dans une lettre à sa femme de 1663, La Fontaine évoque une sculpture de Michel Ange représentant deux esclaves ; il formule alors cette remarque : « Il y a un endroit qui n'est quasi qu'ébauché. [...] je n'en estime que davantage ces deux captifs, et je tiens que l'ouvrier tire autant de gloire de ce qui leur manque que ce qu'il leur a donné pour accompli¹ ». Dans l'étonnant récit que La Fontaine tire d'Apulée, *Les Amours de Psyché*, la poétique du

1 La Fontaine, *Relation d'un voyage de Paris en Limousin*, « À Madame de La Fontaine », lettre du 12 septembre 1663.

conte licencieux y croisant l'allégorie mythologique, cette conception antagoniste de la grâce et de la beauté est symbolisée par le couple des deux jeunes filles Myrtis et Megano : la seconde est d'une beauté parfaite mais froide quand la première touche par le je-ne-sais-quoi d'une discrète imperfection, d'une irrégularité (elle est au cœur de la poétique des *Contes*) qui renforce son charme et ravit les sens.

Le conte transpose cette esthétique de la grâce qui, assure *Le Tableau*, fait « tout passer », dans son lieu propre : il ne saurait être question pour lui de prétendre à quelque beauté officielle et normée ; mais il peut être entièrement au service du charme, en profitant du refus nécessaire de l'obscène pour lui préférer, avec une virtuosité revendiquée, une approche des corps par les saillies du mot d'esprit, les feintes jubilatoires du récit, les joies du verbe. Ainsi le désir de grâce, tout prêt de verser dans la licence en son sens plus sexuel, ne contredit pas chez La Fontaine la très forte incarnation sensible, et même sensuelle, de ses contes. Il s'appuie sur elle, en tire des ressources nouvelles, parce que délicieusement risquées.

Quel est alors le lecteur modèle des *Contes* ? La Fontaine l'envisage à la fois comme un ingénu que l'on étonne et comme un roué chez qui l'on sollicite ingéniosité et culture. Ainsi se définit la littérarité chez La Fontaine, comme manifestation d'une pluralité de désirs, venus de l'écrivain, du lecteur et du texte : « Le texte est un espace séducteur » écrit Barthes dans son entretien avec Maurice Nadeau « Où/ou va la littérature¹ ? ». Comment mieux dire le principe de composition et la revendication textuelle des *Contes* de La Fontaine ? Par ses formulations détournées ou ambivalentes, La Fontaine ne cherche pas à refouler le corps, dans un temps où sa représentation se heurte aux censures et aux tabous de toutes sortes. Il ajoute d'autres rêveries possibles, des surcroûts, non explicitement énoncés, de grivoiserie qui sollicitent l'imagination intempestive.

Sous le titre « Le loisir érotique », la dernière partie de l'ouvrage invite le lecteur à retrouver une transposition du loisir mondain dans la structure et la nature des plaisirs énoncés par les *Contes* ou plutôt à voir comment, dans les récits, s'aménage la promesse d'un moment érotiquement partagé, hors des exigences de l'intérêt selon l'esprit

1 Roland Barthes, « Où/ou va la littérature ? », dans *Œuvres complètes*, édition établie par Eric Marty, Paris, Seuil, Tome 3, 1995, p. 69.

aristocratique. Ses premiers contes furent écrits par La Fontaine quelques années après avoir perdu son protecteur et mécène, Nicolas Fouquet, et avec lui l'idéal d'une vie imprégnée par l'art, au milieu d'une cour raffinée qui avait façonné les contours d'une esthétique galante pour faire dialoguer, en continuité les unes des autres, manières de se conduire et pratiques littéraires. Les contes portent la trace nostalgique de cette époque que le poète n'a plus jamais retrouvée et qui lui a paru réussir l'accord entre une aspiration personnelle à la douceur de vivre et une conception plus large, promise aux hommes (du moins à certains d'entre eux), d'une existence éloignée de l'avidité, recentrée sur l'esprit, le goût et une certaine futilité dorée.

Parcourant les contes à la lumière d'une éthique du désintéret, enrichissant le tableau de mœurs, Mathieu Bermann met en valeur la double gestion par les amants du temps et de l'espace : temps librement aménagé, joui dans l'urgence mais intensifié par la volonté généreuse de s'offrir à l'autre ; espace pleinement investi, par toutes les voies d'accès aux corps (portes, chambres, lits, ruelles...). Les maris, absorbés par leurs *officia* et les préoccupations qui en résultent, sont les modèles médiocres d'un régime bourgeois du mariage et d'une sexualité codifiée sinon absente ; les amants, eux, libèrent le désir, ils feignent avec le réel de toute leur imagination ; ils se dépensent sans compter en un joyeux potlatch et ainsi habitent fermement l'existence.

Une sagesse inspire ce fantasme, proche du mythe ou de l'utopie. Sait-on d'ailleurs de quelle temporalité parlent les histoires : autrefois, naguère, « de tout temps » (*La Courtisane amoureuse*) ? Les récits entrecroisent réalité contemporaine et fables antiques, histoires du temps jadis et anecdotes dont le conteur semble avoir eu tout juste connaissance. Son personnel de moines gaillards, de sœurs enjouées, de chambrières riantes et de maris benêts est emprunté aux contes à rire de la Renaissance, eux-mêmes héritiers des fabliaux et autres fantaisies médiévales que La Fontaine aime transposer pour conférer à ses histoires un air ancien et glisser dans les bons tours de ses récits de légers anachronismes. La sagesse de cet univers sans date, mais au fort accent d'Italie (Boccace, l'Arioste, Machiavel), est irrigué par un hédonisme qu'estompe parfois un peu de tristesse, quoique sans aucune intention philosophique trop prononcée car elle nuirait au charme.

Mais on peut découvrir tout le profit qu'il y à lire les contes avec Marcel Mauss dans la mesure où le mode heureux du désir célèbre la vertu du don et du contre-don. Dans le sillage des travaux de Jean Rohou ou de Pierre Force à propos de Molière¹, Mathieu Bermann reprend les contes dans l'optique d'une économie des désirs : d'un côté, le plaisir improductif des amants, gratuit, joueur et parfois un peu fourbe, plaisir étayé sur la circulation libérale des corps, favorise le parasitage et accepte le régime des pertes ; de l'autre, la contractualisation de la sexualité par les maris, le souci de gérer le désir comme un investissement, d'où une vie inquiète, entièrement occupée à surveiller le capital. Les contes viennent compléter par les récits de la sexualité le discours sur l'homme dont s'est constamment souciée l'œuvre de La Fontaine. Cette lecture économique atteste encore d'une cohérence des *Contes* malgré l'éclatement des histoires ; elle rend manifeste leur intégration dans le monde de La Fontaine en ce qu'elle montre que les *topoi* légués par la tradition des contes et par la veine comique s'articulent avec les thèmes qui hantent l'écrivain et qu'il projette en fictions.

De cette pastorale corsée dont La Fontaine s'est amusé à recueillir les saynètes, ressortent de menues leçons de vie (« ce conte nous apprend que ») qui ne sont jamais livrées sur le ton moralisateur : il entre trop de hasard dans les conduites amoureuses². Mais c'est de ce hasard dont il est loisible de tirer quelques instants soustraits à l'humeur chagrine, aux déceptions de la vie et à la trivialité dans laquelle se complaisent des maris arcbutés sur leurs possessions (financières ou matrimoniales). Car « de vieux maris, il en pleuvait » ; mais des galants, « peu s'en trouvait » (*Les Cordeliers de Catalogne*). S'il veut survivre (comment n'y aspirerait-il pas puisqu'il est la vie même ?), le désir devrait toujours avoir le sens de l'occasion, le *kairos* des Grecs qui, quand il est saisi, aide à illuminer l'existence mais qui, une fois disparu, n'engendre plus que regrets et frustrations : « Mais ce que vaut l'occasion, / Vous l'ignorez, allez l'apprendre » (*Nicaise*). Que l'homme sache se contenter d'un cœur à sa taille, ni « trop haut », ni « trop délicat » (*Le Berceau*) ! Les *Contes* rêvent d'une humanité reconnaissante, contentée par les biens de l'existence

1 Pierre Force, *Molière ou le prix des choses. Morale, économie, comédie*, Paris, Nathan, 1994.

2 Jole Morgante parle ainsi, à propos des *Contes*, de « plaisir hasardeux » (« L'érotisme des *Contes* de La Fontaine. Un plaisir hasardeux », dans *Revue d'Études Culturelles*, n° 1 : « Érotisme et ordre moral », 2005, p. 133-146).

(ils sont plus nombreux que ne le pensent les âmes maussades), modeste dans le choix de ses objets et les degrés de ses passions pour ne pas passer à côté de l'exquise simplicité et ne pas se laisser emporter par le fonds douteux de notre nature : l'amour-propre, l'intérêt, la prétention, l'aveuglement stupide sont les ressorts principaux des déboires amoureux et conjugaux. Si les contes réussissaient à le faire un peu mieux comprendre, afin que les jeux d'amours en soient allégés (ce serait alors peut-être ne plus avoir rien à raconter), ils n'auraient pas tout à fait échoué à nous « montrer à vivre » (*La Coupe enchantée*).

Je voudrais, en une rapide et dernière synthèse, insister sur quatre notions qui orientent la réflexion de cet essai ; elles éclairent aussi, je crois, l'unité de sens des contes.

D'abord évidemment le *plaisir*. Presque synonyme de la licence, le plaisir est au centre des enjeux de cet essai et il correspond à la façon à la fois modeste et agréable qu'a Mathieu Bermann de mener sa pensée et de l'exprimer, pour servir sa démonstration. Le texte des contes bâille : « l'endroit le plus érotique d'un corps », écrit Barthes dans une formulation bien connue du *Plaisir du texte*, « n'est-il pas là où le vêtement bâille ? ». La Fontaine fait des contes un terrain de jeu, jeu du langage avec lui-même, érotisé par le récit d'amours intermittentes qui fragmentent le temps pour y prélever la fulgurance fragile d'une jouissance, si nécessaire puisque le vie est courte et souvent teintée de mélancolie ou ternie par l'ennui : « Hâte-toi mon ami, tu n'as pas tant à vivre. / Je te rebats ce mot, car il vaut tout un livre : / Jouis [...] ». L'exhortation, venue du *Loup et le Chasseur*¹, réclame « tout un livre » ; ce livre ressemble à celui des *Contes et Nouvelles*, comme si, prévoyant leur antidote, les apologues, plus que leur gai savoir, laissaient une impression d'amertume qu'avait pour vocation de dissiper ou d'amortir la célébration vénusienne, quoique symétriquement inquiète aussi, des corps, assumée par les facéties licencieuses. Les contes appartiennent, à n'en pas douter, aux textes de plaisir, non peut-être exactement selon les catégories de Roland Barthes quand il oppose écriture de plaisir et écriture de jouissance, bien que le critique reconnaisse lui-même le vacillement conceptuel de sa distinction. Car La Fontaine défend le texte

1 *Fables*, VIII, 27.

de plaisir « qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle¹ » ; et cependant il n'oublie pas la jouissance qui met au bord de la perte (mais le conte n'y cède pas) et fait entendre sa discordance.

Cette tension maintenue et dialectisée entre désir et jouissance correspond à ce que La Fontaine nomme lui-même, de façon générale, son « *tempérament* », autre principe essentiel qui résume les partis pris de l'écrivain et de son écriture. Le tempérament chez La Fontaine n'est pas seulement une solution de compromis pour ne pas brusquer les codes et obtenir l'adhésion. Il ne se réduit pas à une stratégie. Le tempérament est bien plutôt le résultat d'une conscience littéraire qui accomode la langue et l'accorde avec les sujets qu'elle traite tout en préservant les forces dynamiques qui la travaillent, la menacent même mais qu'elle arrive à maîtriser. La licence est un tempérament qui réussit, tant au niveau de l'écriture que de la vision des hommes et du monde, à concilier l'écart et la règle, l'infraction et l'harmonie, le bonheur et la mélancolie, le plaisir et la jouissance.

Ce tempérament confère au texte toute sa *plasticité*. À *femme avare galant escroc* emploie pour qualifier les astuces et adresses des galants la belle expression de « tour de souplesse » ; nul doute qu'elle convient aussi à l'art poétique de La Fontaine en désignant le double régime du style et de la narration. Les *Contes* sont l'expression de la dynamique des genres et des styles dont La Fontaine combine les virtualités : hybridations, parasitages, parodies, remontages, dénudations, emprunts ponctuels, superpositions... Tous les procédés sont acceptés bien qu'aucun ne fasse système puisqu'il faut que le texte reste mobile et vivant, que son sens ne se sclérose pas, qu'il surprenne le lecteur et vibre de l'ensemble de ses échos. Les récits de La Fontaine sont des exemples de ce dialogisme que Mickaël Bakhtine et les formalistes russes ont perçu et théorisé à partir de vastes courants de la littérature et qui, associé à la polyphonie, définit la faculté des textes à entrer en relation avec d'autres, à capter et inclure des mots et des formes déjà habités et à créer alors un ample volume de voix.

S'il est en quête d'une autre façon de dire, c'est que La Fontaine entend que le conte fasse de l'effet et même peut-être que le texte, avant

1 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 25.

toute autre chose, soit un *effet*. Cette dernière notion, que le XVII^e siècle nomme également « impression », réfère au comportement de l'écriture sur la lecture. L'effet résulte de la volonté du conteur de donner corps aux récits, sans alourdir leur incarnation. Il comporte les moyens de toucher sensiblement le lecteur, de « faire impression sur les âmes » (*Préface à la première partie des contes et nouvelles en vers*). Il se rattache à une certaine conception, « effleurante », de la langue qui ne la prive pas de ses capacités de surprise et d'émancipation. L'effet est enfin la vérité du désir : désir fugace, vécu aux marges, éprouvé avec vigueur bien qu'avec la certitude de sa fugacité ; désir qui appelle la sagesse, rabelaisienne, de bien savoir passer son temps, pour l'essentiel chez La Fontaine en amours de passage dans le moment suspendu du loisir.

Olivier LEPLATRE