

OLIVIER LEPLATRE
 Université Jean-Moulin Lyon 3

Le pouvoir et ses fictions dans les Fables de La Fontaine

Toute sa vie, La Fontaine aima fidèlement la liberté. Le papillon ou l'abeille, qu'il élit comme ses petits blasons de poète¹, traduisirent pour lui, avec leurs volutes aériennes et leurs parcours incertains, une envie irrépressible de légèreté, le souhait qu'il avait retenu de Montaigne, son père de lecture, d'"un peu légèrement et superficiellement couler ce monde"². La Fontaine a approché les cercles de pouvoir, sans jamais tout à fait y prendre place, il les a obliquement fréquentés. Il ne fut jamais reçu à Versailles. Sans doute crut-il, au début de sa carrière, qu'il serait possible, en une sorte d'Age d'Or renouvelé, de faire chanter la poésie sous la protection éclairée de quelque puissant. La chute de Nicolas Fouquet, son premier mécène et le surintendant de Louis XIV, lui apprit qu'il ne pouvait pas (ou plus) y avoir d'harmonie accessible entre le pouvoir et la liberté³. Il ressentit cette certitude comme une profonde injustice et la fin d'un rêve : toute sa poésie, tout son lyrisme en ressassera la nostalgie.

Puis La Fontaine chercha d'autres lieux, dérobés à l'œil absolu du Maître⁴, à l'écart de son influence partout envahissante, afin de rester lui-même, indépendamment des contraintes et des conventions. Parmi ces endroits où il aspira à se préserver de l'absolutisme culturel de la monarchie, il y eut le salon de Mme de La Sablière, pendant longtemps sa protectrice et sa muse. Voilà où il était à l'aise, dans ces cours hors de la Cour, ces cours parallèles ou tangentes et pourtant si essentielles dans le développement des idées et des esthétiques. Là, parmi les savants, les écrivains, les philosophes..., il rencontra pour le plaisir de sa curiosité les formes les plus avancées de la pensée s'essayant et débattant avec elle-même, une autre culture qui bruissait de nouveautés, d'inventions, une petite utopie du savoir et de la sensibilité, à côté et peut-être à l'encontre des institutions officielles et des révérences idéologiques.

Mais surtout, La Fontaine invente un lieu personnel, intime, un lieu de création où exister n'est pas différent d'être libre. Dans sa pratique d'écrire si variée, la fable est un "pays plein de terres désertes"⁵ ; le poète s'y retire pour regarder le monde, le comprendre, lui donner sens et trouver une solution aux inquiétudes qu'il fait naître. Face à une réalité sur laquelle le pouvoir exerce son emprise, où l'ensemble des conduites humaines est absorbé par le politique, La Fontaine sauve un endroit de parole soustrait aux influences. Et pourtant, avec la fable, il choisit une scène d'écriture qui appartient à l'institution, inséparable de l'enseignement qui, à l'époque, tient le genre pour l'un de ses exercices de discipline. Mais tel est précisément le défi : reprendre ce discours dirigé, où la leçon d'ordinaire écrase le récit, où la morale contraint le plaisir et le maîtrise, et faire d'une figure de pouvoir le terrain de jeux de l'indépendance et de l'insoumission.

¹ *Discours à Madame de La Sablière.*

² Montaigne, *Essais*, Livre III, chapitre 10.

³ Sur les rapports de La Fontaine avec le pouvoir politique, voir en particulier M. Fumaroli, *Le Poète et le Roi. Jean de La Fontaine en son siècle*, Paris, Éditions de Fallois, 1997.

⁴ Selon le titre de l'une de ses fables : *L'Œil du Maître* (Livre IV, fable 21).

⁵ *Le Meunier, son Fils et l'Ane* (III, 1, v. 5).

Fondée sur cette subversion, la fable veut dire ce qu'est le pouvoir, sous toutes ses formes car La Fontaine croit que le pouvoir n'est pas un objet unique, plutôt une hydre, multiple, polymorphe, assez insaisissable. La diversité même des fables sert à rendre compte de la plasticité du pouvoir, elle fournit une gamme de ses virtualités. Bien entendu, la fable ne saurait entrer sur le terrain de la rationalité politique et de la théorie du pouvoir. Son domaine est la fiction, rien d'autre. Or c'est par là qu'elle peut toucher au plus près la nature du pouvoir et dire sur lui l'essentiel. L'interrogation que La Fontaine fait porter sur le pouvoir concerne le rôle qu'y joue la fiction, le lien consubstantiel qui existe entre fiction et pouvoir⁶. Les récits du fabuliste racontent et expliquent comment la force s'aide de la fiction pour s'affirmer comme pouvoir, comment à sa manière le pouvoir est toujours une fable, un phénomène d'illusion. Reste alors, une fois désenchantés le pouvoir et ses stratégies de leurre, à faire la proposition d'un autre mode de fiction, détachable de son annexion par le politique. Récits du pouvoir, anatomies de ses ruses, les fables déploient, en dernier ressort, un champ possible de forces de liberté, où se pose la question du pouvoir de l'écrivain et à quoi répond l'ironie d'une littérature qui se joue d'elle-même.

Les pouvoirs de la force

Les livres des *Fables* s'ouvrent comme une boîte noire du désir. Parmi tous les possibles de l'intensité désirante, chaque texte isole des personnages, cerne un territoire, une scène pour une histoire. En son premier plan, le plus archéologique, en deçà du politique, le pouvoir s'exprime dans ces fictions de désir, où les êtres sont saisis et narrés au moment où en eux vient l'envie, où en eux s'envisage la violence de se soumettre un pan du réel. Pour le moraliste qu'est La Fontaine, attaché à découvrir dans la logique intérieure des hommes la signification du monde, le pouvoir prend corps par le désir de sortir de soi, de déployer les réserves de sa propre identité et de s'incorporer l'extériorité. Quand l'avare tue sa poule aux œufs d'or pour déchirer son corps, quand le renard considère les raisins à la peau vermeille ou le fromage du corbeau, quand l'âne se rêve idole et le pigeon grand voyageur⁷, ce sont à des degrés divers des corps avides qui font l'histoire, préoccupés de pouvoir être plus qu'eux-mêmes, de ne pas en rester à soi, en soi.

Dans les *Fables*, les si nombreuses rencontres, dont les titres duels sont les annonces, provoquent cette tension de soi à soi à travers l'autre ; elles font faire l'épreuve des corps au pouvoir de leurs désirs. Les succès sont variables. Ils permettent de définir les moments où l'être correspond vraiment à ce qu'il imagine et, au contraire, ceux où il se détache excessivement au point d'être méconnaissable. Pour La Fontaine, ce sont autant d'expériences des corps, autant d'histoires que les corps se racontent à eux-mêmes. Plusieurs opérations résument ces fictions de la sensation, ces dialectiques altérantes. Transformation, assimilation sont sans doute les deux vecteurs principaux de cette "morphogenèse" que racontent de cent manières les fables.

⁶ "La politique est peut-être le lieu par excellence de la fiction" (Y.-Ch. Zarka, "Politique et fiction" dans *Figures du pouvoir. Etudes de philosophie politique de Machiavel à Foucault*, Paris, PUF, 2001, pp. 119-141).

⁷ Respectivement *La Poule aux œufs d'or* (V, 13), *Le Renard et les Raisins* (III, 11), *Le Corbeau et le Renard* (I, 2), *L'Âne portant des reliques* (V, 14), *Les Deux Pigeons* (IX, 2).

La grenouille est l'une des bêtes de la transformation⁸. A simplement voir le bœuf, sa "sœur" (v. 6), il lui vient le désir de prendre corps autrement, pour d'autres proportions. Elle étire au maximum l'élasticité de sa peau, comptant ainsi faire le deuil de sa petitesse et au-delà de ce que sa naissance et les lois de l'espèce lui ont imposé. Que peut son corps ? Jusqu'où saura-t-il conduire le soulèvement contre ce qu'il y a de toujours fixé, de toujours écrit dans un corps ? La tortue n'espère rien d'autre, elle aussi, que d'engendrer sa forme antithétique⁹. La lourdeur de sa carapace, le poids de sa nature la privent de toute une dimension de l'univers où elle souhaiterait s'épanouir : elle rêve d'air, d'une légèreté qui l'aspire, de mouvements aisés qui la conduiraient dans toutes les directions et pour de longs voyages, à l'égal de ceux d'Ulysse. Dans *Le Loup et les Bergers* (X, 5), le loup voudrait être mouton et ne plus brouter que l'herbe tendre. Il songe à avoir enfin sa place dans la pastorale pacifique et non plus à la ravager. Le corbeau jalouse la majesté et la puissance de l'aigle capable d'emporter un mouton¹⁰. Le rat, depuis son point de vue miniature, regarde avec admiration l'immense corps lent de l'éléphant d'apparat¹¹. Le geai songe aux plumes colorées du paon ; le paon, lui, aimerait la voix du rossignol pour compléter l'éclat de son plumage. Un autre corbeau, au corps de nuit, couleur de mort, se transfigure le temps d'une belle parole en Phénix immortel, étincelant de couleurs¹²... Tous cherchent par un allotropisme définitif à changer d'existence, à trouver ailleurs et autrement ce que le corps des autres a découvert de perspective pour de nouvelles jouissances. Les fables où La Fontaine explore les possibilités de la métempsycose¹³ condensent de manière exemplaire ce souci de la transformation qui agite les créatures : souris, chatte, fille, femme, soleil, rat font tourner leurs apparences, dans le cycle sans fin de l'altérité.

Les fables font généalogiquement émerger la question du pouvoir à partir de l'insatisfaction et de l'inquiétude, d'un manque d'être à combler, de frontières à outrepasser. Le monde des hommes et des animaux qui les représentent ignore la suffisance. Aussi commencent-ils à questionner leur pouvoir qui n'est jamais que la loi fondamentale du "divertissement", selon la notion de Pascal, liée au refus de se contenir, de demeurer modestement soi-même, liée donc à l'aveuglement sur sa propre finitude.

Et cependant peu de réussites viennent contenter les projets du désir. A ceux qui croient pouvoir, La Fontaine répond par la résistance brutale et ironique du réel. La grenouille à force d'agrandir démesurément le contour de son corps finit par se caricaturer et éclater (I, 3) ; la tortue en lévitation dans les cieux par une maladresse s'écrase contre un rocher et crève (X, 2)... Non seulement la mort, mais en plus, le ridicule, avec ce qu'il recèle de cruauté burlesque : le ridicule d'avoir voulu endosser d'autres corps mal faits pour soi, trop grands, d'avoir rendu évident cet écart entre ce que l'on est vraiment et ce qu'on aurait voulu être. Le geai a beau se travestir en paon, il ne fait pas recette (IV, 9) : les autres paons ne se laissent pas prendre à son cabotinage de mauvais comédien, ils le sifflent, le moquent et le renvoient à sa

⁸ *La Grenouille qui se veut faire aussi grosse que le Bœuf* (I, 3).

⁹ *La Tortue et les deux Canards* (X, 2).

¹⁰ *Le Corbeau voulant imiter l'Aigle* (II, 16).

¹¹ *Le Rat et l'Eléphant* (VIII, 15).

¹² Respectivement : *Le Geai paré des plumes du Paon* (IV, 9), *Le Paon se plaignant à Junon* (II, 17), *Le Corbeau et le Renard* (I, 2).

¹³ Notamment : *La Chatte métamorphosée en femme* (II, 18), *La Souris métamorphosée en fille* (IX, 7).

condition d'oiseau insignifiant et de surcroît prétentieux. Et le corbeau pour avoir voulu imiter l'aigle achève sa vie dans une cage, dans l'espace de sa juste mesure et de sa limitation (II, 16). Se transformer, être autre sont des folies de comédiens, de personnages, des fictions chimériques alors que sur la scène du *theatrum mundi*, comme le conçoit la sagesse de La Fontaine, il faut avant tout bien jouer son rôle, comprenons : être soi-même et pleinement lucide sur sa contingence.

Les fables relèvent d'une ontologie de la vanité, qui est en son fond une ontologie négative du pouvoir. Elles sont autant de petites peintures, de jeux de miroir qui mettent à mal les attraits du désir et ramènent l'homme à ce qu'il est. Elles racontent des parcours de transformation nés des caprices de l'imagination qui fait croire à d'autres horizons, à d'autres envergures. Elles en précipitent le mouvement, le conduisent à ses extrêmes limites. Elles encouragent ses hyperboles jusqu'à la catastrophe, la mort, l'humiliation. De là elles reprennent en sens inverse la métamorphose, elles la replient vers la disparition ultime de l'identité, non celle qui promet une nouvelle forme, plus riche et plus exaltante, mais celle qui met en fuite l'être, le relativise et dissipe sa gloire pour ramener sa misère. Le Moi revendiquait d'être au centre de son désir ; il s'effondre depuis son lieu même. Le pouvoir qu'il devait se donner se perd en oubli de soi, et en énergie de mort. Chaque personnage des fables qui s'est abandonné à ses fictions intérieures, qui s'est laissé écrire par elles, disparaît par le retour du refoulé de sa réalité. Il lui signifie sa singularité éphémère.

Cependant, il arrive que le pouvoir trouve de quoi s'effectuer. Il existe des cas dans les *Fables* où le pouvoir et l'être se conjoignent, des cas où le désir a la force de son pouvoir. C'est là que commence l'histoire du politique pour La Fontaine : dans l'état des rapports entre les corps où certains peuvent vraiment ce qu'ils désirent. Ceux-là sont les maîtres du monde. Ils se distinguent par la seconde opération de cette phénoménologie des corps où se décèle le travail du pouvoir : l'incorporation, l'assimilation. Le monde que sondent les fables, autour de la violence exercée sur l'autre, est un monde barbare, de gueules, de becs et de bouches, de griffes et de dents, de sang. La dévoration y est l'obsession, les calculs de forces y sont une constante préoccupation. Les palais ressemblent à des ventres, les Rois ont de pulsions d'ogre, leur Louvre est un vrai charnier¹⁴, on y dépèce le loup pour avoir une robe de chambre¹⁵.

Tout est à la faim, au-delà même de son seul besoin. La faim dans les *Fables* veut dire plus que la possibilité de son apaisement, comme, dans *Le Loup et l'Agneau*, la soif du loup ne peut plus seulement être éteinte par l'eau : il lui faut au-delà d'elle-même la chair appétissante de l'agneau, à peine sorti de la bergerie. Cette faim-là est le début de la tyrannie qui, selon la formule de Pascal, est "désir de domination universel et hors de son ordre"¹⁶. S'y donne le plein exercice de la force tendue par son pouvoir, animée pour réduire toute altérité et l'assimiler. L'extérieur n'est plus qu'une réserve de corps à prendre, d'objets de désir à saisir en cadavres. Les loups, les lions, les renards sont les acteurs de cette comédie noire. Avec eux le pouvoir n'est plus si ridicule à mal se connaître, il s'évalue à l'aune de forces bien réelles, il s'institue dans ce socle de violence dont les victimes sont la marque et la preuve de réalité dans leurs chairs. Quand le loup emporte l'agneau au fond des bois, quand le chat élimine souris ou moineau, quand le milan, sourd aux trilles du

¹⁴ *La Cour du Lion* (VII, 6).

¹⁵ *Le Lion, le Loup, et le Renard* (VIII, 3).

¹⁶ Pascal, *Pensées*, fr. 54, éd. M. Le Guern, Paris, Gallimard, "Folio", 2004, p. 85.

rossignol, le dévore sans autres façons¹⁷, il n'est plus possible de rire du pouvoir : il est un argument d'autorité, un acte sauvage. Et l'innocence pathétique des victimes fait résonner a contrario toute leur impuissance, à quel point l'absence de forces suffisantes les a rendues plus que les autres fragiles, mortelles. L'animal n'est plus le masque ludique des hommes : il figure la source de barbarie que chacun détient aux tréfonds de son désir, il dit quelle puissance radicale, absolue, il est concevable de vouloir contre l'autre à le faire mourir.

Politique et fiction

Avec la force et sa façon de s'imprimer dans le monde, une autre dimension du pouvoir se fait jour. Le pouvoir s'affiche en force souveraine, en effet de domination que rend incontestable la mort des proies signée par la griffe et la dent. Ainsi commence à naître le politique, comme système de la force, et avec lui surgissent d'autres désirs encore. Car, dans les *Fables*, les bêtes qui possèdent les corps de la force ne se contentent pas de l'exercer et de la montrer dans toute son ampleur et toute sa vigueur : ils veulent la rendre absolue. La conscience de sa propre mortalité, le constat de l'incertitude de la fortune qui fait basculer les vies entretiennent cette volonté que le corps ne soit plus jamais vulnérable. Même un lion peut être terrassé par un moucheron¹⁸, et le moucheron lui-même, qui a pu se croire en ces circonstances le Roi, doit céder son tout jeune pouvoir à l'araignée qui l'attendait dans sa toile. Pour sortir de cette inconstance de la réalité, où rien ne peut être définitivement acquis, où au contraire les choses sont mues par le passage, la force veut entrer dans le champ de la représentation, parce que les signes sont seuls capables de remplir son attente de n'être plus bornée ni troublée, de n'être plus mortelle. Parce qu'ils savent que la représentation, comme a pu l'analyser L. Marin, est "le travail infini du deuil de l'absolu de la force"¹⁹, les animaux puissants compensent dans l'imaginaire ce que la réalité ne rend pas toujours possible.

C'est ainsi qu'ils parlent. Pourquoi le loup raisonne-t-il avec l'agneau (I, 10) ? Pourquoi le vieux chat (XII, 5) prend-il le temps d'écouter la jeune souris, avant de lui asséner quelques mots bien mordants qui annoncent son trépas ? Ce temps-là est pris sur la réalisation de la force, alors même que la faim tenaille le loup et que les jours du chat sont comptés. Le retard du passage à l'acte fait place à la parole et au dialogue mais rien ici ne s'échange. La force n'entend pas les arguments de l'autre, elle n'a que faire de la politesse des victimes et de leurs paroles d'innocence. Ce que veut la force quand elle accepte la parole, c'est se transférer dans les signes, c'est passer de la simple force des corps, exposée et aléatoire, au pouvoir sans limite.

Sur le bord de l'onde (I, 10), le loup définit un territoire de souveraineté, un pré carré qui est la zone même de son pouvoir. Cet espace est tracé par la double présence du corps, appuyé sur la menace de sa force, et du discours. Or le réquisitoire du loup, l'agneau le démonte facilement, est totalement irrationnel, insensé, et même enragé. Assurément l'eau du Seigneur ne peut être souillée s'il se tient au-dessus de l'agneau. Que l'on sache, l'eau coule d'amont en aval. Mais pour la bête violente, le courant de l'eau est fixé par le sens de sa parole, par son débit et sa puissance performatifs. Dans ce paysage bucolique, un coup de force a lieu, il faudrait dire un coup de pouvoir dont la parole est la médiatrice, l'accomplissement et la résonance.

¹⁷ Respectivement : *Le Loup et l'Agneau* (I, 10), *Le Vieux Chat et la jeune souris* (XII, 5), *Le Chat et les deux Moineaux* (XII, 2), *Le Milan et le Rossignol* (IX, 18).

¹⁸ *Le Lion et le Moucheron* (II, 9).

¹⁹ L. Marin, *Le Portrait du roi*, Paris, Les éditions de Minuit, 1981, p. 12.

Les mots du loup, privés de toute signification fondée en raison, valent comme purs signes de la force ; ils définissent la dimension symbolique du pouvoir.

La fable 6 du Livre I, *La Génisse, la Chèvre, et la Brebis, en société avec le Lion*, peut se lire de manière exemplaire comme la fable du désir d'absolu qui anime le pouvoir dans la parole. La fiction de la représentation du Roi brosse le portrait du Roi dans celui de l'animal parlant. Nous sommes à la chasse. Le temps de cette chasse est mythique. La fiction de la fable va nous donner la condition transcendante du pouvoir. *In illo tempore*, "au temps jadis", le lion, la génisse, la chèvre et la brebis "firent société" (v. 3). La chèvre attrape un cerf. Prenant l'initiative de distribuer la bête, le lion fait l'équarisseur :

*"Eux venus, le Lion par ses ongles compta,
Et dit : « Nous sommes quatre à partager la proie » ;
Puis en autant de parts le Cerf il dépeça ;
Prit pour lui la première en qualité de Sire ;
« Elle doit être à moi, dit-il, et la raison,
C'est que je m'appelle Lion :
A cela l'on n'a rien à dire.
La seconde par droit me doit échoir encor :
Ce droit, vous le savez, c'est le droit du plus fort.
Comme le plus vaillant je prétends la troisième.
Si quelqu'une de vous touche à la quatrième,
Je l'étranglerai tout d'abord »" (v. 7-18).*

Première part à moi parce que c'est moi ; la deuxième parce que c'est moi et ainsi jusqu'au quatrième morceau. Le lion fait croire qu'il divise le corps du cerf pour mieux partager or, une fois les morceaux tranchés, il les garde pour lui seul. Son geste est une démonstration de force, de frustration et de défi. Le "Seigneur" s'adjudge non seulement les parts, mais, par métonymie, les participants à la chasse obligés au silence et à la faim. Aussi signifie-t-il sa puissance. Le lion pourrait éliminer ses acolytes ; il y perdrait cependant sa vraie force, qu'il veut rendre éternelle en la produisant comme une menace. Par cet acte, le lion affirme sa toute-puissance sous sa forme symbolique.

D'abord il délimite un espace d'appropriation, les dimensions de son pouvoir. "Par ses ongles", il détermine le nombre de parts en une liturgie solennelle et fondatrice. Le corps privé, après l'expression charnelle de la chasse, s'absorbe dans un corps politique dont la parole officielle célèbre l'avènement. La fable raconte la fiction des deux corps du Roi, comment le Roi absolu efface son corps singulier et l'étend à la dimension abstraite du corps politique²⁰. Le temps linéaire de la chasse a passé, le butin, point zéro du mythe de fondation du lion en Roi, installe un temps vertical. Versé au cadastre du pouvoir, le cerf gage la naissance du *corpus mysticum*. Le lion mène la procédure rituelle du Roi découpant son royaume, il installe son domaine en en traçant les limites sur un cadavre. Il marque son *imperium*, son pouvoir indivisible, au moyen du corps mort du cerf entier puis démembré et recomposé dans le corps vivant du Roi. L'espace dessiné est *templum*, clos et intouchable ; il est inscrit dans le puzzle du cadavre dont le lion fait sa propriété absolue.

²⁰ Pour reprendre le livre d'Ernst Kantorowicz, *Les deux corps du roi. Essai sur la théologie politique*, Paris, Gallimard, 1988.

Il est encore métaphorisé dans l'espace de la parole. Car en même temps qu'il trace son territoire, le lion prononce un discours qui le représente et légitime sa souveraineté. Il translate son geste de boucher devenu Roi dans l'aire de la rhétorique et l'articulation des signes. Le lion compte sur ses ongles, il fait quatre parts et quatre petits morceaux de discours, tranchants. Ainsi naît la rhétorique au Ve siècle avant J.-C., comme le discours qui doit trancher les différends et obtenir la fixation des terrains. Elle remplit, à son origine, une fonction d'arpentage, elle retrouve le cérémonial sacré, inviolable en droit, du sillon bornant la cité.

Le discours du lion n'est pas démonstratif. Il n'engage aucune progression de la signification. Il est à la fois délibératif, servant à justifier la force, et épideictique puisqu'il est auto-démonstratif. Il vise moins le sens que l'effet, il est frappé avant d'être contenu. Son intention de signification disparaît au profit de son désir d'emprise. La violence donne une "raison", qui n'est pas une raison rationnelle ou morale mais l'évidence du plus fort. Et cette raison se transforme dans le faire de la parole, dans sa pragmatique, dans la puissance d'imposition pour toujours de soi aux autres à travers la parole et ce qu'elle représente de réserve infinie de forces.

L'énergie de la parole léonine se recharge dans la répétition des mêmes arguments. Le lion dit quatre fois la même chose, il se dit quatre fois lui-même : le Roi, c'est Moi. Cette redondance qui ne cesse de renvoyer le Roi à son image, narcissiquement, relève de l'incantation primitive du mythe et de sa faculté de représentation. Si elle se dit quatre fois identique à elle-même, et seule "comparable à soi" pour parler comme Ch. Perrault à propos de Louis XIV dans *Peau d'Ane*, c'est pour mieux signifier qu'elle ne cessera plus désormais de se redire, de se refaire entendre, qu'elle est à elle-même son propre écho infini. Les autres peuvent et doivent en garder la mémoire, inscrire dans leurs corps cette loi qui désormais régit le monde.

Assurément le lion fait de la fiction des deux corps du Roi une fiction dans un autre sens que l'entendaient les juristes de la monarchie. Il joue un simulacre qui contrefait le corps politique. Loin de dissoudre vraiment son corps privé dans la transcendance de l'Etat, il fonde le corps public sur la manifestation violente de son corps. Il pratique le coup d'Etat et le couvre de raison, de la raison d'Etat. Les autres bêtes ne peuvent qu'assister impuissantes à cette mainmise du Roi sur les signes, cet abus de pouvoir sur son socle scandaleux de trahison et de tromperie. Au chapitre 18 du *Prince*, Machiavel recommandait au gouvernant d'imiter la ruse du renard et la force brutale du lion ; gageons que le lion imite quant à lui les théories du *Prince* pour mentir sur l'absolu de sa force.

Le lion dénature l'imaginaire théologico-politique de la monarchie. A moins que La Fontaine ne lise l'absolutisme comme la fiction d'une transcendance du politique qui masquerait en fait d'une aura théologique les tendances pulsionnelles du corps. Il se peut que l'animalité, utilisée comme portrait du Roi, soit pour le fabuliste un moyen insolent de ramener le corps politique à sa vérité de corps réel et de réenraciner ainsi la politique dans ce qui la sous-tend : la chair des désirs. Mais le lion va encore plus loin : en fondant son pouvoir, il le légitime. La raison du plus fort est aussi un discours du droit, un discours qui s'approprie la justice et force le respect. Grâce à lui, le pouvoir cache non seulement ce qu'il doit au sang versé mais surtout comment il est le résultat d'une usurpation. Pascal ne dit pas autre chose quand il explique la part originelle de fiction, d'illusion et de mensonge qui entache

les commencements et l'institutionnalisation du pouvoir. Alors ce dernier utilise le discours de la justice pour tenir lieu d'effet de force, et, de manière plus décisive, pour faire prendre la force pour juste, incontestable, légitime²¹. Quand, en pleine peste, le lion cherche à dire la justice qui apaisera les dieux²², nous voyons comment il la détourne au service de son intérêt et comment le pauvre âne qui passe par là est condamné moins pour ses fautes (bien maigres) que parce que le pouvoir en a décidé ainsi afin de se dédouaner et continuer d'appliquer sa violence.

La fable, par sa nature de fiction, témoigne de la relation étroite entre le pouvoir et la fiction, allant jusqu'à montrer que le pouvoir est, d'une certaine façon, un effet de fiction, une fiction qui fait de l'effet. Pour l'écrivain, cette vérité, sortie du mensonge même de ses fictions, ne suffit pas. Certes, elle réussit ce démasquage dont la fable avait été chargée. Et ce n'est pas un moindre tour de force que de tourner ainsi la fiction contre elle-même. La fable piège le pouvoir par la fiction qui devait le rendre tout-puissant et le laisse finalement nu. Toutefois La Fontaine entend aussi trouver l'antidote à cette invasion de la fiction par le pouvoir, il veut dégager la fiction du pouvoir, et même dégager la fiction de tout pouvoir, fût-ce le sien. C'est par la ruse qu'il y parvient. Cette ruse qui montre si bien son efficacité contre le pouvoir dans *Le Corbeau et le Renard* (I, 2) : le renard y dépouille le corbeau parce qu'il a misé sur son désir de représentation, parce qu'il a su que le fromage que l'oiseau arborait sans manger était comme le fétiche de sa toute-puissance, une sorte de médaille royale. Mais La Fontaine veut que la fable, si elle suit les leçons de la ruse, se débarrasse de sa violence et retrouve la voie des vrais plaisirs qui sont sans le mélange de la force. L'écrivain pense que la fable peut être l'autre du pouvoir, non qu'elle soit bien entendu dépourvue de pouvoir. Mais ce pouvoir, il n'a de cesse dans les *Fables*, de le jouer contre lui-même, de le déjouer. Plus rien alors ne s'impose : ni le sens, ni le langage, ni celui qui écrit. La fable est "tricherie salutaire, cette esquivé, ce leurre magnifique", par lesquels R. Barthes nommait la littérature²³. Il n'est pas alors de meilleur exemple, même s'il n'est pas le moins connu, que le texte qui s'intitule *Le Pouvoir des fables* (VIII, 4) pour comprendre l'art poétique de La Fontaine ou plutôt son "utopique", art de l'esquivé et du leurre²⁴.

L'utopie des fables

La Fontaine rédige *Le Pouvoir des fables* pour en faire cadeau à l'un de ses plus vieux amis, natif comme lui de Champagne, Monsieur de Barrillon. Il lui offre un poème de circonstance destiné à encourager l'ambassade que le diplomate conduit auprès de Charles II, Roi d'Angleterre, pour l'empêcher de rallier la coalition contre la France. La fable s'invite dans le jeu du pouvoir. Non sans le perturber. Car, en ces temps difficiles, une fable est-elle bienvenue ? "La qualité d'Ambassadeur / Peut-elle s'abaisser à des contes vulgaires ?" (v. 1-2). Que peut faire un ambassadeur d'un récit léger et vain alors que l'Histoire est en marche ? Barrillon a bien autre chose à faire. En attendant, et en attendant un récit qui n'a

²¹ Voir par exemple Pascal, *Pensées*, fr. 94.

²² *Les Animaux malades de la peste* (VII, 1).

²³ R. Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, "Points essais", 1978, p. 10.

²⁴ Sur cette fable, je renvoie le lecteur à l'ingénieuse et décisive analyse de L. Marin dans *Le Récit est un piège*, Paris, Les Editions de Minuit, 1978, pp. 15-34.

pas encore démarré, La Fontaine monopolise le temps de lecture de l'ambassadeur ; il l'occupe avec des préambules, des circonvolutions. "Vous avez bien d'autres affaires /A démêler que les débats / Du Lapin et de la Belette" (v. 6-8). Que vous lisiez ou non les débats du lapin et de la belette, peu importe, "mais empêchez qu'on nous mette / Toute l'Europe sur les bras".

Lire ou ne pas lire, telle est la question. Alors que la fable n'a toujours pas commencé, La Fontaine double donc son présent en suggérant à son illustre lecteur une autre de ses fables *Le Chat, la Belette, et le petit Lapin* (VII, 15). Dans quel but ? Il est possible de ne pas lire cette fable, libre à Barrillon, mais qui sait s'il n'y trouvera pas le moyen qu'on ne nous mette pas l'Europe sur les bras. Barrillon sait-il comment s'y prendre pour arrêter la guerre ? Car il faut y parvenir à n'importe quel prix. Alors une fable... Les débats du lapin et de la belette pourraient lui donner quelques idées. Quoique, à relire nous-mêmes cette fable où le chat mange la belette et le lapin venus le trouver pour qu'il lève leur différend, nous ne saurions dire exactement la leçon que le diplomate peut en retirer. Qui joue à chat ? Barrillon qui sous ses airs de chat fourré serait capable de croquer les princes ? Charles II est-il chat ? Mais alors qui est belette ? Qui est lapin ? Pas moyen de s'y retrouver. Il fallait ne pas lire. Trop tard, nous l'avons fait, et on peut croire que Barrillon l'aura fait aussi. A se demander si finalement ce n'est pas le fabuliste qui joue, comme le chat avec la souris (qui est souris ? Barrillon, le lecteur...)

Retournons après la digression aporétique du *Chat, la Belette, et le petit Lapin* au *Pouvoir des fables*. A partir du vers 17, la Fontaine, qui n'a encore rien raconté, se met à évoquer Louis, le roi Louis XIV, il en dresse le portrait mythologique : il le peint en Hercule, il voit dans la coalition une Hydre dont de nouvelles têtes peuvent pousser. Encore un retard, encore une échappée. Cette fois, le fabuliste a l'allure du lapin, il pratique la course en zigzag. Ou variante dans le bestiaire : la fable elle-même est une hydre, de nouveaux vers lui poussent sans arrêt. « Ne rien écrire d'autre que ce qui pourrait désespérer l'homme qui se hâte » (Nietzsche).

Nous sommes arrivés au vers 20. Nous ne savons pas où La Fontaine veut en venir. Maintenant (v. 21-30), il promet un cadeau à son destinataire. Contre un succès en diplomatie, il sacrifiera "cent moutons", une hécatombe. Pour patienter, il lui fait brûler de l'encens et il lui donne son récit en vers. Enfin sorti de ses emballages successifs, le présent du texte va se révéler. Le fabuliste certifie qu'il convient à Barrillon. Alors, contrairement à ce qui a été dit au début, les fables auraient-elles à voir avec le métier d'ambassadeur ? La Fontaine n'est guère explicite, lui qui a été jusque-là si bavard pour ne rien dire. Cette fois, c'est sûr, l'histoire qui suit est plus pertinente que les débats du lapin et de la belette. La Fontaine néanmoins garde le secret ; à Barrillon de le découvrir : "Je n'en dirai pas plus" (v. 30).

Le récit vient d'Athènes au temps où l'on savait parler. Pas de doute, cela convient déjà à Barrillon, décrit par La Fontaine aux vers 21-22 comme un "esprit plein de souplesse", un homme adroit et éloquent. Barrillon est enclin, sans doute, à se reconnaître en Démade. Démade a su, parce qu'on ne l'écoutait pas, changer de stratégie oratoire. Son discours a d'abord voulu passer en force puis l'orateur s'est ravisé, il a conté une fable et le peuple d'Athènes l'a écouté. Cela ne fait pas de doute : Barrillon peut suivre cet exemple, il sera lui aussi orateur à succès. Comment exactement Démade s'y est-il pris ? Il a commencé par user d'une rhétorique tonitruante, jupitérienne, avec foudres, "un art tyrannique" dit La Fontaine (v. 36).

Face à l'imminence du danger, il est allé au plus pressé : il a parlé franchement, sans ornements oratoires superflus. On suppose qu'il a usé de figures destinées à ébranler l'émotion : imprécations, interrogations, exclamations. Même pour galvaniser le sentiment national, il a fait parler les morts dans des hypotyposes capables d'exciter "les âmes les plus lentes" (v. 41). En vain, rien n'y a fait. Tout ce déploiement de violence verbale, où la parole a essayé son pouvoir, n'a eu aucun effet sur le peuple. Le peuple regarde ailleurs : au lieu de mesurer le danger d'une invasion, il s'amuse à regarder les enfants qui se battent. Qu'à cela ne tienne ! Démade n'a pas dit son dernier mot. En bon orateur qui a la souplesse réclamée par son art, il sait varier les tons et trouver la manière de récupérer l'écoute flottante de son auditoire. Il raconte donc une fable mieux adaptée à la légèreté d'âme du peuple d'Athènes, elle pourrait s'appeler *Cérès, l'Anguille et l'Hirondelle* (v. 49-54).

D'où vient cette fable et quelle est son intention ? Faut-il la lire comme une illustration de la situation à Athènes ? Est-ce que Cérès est Philippe ? Cela se peut : "Et Cérès, que fit-elle ? – Ce qu'elle fit ? Que ne demandez-vous ce que Philippe fait ?". L'analogie pourtant se perçoit mal entre Philippe, prince de Macédoine, ennemi d'Athènes et Cérès, la déesse de la fécondité, honorée aux mystères d'Eleusis. Concernant les autres acteurs du récit, le déchiffrement n'est pas plus facile : à quoi réfèrent l'anguille, le fleuve, l'hirondelle ? Pas moyen de le savoir. Non Cérès, en fait, c'est l'orateur : au moment où Démade suspend son histoire, les deux voix, celles du conteur et de son personnage, se confondent. Cérès fit ce que fait l'orateur, elle s'emporte contre la frivolité d'Athènes... : "Un prompt courroux / L'anima d'abord contre vous". Ce coup de théâtre oratoire rompt l'illusion de la fable. L'orateur surgit dans sa fable et la dénonce comme fable ; ou Cérès sort de la fiction pour agir dans la réalité. Dans tous les cas, les plans se résorbent et la fable disparaît. Ainsi la fable n'a été pas inventée pour raconter une histoire, ou pour traduire de manière codée l'actualité. Elle a été inventée pour se détruire elle-même, pour annuler son propre effet. Démade séduit pour mieux frustrer et cette frustration réveille le peuple endormi. Alors enfin l'orateur peut reprendre le cours sérieux de l'Histoire, pas la petite, celle des contes vulgaires, mais la grande.

La fable de Cérès vaut donc moins par son contenu que par son effet. D'où l'hypothèse que son énoncé est surtout une manière de parler de son énonciation, que le dit de cette fable de Démade parle de son dire ; bref qu'elle est une métafable, une fable sur la fable. On peut essayer cela. Reprenons la fable, encore une fois. Cérès, l'anguille et l'hirondelle se heurtent toutes trois à un obstacle : une rivière. Comment la franchir ? L'anguille la traverse en nageant, l'hirondelle la dépasse en volant. Démade est bien lui aussi face à un obstacle : l'indifférence du peuple athénien dont l'attention fuit au vent comme se perd l'eau de la rivière. L'anguille donne une première image de l'art de parler, celle de l'insinuation. Elle figure l'allure reptilienne de la séduction douce, exactement ce que fait Démade en racontant sa fable pour pénétrer insidieusement l'écoute de son public. A l'hirondelle ensuite, l'orateur peut reprendre la légèreté qui, combinée à l'insinuation, parachève la définition du pouvoir des fables. Quant à Cérès ? Elle est la fécondité incarnée, c'est-à-dire la somme de toutes les ressources possibles de l'art de dire. Et plus spécialement, comme on la voit parler avec brusquerie, elle aurait pour fonction de signifier le complément de la rhétorique de la douceur : l'éloquence de la force, plus terre à terre.

Tout cela marche assez bien, la fable est une métaphore des techniques oratoires. Barrillon n'a qu'à se servir. Bien entendu, les circonstances de la fable d'Athènes ne conviennent pas du tout à celles de Barrillon : Barrillon doit éviter la guerre, Démade doit pousser son peuple à prendre les armes. Les Princes sont-ils des enfants ? Il serait dangereux de le dire, et d'ailleurs Louis est Hercule. Quant au pouvoir des fables, Barrillon ne saurait s'en servir pour séduire les princes : elles ne sont après tout, comme l'a suffisamment expliqué le préambule, que des contes vulgaires...

Quel est donc ce texte qui, quoi qu'on fasse, se délite ? Alors que nous croyons le saisir, il échappe. Au mieux, Barrillon y gagne un conseil, celui de chercher la meilleure ruse pour parvenir à ses fins. En tout cas, parmi ces ruses, sûrement pas une fable, et sûrement pas la fable de Démade. Que conclure de cette fable anguille ? La Fontaine en a une idée très précise. Il termine sa fable non pas du tout pour Barrillon mais pour lui-même en avouant qu'au moment de faire sa moralité, il prendrait "un plaisir extrême" si le conte de Peau d'Ane lui était conté (v. 66-68). Le montage herméneutique de la fable est si complexe et si retors qu'il ne peut être envisagé d'écrire une moralité. Pas de moralité mais une confiance, celle du plaisir d'écouter des histoires, tout simplement. La moralité part en fumée, en encens : là devrait se figer un savoir, une maîtrise et un enseignement ; tout cela, La Fontaine le fait disparaître au profit du seul plaisir, au profit du divertissement fuyant et léger.

Ce plaisir vient d'une enfance retrouvée, il puise à un temps en retrait du temps de l'Histoire et de ses guerres, mythique et intime : celui des origines, des contes et des mères-grands qui au coin du feu filent et narrent leurs histoires. C'est le temps des nourrices qui donnent en même temps le sein et les récits, le bon lait des récits ; c'est le temps séminal de Cérès, celui d'une paix première, c'est l'éternel printemps de l'hirondelle. "Le monde est vieux", écrit La Fontaine, "il le faut amuser encor comme un enfant" (v. 70), lui donner du plaisir, et donc aussi lui faire perdre du temps, le divertir et le leurrer par la vaine espérance de tout pouvoir expliquer. Le pouvoir des fables s'amuse du pouvoir, le fabuliste devenu vieux fait l'enfant : il retourne le sérieux de la parole diplomatique en jouissance de la fable.

Contre l'impérialisme du pouvoir, La Fontaine pratique l'ironie du sens, l'*époché*, la suspension du jugement. Il prend son temps au pouvoir pour le transformer en plaisir et opposer à sa logique de l'intérêt la gratuité de la simple dépense et du don. Dans *Les Deux Aventuriers et le Talisman* (X, 13), La Fontaine va au plus loin de cette logique du leurre herméneutique²⁵ dont *Le Pouvoir des fables* a montré le principe. Il y fait l'éloge du seul pouvoir que la fiction puisse reconnaître, celui de la naïveté absolue.

Dans leur recherche de la fortune, deux aventuriers découvrent une énigme, inscrite sur un écriteau, qui leur promet une aventure qu'aucun aventurier n'a jamais connue²⁶. Mais les deux personnages ne réagissent pas de la même manière à

²⁵ Pour une étude plus complète de cette question, je me permets de renvoyer le lecteur à mon livre : *Le pouvoir et la parole dans les Fables de La Fontaine*, Presses Universitaires de Lyon, 2002.

²⁶ « Seigneur Aventurier, s'il te prend quelque envie

De voir ce que n'a vu nul Chevalier errant,

Tu n'as qu'à passer ce torrent,

Puis prenant dans tes bras un Eléphant de pierre,

Que tu verras couché par terre,

Le porter d'une haleine au sommet de ce mont

l'invitation de l'écriture. A chacun sa lecture. Le premier n'aime pas les énigmes ; elles lui paraissent "ridicules" (v. 21). Lui ne croit qu'au bon sens et par principe il soupçonne le langage quand il n'est pas transparent au réel. Or l'expérience montre toutes les limites rationnelles de l'énigme. Passer le torrent soit, nous sommes là dans la symbolique des rites d'initiation qui sous-tendent les grandes aventures. Mais porter la statue de l'éléphant est une action hors de toute vraisemblance. Le "raisonneur" réfléchit, il calcule, voit bien que personne ne pourrait arriver à l'exploit que réclame l'écríteau. Il hausse les épaules et tourne les talons.

Le second aventurier, lui, ne dit rien, il prend l'écríteau comme il est. Pour sa part, il n'y voit pas une énigme et ne se lance dans un aucun déchiffrement. Il consent à obéir aux indications et à leur apparente fantaisie : il choisit volontairement de tomber dans le panneau. L'écriture n'est avec lui l'objet d'aucun doute, d'aucune critique et même d'aucune distance. Il ferme les yeux, fait aveuglément confiance au texte et il réussit l'exploit impossible, il franchit le torrent puis porte l'éléphant, arrive "au haut du mont" (v. 37) et on le proclame monarque.

En traversant l'eau, on le comprend bien, l'aventurier a changé de réalité. Il reçoit le baptême de la fiction, il entre vraiment dans ce "pays des romans" dont avait parlé la fable au début (v. 6) et où il espérait trouver fortune. L'autre aventurier s'est arrêté au seuil parce qu'il n'a pas compris le panneau : il a voulu coûte que coûte obéir aux lois du réel. Les règles de la fiction, elles, doivent être intériorisées comme s'il s'agissait d'un rêve. "Les yeux clos" (v. 33), l'aventurier part dans le pays des songes, il s'endort pour mieux s'éveiller au merveilleux d'un ailleurs où il peut être Roi. Dans le pays des fictions, tout est plus facile, tout s'inverse : la lourdeur est légèreté (l'éléphant de pierre ne pèse rien), l'hostilité est amour (le peuple en armes vient fêter le nouveau venu). C'est une terre d'utopie dont l'aventurier réussit l'épreuve.

L'aventurier est donc gagné par la narcose de l'écriture. La parole de l'écríteau, il ne veut pas l'élucider, il en vit pleinement l'hallucination. Il s'en laisse conter. Au point extrême de la lecture comme contre pouvoir, il convient de penser, à partir de cette fable, une lecture qui permet de ne pas penser. Elle nous redonne vie sur le terrain imaginaire, en-dehors des lois habituelles du langage, hors de toute loi. L'écriture n'est plus sous le contrôle d'un maître qui parle, qui enseigne, elle fuit toute domination. Sur son modèle, la fable telle que La Fontaine la réinvente à chaque texte, sort du contexte tyrannique des forces et des abus du politique, elle est sans violence, espace pacifié et joyeusement sceptique, renouvelant l'élan des libertins érudits qui, après Montaigne, avaient ouvert la voie des fictions libres, des fictions de la liberté de penser. La fable est critique et ludique, jusqu'au vertige de se choisir elle-même constamment pour objet de son jeu. Pour que toujours son pouvoir soit de ne pas en avoir, elle parle en retrait, de loin, de biais, elle est insituable, lièvre qui musarde²⁷, écrevisse qui marche à reculons²⁸, elle refuse le monolithisme du sens, où le pouvoir agit, elle préfère l'affolement de tous les sens possibles. Bref, elle ne donne pas prise et au pouvoir, quel qu'il soit, elle peut dire : « Tel est pris qui croyait prendre »²⁹.

Qui menace les Cieux de son superbe front »" (v. 10-16).

²⁷ *Le Lièvre et la Tortue* (VI, 10).

²⁸ *L'Ecrevisse et sa Fille* (XII, 10).

²⁹ *Le Rat et l'Huître* (VIII, 9, v. 39).

Résumé

Les fables de La Fontaine racontent les fictions du pouvoir. Ces fictions sont multiples et diversement troublantes. Il y a d'abord celles que s'inventent hommes et bêtes pour être autre chose qu'eux-mêmes et prétendre à des destins plus intenses. Rarement le réel accepte ces chimères. Le plus souvent, il les sanctionne par le ridicule. Mais quand la réalité se plie, apparaît la question politique incarnée ténébreusement par un bestiaire d'animaux violents (lions, loups, renards...) qui soutiennent leur pouvoir par la force et l'exercent comme une tyrannie. Les animaux puissants des *Fables* cherchent alors à s'annexer la justice pour légitimer la violence de leurs actes ; ils se réalisent dans des signes, dont ceux essentiels de la parole, pour s'imposer absolument. Face à cette vérité du politique qui est en réalité une fiction et que démontent les fictions des *Fables* en pensant à l'absolutisme louis-quatorzien, La Fontaine ose une parole, hors-pouvoir : celle de la fiction poétique. Il la dote du pouvoir de déjouer le pouvoir et de ménager dans la réalité un espace libre de plaisir, une utopie où prend corps, pour lui, la littérature.