



N° 4 L'image dans le récit

- Claudine Nédélec

Raconter ou peindre ? *Les Amours de Psyché et de Cupidon* de La Fontaine

Que le « génie » de La Fontaine, au sens où il pouvait l'entendre lui-même¹, soit particulièrement visuel et porté à penser ensemble littérature et « beaux-arts », n'a longtemps pas été assez souligné par une critique qui, privilégiant le moraliste, considérait la littérature comme texte plus significatif qu'esthétique, et l'analysait absolument, en la séparant des autres arts de représentation, en fonction de la prétendue interdiction classique du mélange des genres, dont bien des exemples prouvent au contraire la réalité dans les pratiques. Comment pourtant a-t-on pu oublier qu'éditer les *Fables* sans les gravures de François Chauveau qui les « illustraient »², c'est en quelque sorte trahir leur projet esthétique, jouant de la subtilité des rapports entre les différents systèmes de représentation ? Peut-être

¹ « Talent inné, disposition naturelle à certaines choses » selon le *Dictionnaire* de Furetière, qui cite justement cette phrase d'un des quatre amis des *Amours de Psyché*, Ariste : « il est bon de s'accommoder à son sujet ; mais il est encore meilleur de s'accommoder à son génie » (*Les Amours de Psyché et de Cupidon*, Paris, C. Barbin, 1669 ; édition de référence : *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, M. Jeanneret et S. Schoettke éd., Paris, Le Livre de Poche classique, 1991, p. 118).

² Selon plusieurs témoignages, Fr. Chauveau était un graveur particulièrement soucieux de la cohérence entre ses gravures et le texte qu'elles devaient illustrer, jouant des diverses formes de rapports possibles ; voir mon article « Dassoucy et ses "figures burlesques" », dans *Avez-vous lu Dassoucy ?* (actes du colloque international du CERHAC, Université de Clermont-Ferrand, 25-26 juin 2004), D. Bertrand éd., Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2005, pp. 93-125.

parce qu'elles atteignent malgré tout leur objectif sans elles, la référence aux images étant absente de leur texte.

Il n'en est pas du tout de même dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, où le « voir » est au premier plan, d'abord dans le contenu narratif : selon la préface de La Fontaine, le lecteur est « en attente de sçavoir si elle verra cet époux, par quels moyens elle le verra, et quelles seront les agitations de son âme après qu'elle l'aura veu » (p. 56). Mais aussi de façon bien plus globale, comme si l'interdit du voir, et la condamnation de la curiosité qui pousse l'héroïne à chercher à voir, qui sont au centre de son bonheur et de son malheur, étaient contredits, ou rééquilibrés, par une célébration du voir et des « choses curieuses », des *artificialia* des galeries et des cabinets de curiosités, dont témoigne également l'importance accordée au *topos* de la « visite » de bâtiments et de jardins historiques ou imaginaires, et au motif du miroir. Contrairement aux *Fables*, il n'est donc pas vraiment possible de « lire » ce roman sans prendre conscience qu'un certain nombre de « fabrications figuratives » – réelles et/ou fictives – font intimement partie du projet tant esthétique qu'éthique de La Fontaine : elles sont soit de véritables acteurs de la fiction, soit des ornements – à condition de bien comprendre qu'ici les ornements sont consubstantiels à l'œuvre, et non simples fioritures, et renvoient à une véritable théorisation de leur nature et de leur fonction.

Rappelons les principales données de ce roman, publié chez Claude Barbin, sans conteste un des plus grands éditeurs de la littérature moderne et galante du temps, en compagnie du « poème » *Adonis*, que La Fontaine qualifie dans son « Avertissement » à peu près d'idylle héroïque³. Roman court, il se présente comme une structure emboîtée : un récit cadre contemporain et vraisemblable, et un récit encadré, relevant ici de la « fable », ce qui signifie à la fois imitation de l'antique et merveilleux (mythologique). En l'occurrence, quatre amis décident de passer quelque loisir à écouter un des leurs, Poliphile, particulièrement sujet à la « maladie du siècle » (p. 60), c'est-à-dire faire des livres, leur raconter à titre

³ La Fontaine, *Adonis*, dans *Œuvres complètes*, P. Clarac et J. Marmier éds, Paris, Seuil, « L'Intégrale », 1965, p. 362.

d'essai les aventures de Psyché qui lui « avoient semblé fort propres pour estre contées agréablement » (p. 60). Le lieu choisi par les quatre amis pour cette lecture à haute voix est les jardins de Versailles, dont l'un d'eux, Acante, propose d'aller admirer les « nouveaux embellissemens » (p. 60). Et effectivement, la description de La Fontaine rend compte, pour les jardins, d'un programme décoratif tout à fait récent, voire encore en construction, et même en gestation, comme il l'indique nettement dans sa préface : sa description, dit-il, « n'est pas tout à fait conforme à l'estat présent des lieux : je les ay décrits en celuy où dans deux ans on les pourra voir » (p. 57). Ce qui suppose qu'il était bien informé, par des plans et des gravures préparatoires autant que par des conversations et par la lecture de projets rédigés.

Dans cette même préface, La Fontaine insiste sur le fait que la « matière » lui vient d'Apulée⁴, mais qu'il a particulièrement travaillé la « forme », le « caractère » (p. 53), à la recherche d'une prose ornée qui selon lui devait mêler « dans un juste tempérament » (p. 54) à la fois le galant, le merveilleux, l'héroïque, et le plaisant, voire le badin ; notons qu'une des « solutions » adoptées pour ce mélange est l'emploi du prosimètre. Mais il ne mentionne pas le fait que son travail de réécriture est aussi, dans la lignée des divers textes en vers et/ou en prose consacrés à la célébration de Vaux-le-Vicomte, éléments d'un naufrage auquel La Fontaine ne se résout pas, et qu'il édite dans divers recueils (ils sont désormais réunis sous le titre du *Songe de Vaux*⁵), à la fois une tentative d'interpénétration de la littérature et des arts visuels (au sens large : peinture, sculpture, tapisseries, art des jardins...) et un essai métatextuel qui leur définit des fonctions et une esthétique communes.

⁴ Apulée (IIe siècle ap. J.-C.), *L'Âne d'or ou les métamorphoses*. Outre le texte latin, La Fontaine a pu utiliser la traduction de Jean de Montlyard (1602), plusieurs fois rééditée.

⁵ La Fontaine, *Le Songe de Vaux*, E. Titcomb éd., Genève/ Paris, Droz/ Minard, 1967.

Fabrications réelles et fabrications de fiction

Versailles et le palais de Cupidon

Avant de trouver le *locus amœnus* propre à la lecture, les quatre amis visitent rapidement la Ménagerie et l'Orangerie (p. 61), puis, après s'être restaurés, la Chambre et le cabinet du Roi, ornés d'un « tissu de la Chine plein de figures » (p. 63) ; ensuite ils sortent du château pour se rendre dans la Grotte de Thétis, en réalité bâtiment de forme géométrique, et totalement artificiel, édifié en 1664-1665, dont l'ombre et le frais serviront d'ambiance favorable à la lecture de la première partie de l'histoire de Psyché. Plus tard, une pause volontaire dans la narration donne lieu d'abord à un débat esthétique (quel effet pathétique faut-il privilégier : le comique ou le tragique ?), puis à une nouvelle promenade, car Acante « meurt d'envie de [leur] faire remarquer les merveilles de ce jardin » (p. 129) : suit une longue description en alexandrins du paysage qui s'étend de la façade Ouest du château jusqu'au Grand Canal, du Bassin de Latone au Bassin d'Apollon, avant que les quatre amis n'aillent s'installer, pour la seconde partie de l'histoire, dans « le Salon et la galerie qui sont demeurez debout après la Fête qui a esté tant vantée » (p. 132), c'est-à-dire probablement ceux construits par Le Vau « à l'occasion de la fête donnée le 18 juillet 1668, pour célébrer la paix d'Aix-la-Chapelle »⁶ (p. 244). À la fin de la récitation, les quatre amis pourront admirer le coucher du soleil.

Or ce décor réel est en quelque sorte redoublé et complété par le décor « analogique » du palais de Cupidon, où se déroule l'essentiel de la première partie de l'histoire de Psyché. Elle aussi en effet passe beaucoup de temps à visiter un Palais qui est pour le lecteur à la fois le complément et le reflet (à peine idéalisé) de la description de Versailles, avec quelques thèmes récurrents (dans les

⁶ Il y eut plusieurs relations de ce *Grand divertissement royal de Versailles*, où Molière créa *George Dandin* ; citons celle d'André Félibien, *Relation de la fête de Versailles du dix-huitième juillet mil six cent soixante-huit*, Paris, P. Le Petit, 1668. Mais surtout Madeleine de Scudéry en insère une dans sa *Promenade de Versailles* (voir M.-G. Lallemand éd., Paris, Champion, 2002, pp. 247-258), « lue » dans les lieux mêmes de la fête, et habilement intégrée à la donnée narrative. Or cette *Promenade* fut publiée à peine trois mois après *Les Amours de Psyché*, chez le même libraire, et M. de Scudéry imagine elle aussi une promenade à Versailles où s'insère une « histoire » galante, contemporaine celle-là.

jardins, jets d’eaux et fontaines, statues au milieu des bocages) et quelques éléments nouveaux : galeries de tableaux et de sculptures (p. 82) ; dans les chambres, balustres d’or, tables de pierreries et vases singuliers (p. 83) ; omniprésence des miroirs⁷ et des tapisseries décoratives (pp. 83-85 ; p. 93). Et n’oublions pas l’évocation des spectacles et divertissements de Cour : comédies, ballets, théâtre à machines, tournois, jeux et spectacles aquatiques (pp. 93-94 ; pp. 104-105).

Enfin, il y a un lien évident entre la Grotte de Thétis, où se raconte la première partie de l’histoire, toute « artificielle », et la Grotte que découvre Psyché dans le jardin du Palais de Cupidon, toute « naturelle » – mais dans l’un et l’autre cas, on y goûte un plaisir raffiné, quoique mêlé de quelque espèce d’amertume ou de manque. Par contraste, l’espèce de « ruine de fête » où est racontée la seconde partie, dont les feuillages étaient « déjà secs et rompus en beaucoup d’endroits »⁸ (p. 133), bien qu’elle reste agréable, est tout à fait en accord avec l’atmosphère plus sombre du récit. Il apparaît ainsi que pour être pleinement agréable, la littérature doit être goûtée dans un décor (au sens quasi théâtral du terme) non seulement qui en favorise la communication, mais qui entre en « correspondance », comme aurait dit Baudelaire, avec son atmosphère propre.

Ainsi les divers effets de miroir et d’écho entre le décor (réel) de la fiction cadre, et le décor de la fiction encadrée, constituent chez La Fontaine une première forme de mise en perspective et d’interrogation sur les liens entre les diverses formes de la figuration, par le discours et par l’image.

Œuvres d’art, en réalité et en fiction

Cet effet de miroir, où se mêlent description (au sens de compte rendu d’une chose réelle) et invention, conduit à s’interroger sur la part d’œuvres réelles et d’œuvres imaginaires ou rêvées dans ce que La Fontaine nous donne à « voir »

⁷ Même si les miroirs, objets de luxe, se répandent, et les jeux de réflexion qu’ils permettent d’un point de vue décoratif, rappelons que la Galerie des glaces ne fut mise en place qu’en 1678. Et le nom de *psyché* donné à une forme de miroir permettant de se voir en pied ne date que du début du XIXe siècle.

⁸ Ce pourrait être soit la salle du bal, soit le « salon du festin » (cf. M. de Scudéry, éd. cit., p. 243 et p. 258).

par les mots. Ce n'est pas chose facile. Comme le dit La Fontaine, ses descriptions de Versailles ne sont en fait pas « réalistes » : ainsi de la principale, celle de la Grotte de Thétis, encore en voie d'achèvement ; notamment, le groupe sculpté de Girardon et Regnaudin représentant Apollon entouré des Néréides, auquel La Fontaine accorde beaucoup d'espace textuel, n'était pas encore en place, ni même semble-t-il pas encore composé en son état dernier – si bien que La Fontaine le rêve plus qu'il ne le voit⁹. Le bassin de Latone¹⁰ ne fut mis en place que deux ans après la rédaction des *Amours*, ce qui signifie que La Fontaine décrit non un décor réel, mais un projet, c'est-à-dire à peu près l'équivalent des décors conçus par ordinateur de nos jours, image virtuelle et non réalité visible : représentation, fabrication figurative, toujours susceptible de modifications sous les contraintes de la réalité – qui la font devenir fiction.

Quant aux sculptures, tableaux et tapisseries où Psyché, grâce à un « enchantement Prophétique » (p. 81) peut voir sa propre image (p. 82, p. 85), comment savoir, parmi ceux listés dans le « Répertoire iconographique » de l'édition de M. Jeanneret¹¹, celles que La Fontaine a pu voir, ou connaître par diverses voies (gravures, descriptions écrites...) ? Il en est ainsi notamment de la description, alternant souplement prose et vers, de la fameuse scène où Psyché regarde Cupidon endormi (pp. 114-116), pendant d'une autre scène emblématique, celle de la belle endormie¹². La Fontaine évoque également plus ou moins explicitement à plusieurs reprises – ainsi Gélaste fait-il allusion à la scène célèbre des trois déesses nues devant le berger Pâris (p. 71) – des personnages ou des sujets mythologiques ayant servi de thèmes à des tableaux, sculptures, tapisseries : comment savoir ceux qui correspondent à une véritable expérience personnelle, ceux qui sont connus par « oui-dire » en quelque sorte, et

⁹ La Grotte de Thétis a été démolie en 1684 : outre la volonté d'agrandir l'aile nord du château (pour y placer notamment la chapelle), était-elle trop baroque pour le goût du temps ? Mais les groupes sculptés ont été conservés et placés en 1704 dans l'actuel Bosquet des bains d'Apollon.

¹⁰ Celui que nous voyons aujourd'hui résulte de la modification opérée en 1687-1689 sur la configuration originale par Jules Hardouin-Mansart.

¹¹ Ed. cit., pp. 281-295. Voir également la note 88, p. 236.

¹² Voir *Le Songe de Vaux*, éd. cit., VII, p. 189-192.

ceux qui sont pure imagination, eussent-ils été déjà par ailleurs réalisés à l'insu du poète, ou produits postérieurement, sous son influence peut-être ?

Deux « temples » enfin sont évoqués, le temple de Diane, où Psyché reçoit un oracle ambigu (enfin pour elle), et le temple de Vénus, où Psyché vient se mettre au service de la déesse afin de mériter son pardon. Pour le premier, est essentiellement décrit un obélisque de forme particulière, qui évoque à la fois une des gravures du *Songe de Poliphile*¹³, et ceux qui ornaient l'accès à l'avant-cour du château de Versailles¹⁴. Pour le second, sa description fabrique une vision syncrétique, où l'on retrouve toutes sortes d'éléments culturels : la « vallée » parfumée d'orangers, de jasmins et de myrtes, ceinte de coteaux à la fois boisés et habités, et traversée d'un canal entouré d'une « prairie verte comme fine émeraude » (p. 178), rappelle bien sûr les caractéristiques principales tant des jardins de Vaux que de ceux de Versailles, mais teintées de références textuelles antiques. Quant au temple de Vénus, ce temple antique imaginaire, nourri exclusivement de culture livresque, il évoque aussi le modèle des églises renaissantes, accompagnées de leur architecture urbaine (pp. 181-183) :

- à l'extérieur : tympan évoquant la naissance de Vénus – dont la description fort précise permettrait une esquisse, comme si La Fontaine imaginait lui aussi un programme architectural (il connaît ceux des frères Perrault) ; façade alternant marbre blanc et marbre noir, dont certains éléments évoquent les ornements des arcs de triomphe des entrées royales, dont La Fontaine a pu lire les relations ornées de belles gravures ; parvis entouré de portiques surmontés d'appartements (à l'image de la Place Royale ?) ;

- à l'intérieur : chapelles adjacentes (où l'on réunit les ex-votos), nef centrale conduisant et au tabernacle où domine la représentation de la divinité, et au trône où s'installe sa figuration physique...

¹³ Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, trad. fr. J. Martin, Paris, J. Kerver, 1546 (f. 85r) ; La Fontaine a pu consulter cette édition ornée de superbes gravures dans la bibliothèque de Fouquet, et on dit souvent que c'est une des sources des *Amours de Psyché* (dont le « récitant » s'appelle Poliphile).

¹⁴ Voir la gravure de P. Patel, *Les Amours de Psyché*, éd. cit., p. 160, I.

Voilà bien des ajouts à la fable d'Apulée que La Fontaine ne mentionne pas dans sa préface. Pourquoi a-t-il fait tant de place aux arts de représentation dans une « fable » qui en était totalement dénuée ? À quoi servent, dans le dispositif du récit de La Fontaine, tant d'œuvres d'art, réelles et imaginées à la fois, la distinction finalement étant volontairement effacée ?

Principes esthétiques

Il faut plaire et toucher, voilà le but ; encore faut-il préciser comment. C'est à quoi s'emploie La Fontaine au travers de ses fabrications figuratives : il s'agit de dessiner, par diverses figures stylistiques et narratives, une théorie artistique sûre d'elle-même, à la fois classique par son souci de l'imitation combinée des anciens et de la nature, et originale, par sa célébration de la Grâce « plus belle encor que la Beauté »¹⁵.

En prose et en vers, décrire et raconter

Une des caractéristiques originales du roman de La Fontaine est son usage du prosimètre¹⁶, usage raffiné en ce qu'il se combine avec celui de la distinction entre narration et description – dont l'association est l'objet de débats.

Que les vers soient plus adaptés à la description ornée que la prose, c'est La Fontaine qui le dit, au moment de décrire le départ de Vénus vers Cythère (il imite pourtant ici d'assez près le prosateur Apulée) :

Cecy est proprement matière de Poësie : il ne siéroit guère bien à la Prose de décrire une cavalcate de Dieux marins : d'ailleurs je ne pense pas qu'on pust exprimer avec le langage ordinaire ce que la Déesse parut alors.

*C'est pourquoy nous dirons en langage rimé,
Que l'Empire flotant en demeura charmé [...] (p. 70)¹⁷.*

Pour autant, il ne respecte le plus souvent pas cette distinction. La narration de la descente aux Enfers (où les descriptions sont minimales) est rédigée tantôt en

¹⁵ *Adonis*, éd. cit., p. 363.

¹⁶ Il n'existe pas d'étude d'ensemble sur l'usage, notamment dans les textes galants du XVIIIe siècle, du prosimètre. On peut consulter M.-M. Fragonard et Cl. Nédélec, *Histoire de la poésie. Du XVIe au XVIIIe siècle*, Paris, PUF, « Licence. Lettres », 2010, pp. 150-151.

¹⁷ Les passages versifiés sont en italique, conformément à un usage assez courant dans l'édition de poésie au XVIIIe siècle.

prose, tantôt en vers (pp. 199-206), et certains épisodes en sont même rédigés sous les deux formes. Parfois, le passage de la description à la narration se fait à l'intérieur du développement, qu'il soit en prose, ou qu'il soit versifié, sans vraiment de solution de continuité, comme si le passage de l'un à l'autre était totalement « naturel », sans même qu'il faille y voir là autre chose que le caprice¹⁸ de l'écrivain. Peut-être La Fontaine cherche-t-il là aussi un « juste tempérament » entre narration et description, alliance fort débattue dans l'écriture romanesque. En effet, bien avant la condamnation des descriptions « hors sujet » par Boileau dans l'*Art poétique*¹⁹, la préface d'*Ibrahim* (1641) de Georges (et Madeleine ?) de Scudéry posait la question de l'intérêt des descriptions dans le roman par rapport aux aventures, question liée à la diversité des intérêts des lecteurs, soit qu'ils préfèrent les aventures aux descriptions, soit qu'ils ne goûtent que les descriptions de lieux réels et non fictifs²⁰. Ainsi, la description du Palais de l'Amour, qui commence en prose (p. 81), se continue en alexandrins, sans que rien ne semble le « justifier », et le « récit » reprend à l'intérieur même de celle-ci :

*On y voyoit sur tout Helène au cœur léger
Qui causa tant de maux pour un Prince berger.
Psiché dans le milieu void aussi sa statuë,
De ces Reynes des cœurs pour Reyne reconnuë,
La Belle à cet aspect s'applaudit en secret,
Et n'en peut détacher ses beaux yeux qu'à regret.
Mais on luy montre encor d'autres marques de gloire [...] (p. 82).*

D'autre part, La Fontaine, imprégné de culture classique, est peut-être déjà sensible, pour s'y opposer, aux critiques des Modernes portant sur les « comparaisons (homériques) à longue queue » et sur la confusion, dans la description du bouclier d'Achille, modèle (qu'ils contestent) de l'*ecphrasis*, entre description et narration, entre *ecphrasis* et hypotypose. Ainsi la description du groupe sculpté de la Grotte de Thétis devient-elle récit, avec l'indication du nom des Nymphes qui servent Apollon, et des notations psychologiques : Apollon

¹⁸ J'emploie à dessein ce terme, en référence avec la poétique de Saint-Amant : La Fontaine goûtait la poésie de la génération « Louis XIII ».

¹⁹ Boileau, *Art poétique* [1674], chant I, v. 49-60.

²⁰ Voir *La Promenade de Versailles*, éd. cit., pp. 12-13 et 16 ; pp. 64-65.

« n'ayme que *Thétis* », au désespoir de Climène²¹ qui « *auprès du Dieu pousse en vain des soupirs* » (p. 65), « *rougit parfois, parfois baisse la veüe* » (p. 66)...

Sentant la transgression, La Fontaine commente :

*Rougit, autant que peut rougir une statuë :
Ce sont des mouvemens qu'au défaut du sculpteur
Je veux faire passer dans l'esprit du Lecteur* (p. 66).

Et il continue, imaginant cette fois les songes amoureux d'Apollon. Il rappelle ainsi discrètement les débats entre la littérature et les autres arts dans leur capacité à représenter les passions, qu'il avait évoqués dans *Le Songe de Vaux*²². Inversement, Psyché immobile « parut la plus belle statuë de ces lieux » (p. 83), peut-être souvenir de la mise en scène des *Fâcheux*, lors de la fameuse fête de Vaux du 17 Août 1661 dont La Fontaine avait fait le récit dans une lettre en prosimètre adressée à son ami Maucroix, secrétaire de Fouquet²³ : Molière (aidé de Paul Pellisson, également secrétaire de Fouquet, et ami de Mlle de Scudéry) avait imaginé que « *plusieurs Dryades, accompagnées de Faunes et de Satyres, sortent des arbres et des termes* » encadrant la scène en plein air, afin de remplacer les comédiens empêchés de jouer et de devenir « Pour ce nouveau théâtre, autant de vrais acteurs »²⁴.

Tout cela renvoie au fait que raconter ne va pas sans peindre (sculpter), et que peindre ne va pas sans raconter : le genre pictural le plus élevé n'est-il pas la « peinture d'histoire », c'est-à-dire la peinture qui raconte une histoire ? Ce qui est donné à admirer à Psyché, ce sont bien des peintures d'histoire, et même de *son* histoire. Mais la peinture a aussi pour ambition de « peindre les passions », et La Fontaine admirait Le Brun, grand théoricien et praticien en ce domaine²⁵... Malgré tout, dans le fragment du *Songe de Vaux* représentant un paragone des arts, c'est Calliopée (la « bien disante », la Poésie) qui l'emporte, car elle « [...]

²¹ Personnage éponyme d'une « comédie » (en fait un dialogue) de La Fontaine, publiée dans la *Troisième partie des Contes* (1671), débat galant sur le Parnasse entre Apollon, les Muses et Acante, au sujet des diverses formes de la poésie amoureuse.

²² Ed. cit., II, pp. 73-122.

²³ La Fontaine, *Œuvres complètes*, éd. cit., pp. 22-24.

²⁴ Molière, *Œuvres complètes*, P.-A. Touchard éd., Paris, Seuil, « L'Intégrale », 1962, p. 162. Ici, c'est la prose, comme « indication scénique », qui est en italique.

²⁵ Voir *Le Songe de Vaux*, éd. cit., V, pp. 155-173.

imite tout par [son] sçavoir suprême » : « Je peins quand il me plaît la Peinture elle-mesme »²⁶.

Mais cela renvoie aussi à une esthétique pleinement baroque de la transgression des frontières « naturelles » entre l'animé et l'inanimé, l'humain/l'animal/le végétal/le minéral²⁷, et de la métamorphose, comme en témoigne l'intérêt porté au projet de la fontaine de Latone, représentant la punition des paysans de Lycie, qui, ayant refusé d'aider la mère d'Apollon et de Diane, sont par elle transformés en grenouilles²⁸ (p. 130).

Nature et culture

Et pourtant, il faut imiter la Nature, ne pas la quitter d'un pas, dit La Fontaine dans l'éloge de Molière inséré dans la lettre à Maucroix²⁹. L'éloge devrait paraître paradoxal, s'agissant de la première comédie-ballet de Molière, *Les Fâcheux*, elle-même précédée de la mise en scène fort peu « vraisemblable » que nous avons décrite... Mais « il faut poser pour une règle générale que l'Art embellit la Nature »³⁰.

On comprend que La Fontaine ait goûté le Molière des *Fâcheux*, car il répond exactement à l'esthétique qu'il défend, huit ans plus tard, et nonobstant la colère inextinguible de Louis XIV contre Fouquet. Imiter la nature, ce n'est pas la reproduire telle quelle : c'est en donner une version qui en accentue les beautés et les charmes. Ainsi, ni la grotte du jardin du Palais où Psyché et Cupidon vivent quelques beaux moments d'amour, au bassin « taillé par les seules mains de la nature » (p. 88), ni la grotte sauvage où Psyché devenue beauté more reconquiert l'amour de Cupidon, ne méritent vraiment description : seule a cet honneur la Grotte de Thétis – pure création des arts, et qui n'a de grotte que le nom !

Il arrive pourtant à La Fontaine de rêver, semble-t-il, à une sorte de lieu naturel idéal. C'est la fonction que remplit ce qu'on pourrait appeler la Bergerie

²⁶ *Ibid.*, II, p. 108.

²⁷ Telle qu'on la retrouve dans « la grotesque » à l'italienne.

²⁸ Ovide, *Les Métamorphoses*, livre VI.

²⁹ La Fontaine, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 24.

³⁰ *La Promenade de Versailles*, éd. cit., p. 65.

de la seconde partie, qui n'a pas eu « d'autre architecte que la nature » (p. 145), et qui donne l'occasion de vanter la vie dans la solitude et selon la nature, vie la plus sage qui soit. Mais notons deux choses, qui tempèrent cette utopie. D'abord, cette sagesse ne vaut guère pour les jeunes filles, qui non seulement rêvent, mais ont besoin d'autre chose – et notamment de lire des romans, pour faire leur éducation amoureuse. Ensuite, en ce qui nous occupe, ce n'est pas la nature qui offre ici ses modèles aux architectures et ornements du monde civilisé, c'est plutôt l'inverse : jardins, cours et avant-cours, avenues, degrés et perrons qui « tiennent un peu du Toscan »³¹ (p. 145) ; « ouvrages de jonc et d'écorce [qui] tenaient lieu de tapisserie » (p. 147). La Fontaine ajoute :

Une chose m'embarasse, c'est de vous dépeindre cette porte servant aussi de fenestre, et semblable à celle de nos balcons, en sorte que le champestre soit conservé. Je n'ay jamais pû sçavoir comment cela estoit fait. (p. 147)

On se croirait déjà au Petit Trianon. Comment mieux dire que cette nature-là n'est qu'imitation de la nature ?

Faut-il compter parmi ces lieux utopiques un somptueux coucher de soleil, dont les couleurs rivalisent avec le plus beau parterre de fleurs, et qui vaut bien (de façon implicite) les feux d'artifice du Roi-Soleil... mais sur les jardins de Versailles, qui ont donné lieu à une longue description versifiée en alexandrins (pp. 129-132) ? Il semble bien effet que le symbole même de l'heureuse association de la nature et de l'art soit pour La Fontaine le jardin, où la nature disciplinée voire domptée, dans le travail de l'eau notamment, s'ornement de sculptures et de mises en scène spatiales, dans le travail des perspectives et des reliefs – toutes choses qu'il avait pu goûter à Saint-Mandé puis à Vaux, et à Versailles, mais aussi probablement dans d'autres résidences royales ou seigneuriales, dont la construction et l'aménagement jardinier sont en plein essor.

³¹ C'est le plus simple et le plus « rustique » des ordres de colonnes ; mais c'est un ordre tout de même...

Variété et diversité

Imiter la Nature, c'est en imiter la diversité et la variété. Diversité et variété d'abord dans les disciplines artistiques : ici comme dans *Le Songe de Vaux*, à côté des arts « majeurs » que sont la peinture, la sculpture et l'architecture (à la promotion relativement plus récente), La Fontaine n'oublie pas, on l'a dit, l'art des jardins (dont il donne une sorte d'art poétique en vers, pp. 86-87)³², et les arts décoratifs, eux-mêmes raconteurs d'histoire, si l'on peut dire³³, en passe de rivaliser avec les arts nobles (« *les disciples d'Arachne à l'envy des pinceaux* », p. 82) : il s'intéresse tout particulièrement à la tapisserie, et notamment à une série de six pièces (à la fois imaginaire et basée sur des modèles réels³⁴) représentant « la puissance de Cupidon » (pp. 83-85) dont il évoque très précisément les bordures en grotesques (p. 85). Et comme Psyché est l'objet privilégié de ces représentations, elle apparaît pour ainsi dire sous toutes les formes possibles, telle une sorte de Protée féminin, avant même d'avoir droit, narrativement, à plusieurs métamorphoses, du riche habit de deuil à la nudité, des superbes vêtements à l'habit de bergère, du teint de lait au teint de (belle) More, métamorphose réversible, et enfin du statut de mortelle à celui de divinité.

Si variées et diverses que soient nécessairement les œuvres d'art, il importe également, comme le montre la description du temple de Vénus, ainsi que les évocations des beautés féminines, de garder les équilibres et les proportions : la diversité des chapelles ne doit pas donner l'impression de confusion en cachant « l'architecture du Temple » (p. 182) ; l'architecture du tabernacle « n'estoit guère plus ornée que celle du Temple, afin de garder la proportion », et de ne pas faire obstacle au centrage du regard sur l'image de la déesse (p. 183).

³² À comparer au discours d'Hortésie dans *Le Songe de Vaux*, éd. cit., pp. 99-102.

³³ Cela fait penser à la diversité des supports qui ont accueilli des représentations des *Fables* : vaisselles, dentelles, bandes dessinées... (voir *l'Histoire littéraire de la France*, Paris, Éd. sociales, 1975, t. 4, pp. 220-247 (chapitre rédigé par A. Übersfeld).

³⁴ Voir par exemple les planches 11-17 reproduites à la fin du *Songe de Vaux*, éd. cit.

Fonctions

Éloge... mi-figue, mi-raisin

L'éloge est sans réserves en ce qui concerne les « chefs-d'œuvre de tous les arts » réunis à Versailles (p. 63) ; cependant, les artistes, quand il sont évoqués, le sont le plus souvent de manière générique et anonyme : à propos de la grotte de Thétis, il est question par exemple de « [...] *celuy dont l'art industrieux/ Des trésors d'Amphitrite a revestu ces lieux* » (p. 64), alors même que La Fontaine n'ignorait pas que cette grotte était le résultat du travail de plusieurs artistes, dont de grands noms du temps (Claude Perrault et Le Brun pour le « programme », Girardon, les frères Marsy, et plusieurs autres pour le décor sculpté, sans compter les machineries aquatiques). On ne peut relever que deux noms mis en évidence, l'un de fiction – Lysimante (nom de fiction), architecte du Temple de Vénus (p. 182) –, l'autre historique, André Le Nôtre (p. 131)³⁵, un de ceux qui « *en jardins des Dieux (...) changent ceux des Roys* » (p. 132), en majuscules et à la rime : honneur sans pareil !

En revanche, l'éloge des ordonnateurs de Versailles, Louis XIV, et Colbert, est plus mitigé³⁶, ce qui est particulièrement sensible quand on compare *Les Amours de Psyché* avec *La Promenade de Versailles* de Madeleine de Scudéry. Là où les personnages de celle-ci se répandent en longs éloges de la figure royale, La Fontaine se montre bien moins prolixe, et bien plus ambigu. Certes, il déclare, selon une procédure assez conventionnelle, devoir délaissier l'éloge du conquérant qui outrepassa ses forces, et vouloir en retour le célébrer « *sous le nom d'Apollon* » (p. 65), mais on finit par se demander si l'éloge qui suit ne vise pas exclusivement le « héros » (Apollon) du groupe sculpté destiné à orner la grotte de Thétis, et non du tout ce monarque qui « se divertit à faire bâtir des Palais », propres à permettre aux sujets de « voir avec admiration ce qui n'est pas fait pour eux » (pp. 62-63)... L'éloge des orangers de Versailles (pp. 61-62) à l'aide d'un

³⁵ André Le Nôtre (1613-1700) : est-ce parce qu'il fut d'abord au service de Fouquet, et dessina les jardins de Vaux, que La Fontaine que lui accorde ce privilège ?

³⁶ Comme le souligne M. Jeanneret, *Les Amours de Psyché*, « Introduction », *op. cit.*, pp. 10-11.

poème explicitement composé en des temps antérieurs ne cherche pas vraiment à dissimuler, pour le lecteur averti, que ceux-ci appartenaient à Fouquet, et ont été « récupérés » à Vaux-le-Vicomte après sa disgrâce, son procès et son emprisonnement, par ordre du roi ; quant au « tissu de la Chine » ornant la chambre et le cabinet du roi, les quatre amis « n’y comprirent rien » (p. 63)... Même la grotte de Thétis, objet pourtant de nombre d’éloges, présente l’inconvénient de risquer d’y être mouillé :

les quatre amis ne voulurent point estre mouillez. Ils prièrent celui qui leur faisoit voir la Grote de réserver ce plaisir pour le Bourgeois ou pour l’Alleman ; et de les placer en quelque coin où ils fussent à couvert de l’eau (p. 67).

Réaction un peu frileuse de la part d’amateurs de plaisanterie, voire de ces jets d’eau dits *burladores*, parce que, dissimulés dans les parterres, ils se déclenchaient au passage des promeneurs. Encore ne faut-il pas que la plaisanterie ne soit guère capable que d’amuser le bourgeois ! Quant aux qualités de Colbert, qui « fait agir tant de mains sçavantes pour la satisfaction du Monarque », elles se résument à sa « fidélité » et à son « zèle » (p. 132)...

Le parcours dans les jardins, certes, enregistre nettement la thématique solaire voulue par les frères Perrault, en l’honneur de « *L’un et l’autre Soleil unique en son espèce/ [qui] Étale aux regardans sa pompe et sa richesse* », puisque « *Phæbus brille à l’envy du Monarque François* » (pp. 129-130), ce qui prouve que La Fontaine connaissait bien les projets en cours, mais il insiste quelque peu malignement à la fois sur la nécessité de se protéger des effets trop puissants des rayons solaires en se mettant à l’ombre (dans la Grotte de Thétis, puis sous les feuillages), pour conclure... par un (splendide, tout de même) coucher de soleil, et la lumière protectrice de la lune. Tout en étant semble-t-il mieux informé que Mlle de Scudéry de cette programmation solaire, La Fontaine marque subtilement ses distances par rapport à sa force de célébration.

De façon un peu moins circonstancielle, si *Les Amours de Psyché* célèbrent à l’envi les prestiges de l’art sous toutes ses formes, et tous les plaisirs qu’il donne, La Fontaine rappelle discrètement qu’il y a toujours quelque mélancolie au fond du cœur humain : « à la fin on s’ennuye de tout, et des belles choses comme

du reste » (p. 85)... Ce qui évoque les vers célèbres du « Songe d'un habitant du Mogol »³⁷, mais aussi la défense récurrente de l'enjouement, propre à combattre cette mélancolie.

Plaire

Le mot revient sans cesse : les quatre amis d'ailleurs ne sont pas « académiciens », parce qu'ils regardent « moins les Muses que le plaisir » (p. 59). Ainsi, dans la description de la Grotte de Thétis, on peut relever successivement : « *tous capables de plaire* », « *un plaisir de cent plaisirs meslé* » (p. 64), « *un doux charme* » (p. 66), et en conclusion « *Je ne pourrais nombrer les charmes de ces lieux* » (p. 67). Ou encore, dans celle du palais de Cupidon, les galeries³⁸ présentent à Psyché « un amas d'objets qui ébloüissoit la veuë, et qui ne laissoit pas de luy plaire, de la charmer, de luy causer des ravissements, des extases » (pp. 82-83).

Or la fonction elle aussi de la description est de plaire : comme le dit Télamon, le docte de Madeleine de Scudéry, elle procure « les délices de l'imagination »³⁹, et se trouve particulièrement utile dans le roman, qui doit divertir en instruisant :

les descriptions bien faites apprennent toujours quelque chose à ceux qui les lisent, en représentant les objets, sinon tels qu'ils sont, au moins tels qu'ils devraient être, pour produire un grand et noble effet, outre qu'elles remplissent l'esprit d'idées agréables⁴⁰.

Les deux tombes que Psyché découvre tout près du temple de Vénus développent à l'envi un thème cher à La Fontaine, résumé dans le vers d'*Adonis* déjà cité : Mégano était parfaitement belle, mais il lui manquait la « Vénus » (*venustas*) qui seule est capable de toucher et de plaire. Il n'étonne guère dans ce contexte que le temple de Vénus soit ainsi évoqué, plus que décrit :

³⁷ La Fontaine, *Fables*, XI, 4 : « Que je peigne en mes vers quelque rive fleurie !/ La Parque à filets d'or n'ourdira point ma vie ;/ Je ne dormirai point sous de riches lambris./ Mais voit-on que le somme en perde de son prix ? » (*Œuvres complètes*, éd. cit., p. 158).

³⁸ Longue pièce de palais où l'on rassemblait peintures, sculptures, cabinets de curiosités...

³⁹ *La Promenade de Versailles*, éd. cit., p. 64.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 69.

L'architecture en estoit exquise, et avoit autant de grâce que de majesté. L'architecte s'estoit servy de l'ordre ionique à cause de son élégance. De tout cela résultoit une Vénus que je ne sçauois vous dépeindre. (p. 181)

Où l'on retrouve un « je ne sais quoi » tout à fait galant.

Enseignement : un art d'aimer

Plaire... et instruire, *miscere utile dulci*. Un certain nombre des objets artistiques évoqués et décrits sont nettement en écho avec la « leçon » de l'ouvrage, celle d'un art d'aimer à la fois inspiré de l'antique et adapté à la française. Rappelons l'interprétation « amoureuse » du groupe sculpté autour d'Apollon « imaginé » dans la Grotte de Thétis (pp. 65-66). Dans la description du Palais de l'Amour, le lendemain de la nuit de noces (pp. 81-82), il est certain que les représentations figuratives, inspirées à la fois de l'épopée et du roman, des « *Cléopâtres, Phrinez/ Par qui sont les Héros en triomphe menez* » (p. 82), auxquelles s'ajoutent Armide (Le Tasse), Angélique (L'Arioste), Hélène et de multiples représentations de Psyché elle-même, ont pour fonction (il ne semble pas que la leçon soit perceptible par Psyché, à ce moment-là) d'avertir et des dangers que font courir les femmes aux héros (un brin de complaisance, là) et de ceux d'une vision narcissique de soi – leçon plus intéressante, car c'est bien en renonçant à cette « image » admirative d'elle-même (un peu contrainte et forcée, il faut bien le dire) que Psyché méritera l'amour vrai de Cupidon. Mais éviter le narcissisme n'implique pas cet excès inverse que serait le renoncement aux plaisirs spéculaires, ou la condamnation des « images »...

Quant à la série des tapisseries décrite par cinq quatrains de décasyllabes (pp. 83-85), suivis d'un petit développement en prose (toujours cette pratique souple du prosimètre), c'est bien une forme de discours sur les diverses incarnations d'Éros (ou de la *voluptas* épicurienne⁴¹ ?), qui joue alternativement du sérieux (l'Éros primitif, sans lequel le monde ne serait pas, quatrains 1 et 2 ; l'Éros maître des dieux, en prose), du courtois (l'Amour « civilisateur », quatrains

⁴¹ Voir l'hymne à la Volupté, fille de Psyché et de Cupidon, qui clôt le récit encadré (pp. 219-220).

4 et 5, tant d'ailleurs des mâles trop rustres que des belles rebelles⁴²), du plaisant (le petit dieu volage, quatrain 3), pour conclure sur une évocation indirecte de l'histoire de Psyché, à la fois sérieuse et plaisante : galante ! Bref, Amour agit parfois « mieux qu'un Sage n'eust sceu faire » (p. 84), mais il a aussi plusieurs visages, qu'il importe de connaître. Et c'est pourquoi les jeunes bergères ne sauraient du tout perdre à lire des romans⁴³, et à regarder de (belles) images !

Célébrer la puissance du rêve : achronie et atopie

On peut certes considérer que s'adonner à décrire comme physiquement présent ce qui en fait n'existait pas encore, comme le fait La Fontaine dans *Les Amours de Psyché* ainsi qu'il l'avait fait dans *Le Songe de Vaux*, comme d'ailleurs l'avait fait aussi Mlle de Scudéry dans la *Clélie* en publiant en 1660 une description de Valterre (Vaux) « sur plans » en quelque sorte, est destiné à servir la fonction encomiastique de ces descriptions.

Il semble cependant qu'il y ait chez la Fontaine des motivations plus profondes. En effet, il semble éprouver une sorte de fascination pour la capacité de la « poésie », qu'il célèbre comme « langue des dieux » dans l'« Avertissement » d'*Adonis*⁴⁴, à créer des lieux qui ne sont pas, ou plus précisément dont on ne peut savoir s'ils sont des lieux réels ou des lieux imaginaires, à confondre le réel et la fiction : ayant à décrire l'architecture extérieure du Palais de Cupidon, La Fontaine fait allusion aux palais décrits dans *Amadis de Gaule* et dans la *Jérusalem délivrée* du Tasse ; mais pour les jardins, il renvoie à la fois à la littérature (le jardin de Falerine du *Roland amoureux* de Boiardo) et au réel : Vaux, Liancourt, Rueil (p. 86)...

Jardins qui sont également le lieu d'une manipulation du temps : s'il est quelque chose que la Fontaine admire dans les fêtes royales, c'est la soudaineté avec laquelle les palais sont par elles « devenus jardins et [les] jardins devenus Palais », « avec laquelle on a créé, s'il faut ainsi dire, ces choses, et qui rendra les enchantemens croyables à l'avenir » (p. 133). Se crée ainsi une temporalité à la

⁴² Voir la punition des ingrates et des coquettes aux Enfers, pp. 202-203.

⁴³ Voir pp. 156-163.

⁴⁴ *Adonis*, éd. cit., p. 362.

fois vraie (le récit suit l'ordre chronologique) et « a(na)chronique » : dès son entrée dans le palais de Cupidon, Psyché peut voir, grâce à l'art et sous le couvert du mystère des choses futures, quelle sera sa destinée (pp. 84-85). Alors, sommes-nous dans le « temps » de Psyché (temps du conte), dans le temps de Versailles (temps à peu près historique)⁴⁵, ou dans un temps proprement poétique ? Par l'opération de ces fées que sont les privilèges de l'écriture poétique, les Muses étant « filles de Mémoire » (p. 130) nous sommes en fait dans un temps circulaire où « par un enchantement Prophétique, ce qui n'estoit pas encore et ce qui ne devoit jamais estre se [rencontrent] »⁴⁶ – dans les représentations esthétiques, littérature et arts intimement mêlés.

⁴⁵ Il y a bien des points communs entre l'Olympe et la Cour de Louis XIV (p. 218) !

⁴⁶ Voir mon article « "Admirable tremblement du temps..." ». La temporalité dans les *Œuvres galantes* de La Fontaine », *Le Fablier*, 1997, n° 9, pp. 77-82.