



HAL
open science

Ésope, quel modèle pour le prince?

Bernard Teyssandier

► **To cite this version:**

Bernard Teyssandier. Ésope, quel modèle pour le prince?. Le Fablier, 2009, La Fontaine et quelques anciens, 20, pp.37-52. 10.3406/lefab.2009.1170 . hal-02285980

HAL Id: hal-02285980

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02285980v1>

Submitted on 18 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

Ésope, quel modèle pour le prince ?

Bernard Teyssandier

Citer ce document / Cite this document :

Teyssandier Bernard. Ésope, quel modèle pour le prince ?. In: Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine, n°20, 2009. La Fontaine et quelques anciens. pp. 37-52;

doi : <https://doi.org/10.3406/lefab.2009.1170>

https://www.persee.fr/doc/lefab_0996-6560_2009_num_20_1_1170

Fichier pdf généré le 20/11/2019

Ésope, quel modèle pour le prince ?

Trois images du « père » des fables, comme le nomme La Fontaine en 1668, exercèrent leur empire sur les esprits cultivés du Grand Siècle. L'image historique d'abord, qui plaide en faveur de l'existence réelle d'Ésope. Elle tire sa légitimité de la survivance d'une *Vita Esopi* composée au XIII^e siècle par le moine byzantin Maxime Planude à partir de recensions plus anciennes⁽¹⁾. L'image éponyme ensuite, qui entérine le fait que le genre de la fable est indissociable de la personne d'Ésope, et ce alors même qu'un passage de l'*Institution oratoire* (V, 11, 19), suffisamment connu à l'époque pour faire autorité, signale que, pour être passé maître dans l'apologue, Ésope ne l'a pas inventé pour autant⁽²⁾. L'image légendaire, enfin, le XVII^e siècle constituant sans doute l'un des moments de l'histoire littéraire les plus féconds quant à l'édification d'un mythe ésopique. Il n'est pas exagéré d'affirmer en effet que l'époque qui vit, dans la constitution d'une société de cour, la naissance de l'honnêteté et le passage des « bonnes » aux « belles » lettres, fit aussi d'Ésope une figure à la mode⁽³⁾.

Aussi convient-il d'en référer à cette triple image pour évaluer au plus juste la place qu'occupait ce « Génie des fables » dans ce qui fut assurément, sinon l'une des entreprises les plus prestigieuses, du moins l'une des plus représentatives de la France monarchique du XVII^e siècle, à savoir l'éducation du prince. Qu'Ésope ait pu constituer un modèle pour le prince, plusieurs œuvres en portent témoignage, même si l'une d'entre elles eut seule l'honneur de passer

- (1) Attribuée à Planude, la recension A est elle-même une adaptation de la version W datant du début de l'époque byzantine. La recension G est à la fois la plus ancienne et la plus détaillée, elle comporte un certain nombre d'obscénités et de provocations qui furent jugées suffisamment choquantes pour n'être pas retenues par Planude, dont la version passa finalement à la postérité par le biais de la traduction. Sur la *Vita Esopi*, voir Corinne Jouanno dans *Vie d'Ésope, livre du philosophe Xanthos et de son esclave Ésope. Du mode de vie d'Ésope*, Paris, Les Belles Lettres, 2006, p. 16 sq.
- (2) Le fait d'associer la fable au nom d'Ésope remonte au V^e siècle avant Jésus-Christ : Daniel Loayza, éd. des *Fables d'Ésope*, Paris, Garnier-Flammarion, 1995, p. 21-22. Dès cette époque, il est pourtant établi qu'Ésope n'a pas réellement inventé l'apologue. Au XVII^e siècle, c'est Hésiode qui est considéré comme l'inventeur de la fable : « Quintilien a quelque raison de dire que l'honneur de cette invention est due au poète Hésiode, qui au premier livre des *Œuvres et des jours* raconte fort gentiment la fable de l'épervier et du rossignol. Mais quoi qu'il en soit, Ésope a gagné cet avantage que toutes les fables de cette nature soient appelées ésopiques parce qu'il en a composé une grande quantité, par le moyen desquelles il nous a donné tous les plus beaux préceptes de la philosophie morale », Méziriac, *La Vie d'Ésope*, (1632) dans Albert-Henri Sallengre, *Mémoires de littérature*, t. I, La Haye, Henri du Sauzet, 1715, p. 94. L'orthographe et la ponctuation des textes cités ont été systématiquement modernisées.
- (3) Alors même qu'à l'orée des Lumières, le personnage triomphe sur la scène du théâtre et suscite une querelle - voir Eustache Le Noble, *Ésope, comédie accommodée au théâtre italien*, Paris, Guillaume de Luynes, Gabriel Quinet, Martin Jouvenel, Jean-Baptiste Langlois, 1691, « Lettre de Mr D.L.R. à Mr. L.C.D.L. » — dans la « Préface » de *l'Ésope en belle humeur* paru en 1690, c'est Ésope en personne qui, depuis le royaume des morts, adresse ces paroles à ses amis lecteurs demeurés sur la « machine ronde » : « Le quartier où je suis est sans contredit le plus agréable de tous les Champs-Élysées. C'est le rendez-vous général de tous les auteurs plaisants, et surtout des poètes, des bateleurs, des comédiens, des charlatans, des graveurs, des peintres, enfin c'est le réceptacle de tous les esprits gais », non paginé. Le frontispice du livre représente Ésope en « vieillard gaucher [faisant] danser tous les animaux », *id.*, Amsterdam, Antoine Michils, texte non paginé.

à la postérité. Il est vrai que si toutes, peu ou prou, nourrissaient cette ambition, toutes n'empruntèrent pas la même voie, leur enseignement s'orientant dans des directions qui, sans être pour autant divergentes, n'en furent pas moins différentes. Au vu de l'enquête menée, il semble possible d'envisager les formes d'apprentissage qu'elles purent revêtir sous trois modalités, l'une pédagogique, l'autre apologétique et la dernière enfin, que l'on dira allégorique.

*

Si, comme l'écrit Platon, « Homère a été, au sens plein, l'éducateur de la Grèce⁽⁴⁾ », Ésope en fut un peu le pédagogue⁽⁵⁾. Dès l'époque hellénistique, les fables qu'on lui attribue participent de l'apprentissage moral et linguistique de l'enfant, c'est-à-dire de celui qui, étymologiquement, ne parle pas encore et par voie de conséquence qui ne pense pas non plus. Par le biais de récits ingénieux et imaginatifs mettant le plus souvent en scène des animaux, les jeunes gens, les garçons surtout, étaient initiés au plaisir des histoires et des mythes à travers lesquels une culture appelée à devenir bientôt leur culture se diffusait⁽⁶⁾.

Toute proportion gardée, et eu égard aux évolutions que connut le genre, notamment avec Phèdre, cette pratique d'enseignement philologique et moral se poursuit jusqu'à la Renaissance comme en témoignent l'existence de très nombreux fabliers imprimés⁽⁷⁾. Le XVII^e siècle français hérite naturellement de cette tradition⁽⁸⁾ et c'est à elle que se rattache encore Pierre Millot, en 1646, lorsqu'il publie les *Fables d'Ésope traduites fidèlement du grec avec un choix de plusieurs autres fables attribuées à Ésope par des auteurs anciens*⁽⁹⁾. Dans l'épître liminaire adressée « Aux lecteurs », il évoque d'ailleurs l'*Æsopi fabulae* de Jean Meslier, recueil paru quelque vingt ans auparavant et destiné à favoriser l'apprentissage du grec et du latin auprès d'un jeune public⁽¹⁰⁾. Si Pierre Millot se décrit modestement comme un « simple professeur des lettres humaines [...] non encore parvenu à cette politesse française dont on fait si grand cas à présent », il n'en demeure pas moins conscient de sa mission. C'est au nom du bien commun qu'il entend faire œuvre civilisatrice :

Il n'y a nulle doute, favorables lecteurs, que les Fables d'Ésope ne soient très utiles à chacun, comme étant un agréable abrégé de la philosophie morale. C'est ce qui m'a occasionné d'y mettre la main, et les traduire du grec en français, en faveur des jeunes enfants qui ont besoin de semblables amorces pour être alléchés à la vertu, et à la doctrine.⁽¹¹⁾

En 1645, justement, Jean Ballesdens, prête lui aussi à Ésope des vertus éducatives linguistiques et morales en faisant paraître à Paris *Les Fables d'Ésope Phrygien moralisées* :

Depuis plus de deux mil six cents ans ses écrits lui ont conservé le nom et la qualité de Pédagogue de la vie et des mœurs, et [...] parmi tant de langues et tant de nations, il a été reconnu pour le maître de ceux qui aspirent à la partie la plus importante de la sagesse⁽¹²⁾.

Pour autant, la différence qui sépare Ballesdens de Millot est réelle.

Les Fables d'Ésope Phrygien moralisées constituent ce qu'il convient de nommer un livre personnalisé. Le recueil, un in-octavo, est dédié au roi Louis XIV alors âgé de sept ans. Dans les pièces liminaires, Ballesdens use d'une pratique épistolaire qui, bien que largement topique, tient de la scénographie, de la feinte dramatique. Il s'excuse d'abord auprès de la reine pour oser paraître devant elle en pareille compagnie - Ésope, on le sait, était traditionnellement représenté sous la forme d'un bossu difforme et contrefait - mais, dans le même temps, il se justifie, arguant de la réputation de son compagnon, et de la fonction honorifique de confident qu'il assumait jadis auprès du roi Crésus :

J'avoue que la mauvaise mine de ce philosophe que j'accompagne, sa misérable condition d'esclave, et le nom de fable qu'il fait porter à ses écrits m'obligent d'informer Votre Majesté du mérite de l'ouvrier et de

-
- (4) Henri-Irénée Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité. t. I. Le Monde grec*, Paris, Éditions du Seuil, 1948, p. 33. Pour la référence à Platon : *République* (X. 606, e) ; *Protagoras* (339 a).
- (5) « Dans l'Antiquité, le maître d'école est quelqu'un de trop effacé pour que la famille pense à lui déléguer [...] sa responsabilité en matière d'éducation. Si quelqu'un, en dehors des parents, reçoit cette mission, c'est plutôt le pédagogue : un simple esclave sans doute, mais qui du moins appartient à la maison et qui, par le contact quotidien, l'exemple si possible, en tout cas par les préceptes et une surveillance vigilante, contribue à l'éducation, et surtout à l'éducation morale », *ibid.*, p. 222.
- (6) *ibid.*, p. 216. Voir Aristophane, *Les Oiseaux*, 471.
- (7) Marc Fumaroli, « Les Fables et la tradition humaniste de l'apologue ésope », dans La Fontaine, *Fables*. Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 1985, p. LXXIX-CIII.
- (8) Voir Jean Jehasse, « De la fable aux *Fables*, Benserade et La Fontaine », dans *Mélanges offerts à Georges Couton*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1981, p. 323-344 et Patrick Dandrey, « La fable avant La Fontaine », dans *La Fabrique des Fables*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 23-30.
- (9) Bourg-en-Bresse, Vve Joseph Tainturier, 1646. Sur Pierre Millot, voir Giorgia Puttero, « Étude littéraire et linguistique de la première partie des *Fables d'Ésope* traduites par Pierre Millot », *Reinardus*, 15, 2002, p. 131-143.
- (10) *Æsopi fabulae gallicae latinae, graecae, cum facillimis in contextum graecum scholiis, versio utraque nova et elaborata per J. Meslier. Liber pueris linguam Graecam capessentibus utilis, facilis atque iucundus*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1629. L'ouvrage comportait aussi une version française des fables d'Ésope. Voir Gianni Mombello, « Une supercherie littéraire. "Les Fables d'Ésope" de Pierre de La Serre, alias Jean Meslier », *Reinardus*, 14, 2001, p. 224-234 ; « Le recueil trilingue de Jean Meslier (Paris, 1629) », *Studi francesi*, 45, 2001, p. 222-250.
- (11) Pierre Millot, *op.cit.*, « Aux lecteurs », texte non paginé.
- (12) *Les Fables d'Ésope Phrygien moralisées*, Paris, Guillaume le Bé, 1645. Épître « Au roi », texte non paginé.

son ouvrage, afin de lui procurer aujourd'hui un accès auprès du roi aussi favorable que celui qu'il reçut il y a quelque deux mille ans, lorsqu'il fit présent de l'original de ce livre au plus puissant prince de son siècle.⁽¹³⁾

Par ailleurs, Ballesdens insiste bien davantage sur le caractère plaisant des fables que ne le faisait Millot ou même Meslier⁽¹⁴⁾.

Non pas que l'un et l'autre aient pourtant versé dans le didactisme, le « sens moral » de leurs fables donnant lieu, pour chacune des histoires, à une courte phrase à valeur assertive ou exhortative. Mais c'est surtout comme lecteur et amateur de fables que Ballesdens manifeste sa distance à l'encontre de la tradition scolaire. Il confesse par exemple avoir été la dupe d'histoires merveilleuses. Il affecte même plaisamment de rassurer Anne d'Autriche : « que votre Majesté ne s'épouvante donc pas si, dès l'entrée de ce livre, un lion, un serpent, ou un loup, viennent au devant d'un jeune roi⁽¹⁵⁾ ».

Contrairement aux *Fables d'Ésope traduites fidèlement du grec* qui se plaçaient sur le terrain de l'innovation - innovation pédagogique dans l'exercice d'un apprentissage linguistique et stylistique ; innovation historique aussi, Millot se félicitant et s'honorant de publier la version moderne et savante de la « Vie d'Ésope » par Bachet de Méziriac parue en 1632⁽¹⁶⁾ - Ballesdens opte pour la tradition et pour l'adaptation. Il reprend en totalité, à quelques mots près, la traduction française de la « Vie d'Ésope » d'après Planude, telle que l'avait réalisée Jean Baudoin dans sa version des *Fables d'Ésope Phrygien* parue en 1631⁽¹⁷⁾. Pour autant, ce proche du chancelier Séguier qui, à l'occasion, participa à la politique de censure royale⁽¹⁸⁾, ne retient qu'un certain nombre des fables du recueil de 1631, qu'il classe à sa manière. À la différence de Baudoin, qui illustrait la « Vie d'Ésope » d'une unique gravure à pleine page, Ballesdens insère une très grande quantité de vignettes, ainsi le texte de Planude devient, comme il le fut fréquemment au Moyen Âge, un authentique fablier⁽¹⁹⁾.

De plus, si Ballesdens associe bien à chaque fable une image, il préfère à la gravure sur cuivre, pourtant à la mode en 1645, la gravure sur bois. Les raisons qui peuvent expliquer ce choix ne sont pas clairement établies, non plus d'ailleurs que l'origine exacte des gravures⁽²⁰⁾. Il peut bien entendu s'agir de vignettes inédites. Mais il se peut aussi que l'éditeur, en conformité avec une pratique courante à l'époque et eu égard au coût financier qu'aurait représenté la création de figures nouvelles, ait très légitimement emprunté sa collection à un ou à plusieurs recueils illustrés. Quoi qu'il en soit, ce choix pour la gravure sur bois trahit sans doute aussi des considérations d'ordre esthétique : par le truchement d'images naïves, Ballesdens confère aux fables d'Ésope un certain air de légende⁽²¹⁾.

L'ouvrage constitue par ailleurs une réussite sur le plan éditorial. Si la présence des vignettes sur bois confère au livre un je ne sais quoi de nostalgique et de désuet, la mise en page témoigne d'un savoir faire contemporain, tant pour ce qui est des décorations que du dispositif typographique : la leçon morale est en italiques séparée de la fable en romain par un bandeau à fleurons, quant à l'enseignement linguistique, où l'alternance des caractères romains et italiques assure la distinction du latin et du français, il épouse la fable en se déployant verticalement sur la marge gauche ou droite de la page. Souci de variété dans l'utilisation de divers types de caractères, souci de lisibilité et de visibilité dans l'utilisation des polices de caractère et dans l'insertion des vignettes, sens de la mesure et de l'équilibre, centrage impeccable des composantes textuelles et iconographiques, économie discursive, volonté de ménager des marges de part et d'autre

(13) *Ibid.*, épître « À la reine », texte non paginé. L'anecdote selon laquelle Ésope confie l'ensemble de ses fables au roi de Lydie est rapportée à la fois par la version G et par la version A, à laquelle se réfère encore La Fontaine dans « La vie d'Ésope le Phrygien ». L'on trouve également trace de cet épisode dans le roman des Scudéry, *Artamène ou le Grand Cyrus*, (1649-1653), Paris, Augustin Courbé, Septième partie, 1656, p. 16-17.

(14) « Il n'y a auteur au monde plus propre, pour commencer la langue grecque que celui-là. Il est ingénieux, gentil, agréable et utile. Il chasse l'ennui par sa brièveté, le dégoût par sa diversité, la peine par sa facilité. [...] Vous verrez [Ésope] accompagné de deux versions, française et latine, suivies de scholies fort amples, qui vous découvriront la racine de chaque mot grec, avec toutes ses branches. Les apostilles que vous trouvez à la marge du texte. Les allusions en celle des scholies sont comme petites étoiles qui vous jettent des déliés rais de lumière », *Æsopi fabulæ gallicæ, græcæ, latinæ, una cum scholiis in contextum græcum nova methodo et faciliori quam antea conscriptis, pars prima*, Paris, Robert Feuge, 1641, « préface », texte non paginé.

(15) *Les Fables d'Ésope Phrygien moralisées, op. cit.*, épître « À la reine », texte non paginé.

(16) Sur Méziriac traducteur, voir Roger Zuber, *Les Belles infidèles*, (1968), Paris, Albin Michel, 1995, p. 56-57.

(17) *Les Fables d'Ésope Phrygien traduites, et moralisées par J. Baudoin*, Paris, Toussaint du Bray, Mathieu Guillemot, Pierre Roccollet, Antoine de Sommaville, 1631. Voir notre article : « *Et in fabula ego* : l'*ethos* mélancolique dans les *Fables d'Ésope* de Jean Baudoin », *Le Fablier*, 19, 2008, p. 64-70.

(18) L'on trouve son nom dans la mention de censure imprimée du *Grand dictionnaire des précieuses* de Somaize (Paris, Jean Ribou, 1661).

(19) Jeanne-Marie Boivin, « La Vie d'Ésope : un prologue original du recueil de fables de Julien Macho », *Reinardus*, vol. 14, 2001, p. 73.

(20) Contrairement à ce que nous indiquions dans notre article sur Baudoin, texte cité, p. 68. Sur la question des illustrations des fabliers d'Ésope, voir Christian Ludwig Küster, *Illustrierte Aesop-Ausgaben des 15. und 16. Jahrhunderts*, thèse de doctorat, Hambourg, 1970.

(21) Parmi les graveurs sur bois de la Renaissance, le nom de Bernard Salomon est resté célèbre pour les illustrations qu'il donna des *Fables d'Ésope*. La plus ancienne parut chez Jean de Tournes en 1547. Pour l'édition de 1570, toujours chez de Tournes, l'artiste crée de nouveaux bois gravés. Voir Peter Sharatt, *Bernard Salomon illustrateur lyonnais*, Genève, Droz, 2005, p. 272-273. Contrairement à ce qu'indique A.-M. Bassy (*Les Fables de La Fontaine : quatre siècles d'illustration*, Paris, Éd. Promodis, 1986, p. 18 et p. 23), les gravures sur bois des *Fables d'Ésope Phrygien mises en rythme françaises* (Rouen, H. Le Mareschal, 1578) ne sont pas de Bernard Salomon.

de la page pour donner une impression d'espace : Ballesdens reprend certes des codes typographiques consacrés pour son époque, mais il donne à l'ouvrage dont il dirige l'édition une valeur d'exception. À défaut de verser dans le lustre, l'in-octavo n'en témoigne pas moins d'une technique typographique consommée mise au service d'un idéal de simplicité, de sobriété et d'élégance.

Il est vrai que par son truchement, Ballesdens fait ici allégeance au pouvoir, et avant que les séditions frondeuses ne viennent assombrir le ciel de la monarchie, immortalise un événement aux enjeux symboliques majeurs. À sept ans en effet, et comme son père avant lui, Louis XIV, selon la formule consacrée, « passe aux hommes » et quitte le giron des femmes pour recevoir une éducation digne de ce nom, auprès d'un gouverneur et, pour ce qui est de l'instruction littéraire et morale, d'un précepteur.

De la « Vie d'Ésope le Phrygien » et des fables nouvellement choisies, il reçoit une leçon, mais une leçon plaisante. Ballesdens substitue aux scolies de Meslier ou aux longs commentaires christianisés de Baudoin de courtes maximes à caractère moral et vaguement politique, au nombre de deux le plus souvent, et des exercices de vocabulaire sous la forme de listes succinctes. L'auteur se refuse en quelque sorte à choisir entre la fiction et la leçon ; pour autant, l'enseignement lapidaire des formules généralisantes et des notations lexicales demeurent au service du pittoresque, c'est-à-dire des histoires. Aussi les *Fables d'Ésope Phrygien* de Jean Baudoin qui servirent de principal modèle à Ballesdens trouvent-elles ici un éclat singulier, un nouveau souffle.

Et ce d'autant que l'ouvrage s'inscrit dans une logique de cérémonie révélatrice d'une forme d'« héroïsation par la culture⁽²²⁾ ». D'une part parce qu'une semblable édition contribue à célébrer celui qui en est l'initiateur. Dans l'épître à la reine, Ballesdens confesse avoir eu lui-même en charge des jeunes gentilshommes, manière habile de mettre implicitement son expérience pédagogique au service du roi⁽²³⁾. D'autre part parce que ce type d'ouvrage contribue à assurer la distinction du prince, en soulignant le caractère singulier entre tous de celui qui sera amené à incarner et bientôt à gouverner la France :

Un jeune roi comme est le nôtre, que Dieu ne nous a donné qu'après vingt ans de prières, ne doit pas être abordé indifféremment d'un chacun, ni recevoir sans beaucoup de précaution les ouvrages de toutes sortes de personnes. Les trônes des monarques sont des autels sacrés dont l'approche doit être défendue aux profanes, et cette main toute puissante qui forme ces images visibles de sa divinité invisible, a imprimé sur leur front des marques de son autorité qui nous doivent toujours retenir dans une religieuse crainte de leur déplaire.⁽²⁴⁾

Nous sommes en 1645, Louis Dieudonné devenu Louis XIV à la mort de son père, est désormais confié aux bons soins de son parrain Mazarin, auquel incombe l'intendance de son éducation.

Comme un certain nombre d'autres beaux esprits du temps, Ballesdens profite sans doute de l'occasion pour manifester publiquement son intérêt pour une telle entreprise⁽²⁵⁾. Pour ce faire, il réalise une sorte de curiosité dont il revendique la paternité et, tout en reprenant à son compte une pratique chère à la Renaissance - ses *Fables d'Ésope*, par bien des côtés, sont de seconde main et résultent de phénomènes d'appropriations divers -, il confesse implicitement son appartenance à une pratique livresque d'esprit mondain, redonnant son éclat à la fable et à l'image, et avec elles au plaisir de la fiction. D'une manière générale, et par rapport aux éditions in-16 et in-8° de la Renaissance, l'ouvrage répond à une logique de grandeur sans pour autant relever d'une esthétique de la magnificence⁽²⁶⁾.

Durant les années qui suivirent cette édition, toujours par le biais de la publication, un certain nombre d'autres auteurs vont de la même manière proposer leur service et, en marge de la tradition scolaire, chercher à concilier la nécessité de l'instruction et le charme de la séduction *pour la plus grande gloire du roi*. Parmi eux, deux épigones de Philostrate et de ses *Images*, Marin de Gomberville, d'abord, avec la parution en 1646 d'une *Doctrine des mœurs*, in-folio sur grandes marges enrichi de plus de cent gravures, dans la tradition des livres d'apparat édités sous Louis XIII par la veuve Abel l'Angelier⁽²⁷⁾, et Audin, prieur des Termes et de la Fage ensuite avec, en 1647, *l'Histoire de France représentée par tableaux, [...] avec des*

(22) H.-I. Marrou, *op. cit.*, p. 155.

(23) « Enfin, Madame, comme il est encore plus nécessaire de faire l'essai de viandes spirituelles destinées pour un grand roi, que des corporelles qu'on sert tous les jours à sa table, votre Majesté saura que, pour ne rien hasarder inconsidérément, j'ai fait premièrement goûter celles-ci que j'ai préparées pour le roi à deux gentilshommes qui commencent de témoigner à toute la cour qu'on en peut user avec sûreté », *op. cit.*, texte non paginé. Il semble qu'il s'agisse là des deux premiers fils de Marie Séguier et de Pierre-César du Cambout, mort au siège d'Aire en 1641 : Armand, marquis puis premier duc de Coislin, et Pierre (1637-1706), qui devint cardinal et évêque d'Orléans. En 1645, les enfants étaient âgés de huit ans pour le second et environ d'une dizaine d'années pour le premier.

(24) *Les Fables d'Ésope Phrygien moralisées*, *op. cit.*, épître « À la reine », texte non paginé.

(25) Voir Georges Lacour-Gayet, *L'Éducation de Louis XIV*, Paris, Hachette, 1898.

(26) Au regard des éditions in-16 mais également des formats in-8° de la Renaissance, la version de 1645 témoigne d'une évolution sensible quant aux normes typographiques et éditoriales. La police des caractères, par exemple, est plus grande. Même chose pour les vignettes dont la dimension augmente de manière sensible, du simple au double en moyenne.

(27) Voir Jean-Marc Chatelain, « Pour la gloire de Dieu et du roi : le livre de prestige au XVII^e siècle », dans Henri-Jean Martin, *La Naissance du livre moderne (XII^e-XVII^e siècle) : mise en page et mise en texte du livre français*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2000, p. 350-363 ; « Formes et enjeux de l'illustration du livre au XVII^e siècle : le livre d'apparat », *CAIEF*, n° 57, 2005, p. 75-98.

discours et réflexions politiques, in-quarto en deux volumes ornés de figures sur cuivre à pleines pages de François Chauveau⁽²⁸⁾. Ces beaux livres réalisés par deux candidats à la fonction de précepteur furent dédiés à Louis XIV, l'un et l'autre ayant l'ambition d'assurer l'éducation morale du prince, le premier par le biais d'images illustrant très largement l'œuvre du poète Horace⁽²⁹⁾, le second par le recours à l'allégorie historique et mythologique.

Or c'est ce même Audin qui, 1648, fait paraître un recueil de *Fables héroïques, comprenant les véritables maximes de la politique chrétienne et de la morale, avec des discours enrichis de plusieurs histoires, tant anciennes que modernes*⁽³⁰⁾. Certes, le livre n'est pas adressé personnellement au roi, mais le contexte historique dans lequel il est réalisé et la personnalité de son auteur autorisent assurément à l'intégrer au corpus des textes relatifs à l'éducation du prince : « C'est l'ouvrage des ouvrages de bien élever un jeune homme principalement s'il doit donner la loi à beaucoup d'autres⁽³¹⁾ » écrit Audin dans le commentaire de « La lionne et de son lionceau ». Les deux « table(s) des discours » parlent d'ailleurs d'elles-mêmes puisque bon nombre des fables rassemblées font explicitement référence au prince, à la figure royale ou encore aux vertus supposées du régime monarchique⁽³²⁾.

Pour autant si ce livre, comme l'était d'ailleurs celui de Ballesdens, est dédié au chancelier Séguier, il n'a plus exactement la même ambition. Audin indique, dans le texte qui lui sert de préface, que les fables relèvent ici de son « invention ». Cet effet d'annonce, pour attendu qu'il puisse paraître chez un fabuliste cherchant à ce qu'on le distingue, n'en est pas moins étonnant. Occulter la référence au fonds ésopique qu'un grand nombre d'éditions rendait disponible et dans le même temps prétendre écrire des fables animalières, c'était assurément prendre ses distances avec la tradition. Et ce d'autant que la posture d'auteur qu'Audin exhibe non sans éclat s'accompagne d'une véritable critique à l'encontre de la fable elle-même : « Sous le nom de Fables », écrit-il, « je n'entends pas d'autorité les contes ni les sornettes des vieilles⁽³³⁾ ». Le caractère inflexible voire paradoxal de l'expression ne laisse pas de surprendre : dès lors que l'on repousse catégoriquement la fantaisie et la merveille, comment prétendre, encore, écrire des « fables » ?

En réalité, et comme le fit Gabriel Faërne en son temps⁽³⁴⁾, Audin propose rien moins que d'en redéfinir la poétique. Il conteste que le genre, du fait d'origines prosaïques supposées, pût être frappé d'infamie. Sans rejeter vraiment la figure d'Ésope, il refuse dès lors que l'idée de fable fût associée à une créature repoussante, assujettie au bon vouloir d'un maître et, comble d'infamie, privée de l'usage de la parole :

Sous le nom de Fables, [j'entends] celles qui, pour être artistement et judicieusement inventées, confirment les sages dans la

recherche de la vertu, font abhorrer le vice aux méchants, et donnent de grandes lumières à ceux qui sont les chefs et les arbitres de la vie civile. C'est une marque d'ignorance de les vouloir condamner par cette impertinente raison que ce langage serait plus séant dans la bouche d'un esclave que dans celle d'un homme qui a quelque part dans la République⁽³⁵⁾.

Aussi n'a-t-il de cesse de rétablir la réputation de celui que la postérité considère comme l'emblème des fables et ce, notamment, en célébrant les vertus civilisatrices du genre :

Certes, [...] les ignorants ne laisseront pas de croire que l'incomparable Ésope n'a inventé les fables que pour faire taire les enfants quand ils pleurent ou pour les endormir plus facilement quand on les berce⁽³⁶⁾. Et néanmoins la vraie politique s'y voit honorablement établie, la façon de bien vivre s'y trouve dépeinte avec toutes ses couleurs : la charge du prince, le devoir du peuple, le bonheur de la république s'y font remarquer avec respect.

De la « Vie d'Ésope » qu'il se garde bien de reproduire dans son livre, Audin ne conserve ainsi en mémoire que quelques rares épisodes, notamment ceux où l'ancien esclave, devenu conseiller et diplomate,

(28) *Histoire de France représentée par tableaux, commençant au règne de Hugues Capet, chef des rois de la troisième branche, avec des discours et réflexions politiques, par le sieur Audin, prieur des Termes et de la Fage*, première et deuxième partie, Paris, Antoine de Sommaville, 1647.

(29) *La Doctrine des mœurs tirée de la philosophie des stoïques, représentée en cent tableaux et ornée de cent discours pour l'instruction de la jeunesse*, Paris, Pierre Daret pour Louis Sevestre, 1646. Sur cet ouvrage, voir notre étude : *La Morale par l'image. La Doctrine des mœurs dans la vie et l'œuvre de Gomberville*, Paris, Honoré Champion, 2008. Voir aussi « Le prince à l'école des images », dans *Marin de Gomberville, La Doctrine des mœurs* (1646), Paris, Klincksieck, à paraître.

(30) Paris, Jean Gaillard, 2 t. en un vol., in-8°.

(31) *Ibid.*, première partie, « Qu'on ne saurait employer trop de temps ni d'habiles gens pour l'instruction d'un prince », p. 20-21.

(32) *Ibid.*, « Table des discours », t. I et t. II, textes non paginés.

(33) *Ibid.*, « Apologie en faveur des fables », première partie, texte non paginé.

(34) M. Fumaroli, « Les "Fables" et la tradition humaniste de l'apologue ésopique », texte cité, p. LXXXIX-LXXXX.

(35) « Apologie en faveur des fables », texte cité. L'on retrouve chez Desmay, qui se réclame pourtant de La Fontaine, la marque d'un préjugé social : « Je trouve mon Ésope si indigne de la protection que vous lui avez accordée que je craindrais de vous la faire révoquer en vous en faisant souvenir, si je ne savais que votre bonté est votre vertu favorite », *L'Ésope du temps, fables nouvelles*, Paris, Veuve François Clousier, 1677, épître « À Mademoiselle de La Force », texte non paginé.

(36) C'est le même préjugé qui pèse alors sur les contes de fées. En 1645, à en croire le valet de chambre La Porte, le jeune Louis XIV se plaint de ne plus pouvoir entendre les « contes de Peau d'Ane » que lui rapportaient les femmes pour l'endormir. Anecdote rapportée notamment par Yvan Loskoutoff dans l'introduction de sa thèse : *La Sainte et la Fée. Dévotion à l'enfant Jésus et mode des contes merveilleux à la fin du règne de Louis XIV*, Genève, Droz, p. 2.

passé au service du prince. Pour autant, et malgré l'épithète homérique à valeur laudative employée à propos du père des fables, qualifié d'« incomparable » à plusieurs reprises, dans les faits, l'esprit d'Ésope n'anime plus vraiment ces *Fables héroïques*⁽³⁷⁾.

En témoignent les frontispices. Le premier représente un homme entouré d'animaux, jouant de la lyre. Dans le second, l'homme a disparu et ce sont les bêtes seules qui figurent au premier plan, observées de loin par un public passablement disparate, regroupé sur les gradins d'un cirque. Nul doute que François Chauveau n'ait ici répondu aux souhaits voire aux directives d'Audin. Non pas, encore une fois, que ces images constituent en soi une originalité. Le frontispice du livre I n'est pas sans faire penser à la gravure ornant la section intitulée « Les Fables », dans l'édition illustrée des *Images de platte-peinture* de Philostrate parue en 1614 : Ésope n'est plus ni bossu ni disgracieux, mais tel un sage de la Grèce, sa tête est ceinte de lauriers. La gravure de Chauveau rappelle aussi, c'est une évidence, celle réalisée par Briot ou par sa fille, elle-même imitée de Sadeler, pour orner la page de titre de l'édition des *Fables d'Ésope* par Baudoin : c'est alors le roi Salomon assis sur un trône qui est entouré d'animaux⁽³⁸⁾.

Mais le choix de Chauveau pour Audin est sensiblement différent : c'est toujours un poète lauréat qui trône dans un paysage champêtre, comme l'était déjà l'Ésope de Philostrate gravé d'après Antoine Caron, mais à la différence près que ce poète n'est plus Ésope. Les *Fables héroïques* substituent en effet à l'image archétypale et prosaïque de l'ancien esclave celle, légendaire et ésotérique d'Orphée⁽³⁹⁾. Quant au frontispice de la deuxième partie, il souligne la distinction voire la scission entre humanité et animalité⁽⁴⁰⁾. Ces deux images sont bien entendu révélatrices des intentions d'Audin dont la mission va consister à modifier le mythe ésopique pour mieux hisser la fable vers le grand genre.

Ce véritable travail, cette épreuve digne d'un Hercule à l'assaut du Parnasse, passe ainsi par l'illustration. À ce titre, il n'est sans doute pas anodin de constater que François Chauveau, pour chacune des soixante vignettes couronnant les fables, ne représente le plus souvent qu'un nombre restreint d'animaux, de manière générale ceux que la tradition symbolique et iconologique associe à des sentiments de grandeur et de noblesse - l'aigle, le lion, l'éléphant, le cerf ou encore l'oiseau de paradis, emblème de la gloire céleste, qui illustre symboliquement le premier apologue du livre⁽⁴¹⁾.

Chauveau s'attache ainsi à figurer par l'image le projet poétique d'Audin, dont l'objectif va consister à minorer les spécificités habituellement attribuées à la fable pour valoriser l'idéal nouveau vers lequel elle doit tendre :

Quoique la fable semble ridicule pour introduire des animaux et des arbres qui parlent, [écrit-il], elle n'en est pas moins

profitable. Au contraire, elle est d'autant plus à rechercher que le suc qu'elle enferme artistement est le vrai nectar et l'ambrosie des dieux, ou pour parler plus intelligiblement, la pâture des sages d'autant plus salutaire au cœur qu'elle est désagréable à l'oreille.⁽⁴²⁾

« Désagréable à l'oreille », l'expression est frappante, tant elle semble finalement associer l'histoire fabuleuse, c'est-à-dire l'anecdote ésopique, à une cacophonie. Et de fait, tout indique que pour Audin la fable est un mal nécessaire, un moyen utile, certes, mais finalement négligeable, permettant de déguster, une fois la sensation d'amertume dissipée, ce qu'il appelle « le vrai nectar et l'ambrosie des dieux⁽⁴³⁾ ». Car la subtilité du divin breuvage procède en totalité de ces « discours enrichis de plusieurs histoires, tant anciennes que modernes⁽⁴⁴⁾ » c'est-à-dire du commentaire et non de la fable elle-même. Et c'est bien entendu, l'Histoire, grand genre par excellence qui, en priorité, va contribuer à accomplir, à réaliser et finalement à subsumer la fable⁽⁴⁵⁾.

Celui qui sert de modèle à Audin, de ce point de vue, est bien davantage Baudoin que Ballesdens⁽⁴⁶⁾. Comme chez Baudoin les fables sont ici propices à des exercices rhétoriques de haute volée et relèvent d'une pratique oratoire consommée. Leur explication

(37) Lorsqu'il publie en 1647 sa traduction des *Fables* de Phèdre (Paris, Vve Martin Durand), Louis-Isaac Le Maître de Sacy entend lui aussi réhabiliter le genre. Pour autant, il ne peut s'empêcher de minorer la personnalité d'Ésope. Aussi mêle-t-il sa voix à celle de la tradition pour contester qu'il ait pu véritablement être l'auteur des fables qu'on lui attribue : « Que cette sorte de fables doivent si peu passer pour une chose basse et puérile qu'on a cru autrefois qu'Ésope avait été inspiré par Dieu pour composer les siennes, et même que Socrate, le plus sage des hommes, aux jugements de païens, et le père de tous les philosophes, était l'auteur de celles qu'on lui attribue », « préface », texte non paginé.

(38) Du roi Salomon, qui composa des proverbes et des hymnes et qui parvint aussi à résoudre des énigmes, la tradition rapporte qu'il comprenait la langue des arbres, des animaux, des oiseaux, et des poissons. Le graveur s'inspire ici d'un passage biblique - Rois, III, 4, 33-34.

(39) « Orphée savait chanter des chants si suaves que les bêtes fauves le suivaient, qu'il inclinait vers lui les arbres et les plantes et adoucissait les hommes les plus farouches », Pierre Grimal, *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine*, (1951), Paris, P.U.F., 1988, p. 332.

(40) L'on mesure ici l'opposition avec ce que sera le projet de La Fontaine qui, dans l'épître au Duc de Bourgogne ouvrant le livre XII des *Fables*, déclare : « les animaux sont les précepteurs des hommes dans mon ouvrage », éd. par Jean-Pierre Collinet, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1991, p. 449.

(41) Sur la symbolique de l'oiseau de paradis, voir Pierre Le Moyne, *De l'art des devises*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1666, p. 276-277.

(42) *Fables héroïques*, op. cit., première partie, « Apologie en faveur des fables », texte non paginé.

(43) *Ibid.*

(44) *Ibid.*

(45) *Mutatis mutandis*, les *Fables héroïques* constituent donc une variation de l'*Histoire de France représentée par tableaux*, op. cit.

(46) Baudoin fut lui-même le traducteur de l'*Histoire des guerres civiles de France* de Davila (1642). Il écrivit aussi les quatrains qui servirent d'illustration aux portraits gravés de l'*Histoire de France* de Mézeray (1643-1651).

repose essentiellement sur les vertus prêtées à l'*exemplum* et donne lieu à de véritables morceaux de bravoure permettant à l'orateur de faire montre de ses talents à grand renfort de pathos. Ainsi tour à tour l'exhortation laisse la place à la fulmination ou à l'exaltation admirative.

Mais contrairement à Baudoin, qui écrit des fables dans une optique édifiante, Audin réserve son livre à un public de cour qu'il s'agit avant tout de séduire. La stratégie de conversion à laquelle souscrivait Baudoin n'a donc plus lieu d'être, l'essentiel reposant désormais sur l'effet de connivence entre auteur et lecteur et sur l'inscription d'un sentiment continu d'admiration. Aussi la fable, genre prosaïque s'il en fut, est-elle infléchie vers cet autre genre noble qu'est l'épopée. Du fait d'un recours occasionnel au grand style d'abord, du fait aussi qu'elle devient le lieu même de l'héroïsme. Et c'est à ce titre surtout, évidemment, qu'Audin lui confère une mission éducative de premier ordre.

En témoigne, entre autres exemples, la fable intitulée « Des deux juments, et de leurs poulains⁽⁴⁷⁾ ». En voici le résumé : deux juments de haute lignée mettent bas. La première confie sa progéniture à un écuyer pour l'initier à la course, mais la seconde, par excès de prévenance, se contente de la faire marcher « de bonne grâce⁽⁴⁸⁾ ». Arrive le tournoi. L'animal qui n'a jamais été monté jette à terre son cavalier. Le bon élève, en revanche, fait merveille auprès du public. Voyant son enfant dans l'embarras, la jument libérale se précipite vers lui pour le reconforter, mais le malheureux, tout honteux de s'être ridiculisé, redouble de fureur et, en guise de représailles, lui administre un violent coup de pied.

Cette histoire est pour Audin l'occasion d'un discours instructif sur le thème « Que d'élever les enfants qui ont de la naissance avec trop de délicatesse, c'est les rendre inutiles à toutes choses⁽⁴⁹⁾ ». Le commentaire personnalisé s'accomplit, dans un premier temps, sous le mode de la réprobation :

Je ne me puis assez étonner comme il se peut trouver des pères et des mères qui mettent tout leur soin à se rendre complaisants à des enfants dont ils négligent la principale nourriture [...], qu'ils s'attendent que, comme ils ne les ont pas considérés en leurs premières années comme leurs enfants, ceux-ci ne les tiendront pas pour leurs pères quand ils seront avancés en âge.⁽⁵⁰⁾

Le recours à l'Histoire et à son trésor d'exempla viennent alors confirmer la justesse du jugement personnel :

Ces raisons seront trouvées d'autant plus plausibles qu'on a souvent expérimenté, au rapport d'Hérodote, qu'aux batailles qui furent données entre les Égyptiens et les Perses, ces premiers avaient la tête

beaucoup plus dure que les Persans, parce qu'ordinairement la tenant toute nue, elle s'endurcissait aux injures de l'air là où les Persans, qui la couvraient de turbans, l'avaient incomparablement plus faible.⁽⁵¹⁾

Mais l'habileté d'Audin le conduit bientôt à substituer aux trésors du passé les merveilles du présent : « Qu'allons-nous rechercher des exemples si éloignés, puisque nous en avons de si proches et de si augustes dedans notre France ? »

Sont alors révélés les bienfaits de l'éducation du prince français. Celle que reçut Henri de Navarre d'abord :

Henri le Grand, cet incomparable Hercule gaulois, fut élevé à [Miossens], dedans des montagnes, jusqu'à l'âge de sept ans (qui le pourra croire ?), nus pieds, et tête nue, mangeant tantôt chaud, tantôt froid, avec de petits garçons de village. Ce qui fait qu'on se doit moins émerveiller s'il se rendit invincible à la guerre, infatigable dans les travaux, et incomparable dans les armées⁽⁵²⁾.

Puis c'est très vite l'éducation de Louis XIV, âgé de dix ans en 1648, qui est citée en exemple, la nécessité de se conformer à la fable conduisant d'ailleurs Audin à gauchir quelque peu la vérité historique au nom de la cohérence dramatique⁽⁵⁴⁾ en octroyant à la reine Anne d'Autriche seule une charge qui revenait en réalité respectivement au précepteur pour l'instruction littéraire et au gouverneur pour l'apprentissage militaire :

Quel exemple plus pressant peut avoir aujourd'hui notre jeune noblesse que celui de notre monarque ? La reine régente sa mère prend soin de l'élever non pas seulement dans la piété et la connaissance des bonnes lettres, pour rendre ses mœurs conformes aux

(47) *Fables héroïques, op. cit.*, t. II, p. 53-66. Le célèbre recueil d'emblèmes politiques de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político cristiano*, paru en 1640, établissait déjà la comparaison entre l'éducation princière et le dressage des poulains. Voir la traduction française du livre par Jean Rou, *Le Prince chrétien et politique*, Paris, Compagnie des libraires du Palais, 1668, p. 395.

(48) *Fables héroïques, op. cit.*, p. 55.

(49) *Id.*, p. 56.

(50) *Id.*, p. 58-59.

(51) *Id.*, p. 61. Hérodote, *Histoires*, livre III, 12. L'anecdote sera reprise par Montaigne : *Essais*, I, 35, « De l'usage de se vêtir ».

(52) *Fables héroïques, op. cit.*, t. II, p. 62.

(53) *Id.* Audin emprunte vraisemblablement ses sources à André Favyn : *Histoire de Navarre, contenant l'origine, les vies et conquêtes de ses rois*, Paris, Laurent Sonnius, Pierre Mettayer, Pierre Chevallier, 1612, p. 809-810.

(54) Dans les faits, il semble bien qu'Anne d'Autriche ait pourtant contrevenu à la règle qui voulait qu'une fois devenue régente elle dût se séparer de ses enfants pour exercer le pouvoir et déléguer en totalité aux hommes l'éducation de ses fils lorsque ceux-ci auraient atteint l'âge de sept ans.

lois du Christianisme, mais aussi, à mesure que ses membres se fortifient, suivant peu à peu ses louables inclinations, sa force, et son courage, sa Majesté lui fait montrer l'art et la pratique en galopant hardiment un cheval d'endurcir son corps à la chasse, et de s'acquérir l'adresse de se faire un jour admirer dans la guerre.

Cette radicalisation du propos est révélatrice : la fable, pour Audin, est avant tout le lieu de l'éloge.

En témoignent les lignes qui suivent :

Dans cette prudente conduite, il est indubitable que notre Louis, miraculeux en sa naissance, sage dans le berceau, et victorieux dès le premier jour du règne, imitant les exercices infatigables de Louis le Juste, son père⁽⁵⁵⁾, surpassera d'autant plus en vigueur le roi François Ier, qui manqua bien souvent de prudence, que les hautes et généreuses qualités de notre vertueuse reine Anne d'Autriche sont incomparablement au-dessus de celles de Louise de Savoie. Qui ne croirait que son dessein est d'imiter en cela le Cyrus de Xénophon, qui exposait son corps tendrelet aux fatigues de la chasse, à poursuivre le cerf et le sanglier dans le fort du bois, pour se repaître ensuite de la venaison qu'il avait prise ?⁽⁵⁶⁾

À dix ans, Louis XIV est donc non seulement le modèle auquel doivent se conformer les jeunes nobles, mais il est déjà, enfant ayant victorieusement triomphé de l'enfance, son propre modèle.

Autant dire qu'en s'appropriant la fable ésoquique - pour être dites « héroïques », ces histoires reprennent le cadre traditionnel de l'apologue et mettent le plus souvent en scène des animaux - et en transformant la figure d'Ésope, Audin contribue à la propagation et à la survivance du mythe monarchique : ses « inventions » supposées concourent finalement à donner force à l'unique fable qui vaille, celle du prince régnant.

En 1668, chez Claude Barbin, paraissent les *Fables choisies mises en vers par M. de La Fontaine*. Dans ce recueil où le nom d'Ésope éclate dans chacune des pièces liminaires⁽⁵⁷⁾, l'auteur ne renie ni le modèle pédagogique - le dédicataire a sept ans cette année-là et dans sa première épître La Fontaine fait explicitement allusion à Périgny, son précepteur - ni le modèle apologétique - à travers l'« illustre rejeton⁽⁵⁸⁾ » d'un « invincible monarque⁽⁵⁹⁾ », c'est bien entendu Louis XIV, « prince aimé des cieux », qui est célébré. La page de titre exhibe d'ailleurs sa marque de pricerie : vignette sur cuivre aux armes du Dauphin, couronne, fleurs de lys et colliers entrecroisés de l'ordre du saint-Esprit et de saint Michel.

Pour autant, le poète ne se cantonne pas à ces deux références. Si, en tant qu'héritier de la Renaissance savante, il rejoint Ballesdens quant au mépris social manifesté à l'encontre de « l'engeance⁽⁶⁰⁾ » barbacole et de la tradition scolaire - l'on pourra, à ce propos, se reporter à la vignette de François Chauveau couronnant la dix-neuvième fable du premier livre sur laquelle le maître d'école arbore une grande et ridicule robe de pédant⁽⁶¹⁾ -, son ouvrage ne relève pas vraiment du manuel pédagogique, fût-il, comme *Les Fables d'Ésope Phrygien moralisées* parues quelque vingt ans plus tôt et dédiées à Louis XIV enfant, apparemment destiné à l'éducation du prince. S'il s'applique à louer, comme le fit Audin dans les *Fables héroïques*, il ne verse jamais dans le discours encomiastique en continu - jamais d'ailleurs le dithyrambe n'alimente le discours de la fable au point de rechercher l'admiration chez le lecteur, dans une sorte de vertige pathétique.

Le véritable discours d'éloge auquel se prête La Fontaine est moins destiné au roi, d'ailleurs, qu'à la fable, entendu au sens de légende, de conte pour le plaisir, d'histoire merveilleuse. Dans « La vie d'Ésope le Phrygien », il condamne de la manière la plus ferme qui soit la critique historiographique dès lors qu'elle prétend, au nom de la vérité des sources, régenter la poésie :

Pour moi, [écrit-il], je n'ai pas voulu m'engager dans cette critique. Comme Planude vivait dans un siècle où la mémoire des choses arrivées à Ésope ne devait pas être encore éteinte, j'ai cru qu'il savait par tradition ce qu'il avait laissé. Dans cette croyance, je l'ai suivi.⁽⁶²⁾

(55) En 1649, paraissent *Les Triomphes de Louis le Juste* de Valdor, livre d'apparat richement orné de gravures illustrant les hauts faits guerriers de Louis XIII. Voir Hermann Arnhold et J.-M. Chatelain, « Krieg, Ruhm und klassische Ästhetik : die *Triumphes de Louis le Juste* von Jean Valdor (Paris, 1649) », dans *Krieg und Frieden in Europa*, Klaus Bussmann et Heinz Schilling (dir.), Münster et Osnabrück, 1998, t. II, p. 95-104. À bien des titres, l'ouvrage peut selon nous se lire comme un livre destiné à l'éducation du prince.

(56) *Fables héroïques*, op. cit., p. 64. Xénophon, *Cyropédie*, I, 4, 7-15.

(57) Épître en prose « À Monseigneur le Dauphin » ; « Préface » ; « La vie d'Ésope le Phrygien » ; épître en vers « À Monseigneur le Dauphin ».

(58) « Illustre rejeton d'un prince aimé des cieux » : épître en vers « À Monseigneur le Dauphin », dans *Fables choisies*, op. cit., texte non paginé.

(59) *Ibid.*, « Préface », texte non paginé.

(60) *Ibid.*, « Le Créateur en a béni l'engeance » : *Fables choisies*, I, 19 (« L'enfant et le maître d'école »).

(61) Jacqueline Lichtenstein, *La Peinture éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989, p. 29-30.

(62) *Fables choisies*, op. cit., « La vie d'Ésope le Phrygien », texte non paginé.

En toute conscience, le poète préfère « croire » et « suivre » ce que la « mémoire » du passé lui a légué que de s'engager au nom du progrès sur les brisées d'un prétendu savant moderne. En vertu de la fable et de ses mensonges, Méziriac est ainsi fermement banni du Parnasse⁽⁶³⁾.

Mais s'il est légitime de parler de réhabilitation de la fable et de ses pouvoirs, il n'en est pas moins vrai que la figure d'Ésope bénéficie aussi de la bienveillance du poète. Mais de quel Ésope s'agit-il vraiment chez La Fontaine ? L'on a compris du peu de cas qu'il faisait du personnage historique. L'on a pris acte, en revanche, de l'importance que revêtait à ses yeux l'Ésope éponyme, figure tutélaire des *Fables*. Mais il convient aussi de prêter attention à l'Ésope mythique voire à l'Ésope allégorique. Ce n'est pas tant l'esclave difforme, le génial silène auquel les graveurs vont assurer une postérité durable que retient La Fontaine. Certes, François Chauveau recourt encore à cette figure topique lorsqu'il illustre « Le testament expliqué par Ésope ». Dans ce cas précis, il faut cependant convenir qu'Ésope n'assume qu'un simple rôle d'actant bien qu'il incarne dans la fable en question un modèle supérieur d'intelligence et de perspicacité. Car ce qui frappe, en feuilletant ces *Fables choisies*, c'est qu'en dépit des très nombreuses illustrations, le visage d'Ésope est paradoxalement beaucoup moins visible et identifiable qu'il ne l'était dans la plupart des fabliers précédents.

Le recueil de 1668, en effet, ne reproduit pas le portrait de « l'oracle de la Grèce », ni pour illustrer le récit de sa vie auquel La Fontaine consacre pourtant plusieurs pages, ni pour orner la page de titre, signalant par là sans doute que son image importe moins que son esprit. Ce que La Fontaine, en collaboration étroite avec François Chauveau, cherche à suggérer en n'insérant pas, au seuil du livre, le portrait emblématique du « père » des fables, c'est que l'esprit d'Ésope, à défaut de pouvoir être représenté par une seule gravure, est ailleurs dans le livre, dans les fables sans doute, mais aussi dans la manière dont le fabuliste, devenu poète en imitant Ésope ou l'idée qu'il s'en fait, choisit de se peindre en réécrivant ses fables.

Le processus d'imitation dont procèdent les *Fables* relève moins d'ailleurs, comme c'était le cas chez Ballesdens, d'un système d'appropriation du fonds ésope par transfert, aboutissant à des phénomènes d'emprunts ou de variations, que d'un processus subtil et souterrain de maturation au sens où Érasme pouvait l'entendre déjà dans son *Ciceronianus*, en 1528 :

J'approuve l'imitation [...] qui n'utilise pas sur-le-champ tout ce qu'elle a pu recueillir d'élégant, mais le conserve longtemps dans l'âme, comme la nourriture est conservée dans l'estomac pour être assimilée dans les veines, de façon à apparaître comme né de ton propre génie et non pas d'ailleurs (*ex ingenio*

tuo natum non aliunde emendicatum). [...] Ainsi ton œuvre, au lieu de ressembler à un centon ou à une mosaïque, sera l'image vivante de ton cœur (*spirans imago sui pectoris*).⁽⁶⁴⁾

Il résulte de ce double rapport à l'idée d'autorité, à la fois déférent et personnalisé, un sentiment de nouveauté que le lecteur ne peut manquer concrètement d'éprouver en feuilletant le livre.

Dans les choix qui relèvent de la mise en page des textes et des images d'abord. Certes, ce n'est pas la première fois que les fables d'Ésope sont associées à une logique de prestige éditorial. L'on pense bien entendu aux ouvrages parus à la suite des *Véritables fables des animaux* [*Warachtighe Fabulen der Dieren*] illustrées par Marcus Gheeraerts en 1567, gravures sur cuivre à pleine pages qui servirent ensuite de modèle aux *Fables des animaux* d'Étienne Peret en 1578 et furent imitées par Gilles Sadeler pour le *Theatrum morum* en 1608. Si le choix de l'in-folio, bien que parfois adopté dans l'histoire du livre⁽⁶⁵⁾, eût pu sembler trop imposant pour y enchâsser de simples fables, l'in-quarto assurait à ces ouvrages un certain lustre à défaut de leur conférer une authentique monumentalité.

Mais l'édition Barbin va plus loin dans ce sens. L'ornementation des pièces liminaires - bandeau et lettrines - relève en effet du matériel dédié, c'est-à-dire d'un matériel qui n'est utilisable qu'une seule fois. De plus, l'impression d'espace est accrue par rapport aux éditions grand format de la Renaissance et du début du XVII^e siècle. Du fait essentiellement des larges marges rendues disponibles par la diminution de la masse textuelle, du fait aussi d'un interlignage plus aéré. Et les vignettes de François Chauveau amplifient cet effet. D'une part, elles sont beaucoup mieux centrées qu'elles ne l'étaient chez Audin, par exemple, ce qui accrédite l'hypothèse d'une exigence technique mise au service d'une esthétique - les gravures sur cuivre nécessitant un second passage sous presse après l'impression typographique des textes. D'autre part leur dimension est volontairement réduite - les illustrations, qui constituent dans leur succession une collection de miniatures, couronnent ainsi élégamment chaque fable qui se déploie ensuite au-dessous de l'image.

(63) En se faisant le défenseur des « similitudes » contre l'esprit de système, La Fontaine rejoint les préoccupations d'humanistes philologues comme Boccace. Voir M. Fumaroli, « Les "Fables" et la tradition humaniste... », texte cité, p. LXXXIII-LXXXIV.

(64) Texte cité par R. Zuber dans « Les modèles des classiques », *Littérales*, 5, 1989, p. 45, repris dans *Les Émerveillements de la raison*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 179.

(65) Voir, par exemple, *Fabulae Aesopi latinae factae per Rinucium*, Strasbourg, Henrich Knoblochzer, 1481.

Ce sentiment de fluidité est encore perceptible par le fait que, pour la première fois peut-être dans l'histoire du livre et de la fable, la morale [*adfabulatio*] est typographiquement intégrée à l'histoire. L'apologue ésopeque, de fait, n'est plus composite ni marqueté, mais homogène, fût-il dans les faits « composé de deux parties⁽⁶⁶⁾ ». Dans le même temps, ce que réalise La Fontaine, c'est bien l'intégration de la leçon à la fiction, refusant à la première une place à part et réduisant du même coup le caractère assertif voire comminatoire du propos édifiant. Ainsi est-ce bien un goût nouveau qui s'exprime où l'effet d'envahissement et de morcellement est proscrit. La Fontaine équilibre la fable ésopeque, lui confère de l'harmonie et dans le même temps lui insuffle une vie nouvelle. Non pas au point d'en trahir l'esprit, comme le fait d'une certaine manière Audin. En recourant dans ses vers aux multiples possibilités offertes par le style moyen⁽⁶⁷⁾, il l'extirpe du prosaïsme sans pour autant verser dans la solennité du grand style ; en valorisant la gaieté⁽⁶⁸⁾, il fait le choix de l'enjouement, préférant le plus souvent au mode satirique la manière détournée et l'usage du burlesque quitte à recourir, mais de manière ponctuelle, au sarcasme. Car l'amusement - « Toute la vie de Socrate n'a pas été sérieuse⁽⁶⁹⁾ » n'exclut pas chez lui la gravité. Alors que la « préface » rappelle que Socrate passa les dernières heures de sa vie à mettre en vers les fables d'Ésope... en attendant qu'on le fit périr, « La vie d'Ésope », inspirée de Planude, rapporte que le Phrygien fut précipité « comme un criminel infâme » du haut d'un rocher pour avoir osé déplaire aux habitants de Delphes.

Au point que le lecteur, d'ailleurs, peut s'interroger : la violence et la mort, la vengeance et le supplice, thèmes récurrents dans le recueil, conviennent-ils vraiment avec la promesse faite au jeune dauphin dans l'épître dédicatoire du premier livre : « Je vais t'entretenir de moindres aventures⁽⁷⁰⁾ ? » Pas réellement sans doute. Car pas davantage que ne le seront les *Contes* de Perrault, les *Fables* de La Fontaine ne sont en réalité destinées à un enfant. Certes, La Fontaine ne rejette pas l'idée que les historiettes d'Ésope ont naturellement vocation à plaire à la jeunesse et à l'émouvoir - la scène de lecture du « Loup et l'agneau » rapportée par Tristan l'Hermitte dans *Le Page disgracié* (1643) constituant à ce titre un morceau d'anthologie⁽⁷¹⁾. Il n'ignore pas non plus que l'une des légendes sur lesquelles se fonde le mythe monarchique veut que le prince, à l'instar d'Hercule, ne soit enfant que d'apparence, et qu'il puisse triompher des ans avant même d'être en âge de le pouvoir faire. Dans ces conditions, et pour peu que le fabuliste ne s'abaisse pas aux mièvreries et autres mignotises⁽⁷²⁾, n'était-il pas naturel de dédier à un futur roi, fût-il âgé de sept ans, un ouvrage au « sens très solide⁽⁷³⁾ » ? Pour autant, et La Fontaine n'en fait pas mystère, ces « nouvelles badineries » excèdent très largement le cadre de l'enfance, fût-elle celle d'un prince.

Si les *Fables* disent quelque chose à l'enfance, elles constituent bien davantage une réflexion sur l'enfance de l'homme - c'est-à-dire sur son rapport à la mémoire - et sur l'enfance du monde - c'est-à-dire sur ses origines. Le lecteur des *Fables*, tel que le conçoit La Fontaine, n'est-il pas d'ailleurs toujours, à l'instar du poète, un peu enfant lui-même, cherchant au fil du temps et au gré des histoires à donner sens à son existence, cherchant, tel Socrate au seuil de la mort, à se connaître en ce monde ? C'est assurément dans le cadre de ce vaste questionnement que la référence complexe à Ésope prend tout son sens.

Fidèle à une tradition grecque, La Fontaine envisage d'abord l'héritage ésopeque en poète des mœurs : conformément à la pratique d'une *philosophia moralis*, l'Ésope des *Fables en vers* est assurément « philosophe » en cela que ses apologues diffusent un savoir concret, en prise sur le réel, qui échappe à tout esprit de système, à toute forme de dogmatisme ou de radicalisation : les « fables sont un tableau où chacun de nous se trouve dépeint » est-il simplement rappelé dans la « préface » du recueil de 1668.

Mais la référence méditée à Ésope permet sans doute aussi à La Fontaine sinon de taire du moins de masquer d'autres emprunts⁽⁷⁵⁾. Lorsqu'il déclare par exemple dans la préface de 1668 « que les grâces lacédémoniennes ne sont pas tellement ennemies des Muses françaises » au point de vouloir « les faire marcher de compagnie⁽⁷⁶⁾ », il confesse sans doute aussi, en plaidant en faveur d'une poétique de la diversité et d'une pratique de dramatisation, son attachement au modèle de la fable latine et notamment à Phèdre.

La troisième *ecphrasis* du premier livre des *Images* de Philostrate semble d'ailleurs rapprocher ces deux symboles de la fable dans une sorte d'*Æsopus bifrons* où l'esprit grec et l'urbanité latine seraient réunis :

(66) *Fables choisies, op.cit.*, « Préface », texte non paginé.

(67) Bernard Beugnot, « La précellence du style moyen », dans *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950*, M. Fumaroli (dir.), Paris, P.U.F., 1999, p. 539-599 ; R. Zuber, « L'urbanité française au XVIIe siècle », dans *La Ville. Histories et mythes*, M. C. Bancquart (dir.), Presses de l'Université de Paris X-Nanterre, 1983, p. 41-57. Du même : « Littérature et urbanité », dans *Le Statut de la littérature, Mélanges offerts à Paul Bénichou*, M. Fumaroli (dir.), Genève, Droz, 1982, p. 87-96.

(68) P. Dandrey, *op. cit.*, p. 249 sq.

(69) *Fables choisies, op.cit.*, « Préface », texte non paginé.

(70) Épître en vers « À Monseigneur le Dauphin », dans *Fables choisies, op. cit.*

(71) Édition par Jacques Prévert, Paris, Gallimard, 1994, p. 33-34.

(72) Ce à quoi se laisse aller Meslier par exemple : « C'est assez, maintenant Ésope vous attend avec ses petits écoliers, qui sont colombes innocentes, passereaux mignards, jolis rossignols, fins renards et autres, à tous lesquels il a enseigné de parler grec, pour le parler avec vous, et vous l'enseigner parmi le déduit de la chasse, familièrement et joyeusement ». *Æsopi fabularum gallica* etc., 1641, *op. cit.*, « Préface », texte non paginé.

(73) *Fables choisies, op.cit.*, « Préface », texte non paginé.

(74) *Id.*

(75) Boris Donné, « La Fontaine et l'invention des fables », *Le Fablier*, 19, 2008, p. 78-81.

(76) *Fables choisies, op.cit.*, « Préface », texte non paginé.

Les Fables vont trouver Ésope auquel elles portent une singulière affection. Homère, de vrai, les avait bien eues en quelque recommandation [...], mais tout le cours de la vie humaine a été dépeint par Ésope, ayant attribué la parole aux bêtes brutes comme si elles étaient capables de raison [...]. Les fables donc ayant été reçues et approuvées en faveur d'Ésope, s'acheminent à la porte du sage, pour le couronner de branches d'olivier, entrelacées de bandeaux et rubans, et lui, de son côté (à ce qu'il montre) en forge quelque toute nouvelle. Car son sourire, et les yeux ainsi abaissés en terre, le témoignent, joint qu'il sait bien que les méditations des fables ont besoin d'une gaie liberté d'esprit.⁽⁷⁷⁾

Émettons l'hypothèse que La Fontaine, dont Boris Donné a montré naguère l'attachement à la culture allégorique de la Renaissance⁽⁷⁸⁾, a lu Philostrate et notamment ce passage pour s'attacher à en restituer l'idée⁽⁷⁹⁾.

L'idée d'une fête rendue au poète par des animaux esquissant des pas de danse illustre en tout cas le projet de mettre en vers le corpus ésopeque en l'égayant de manière à compenser « l'extrême brièveté » de Phèdre par la grâce des ornements⁽⁸⁰⁾. Quant au sourire esquissé par Ésope, il n'est pas sans évoquer l'un des traits les plus attachants de l'*ethos* lafontainien dont les contours procèdent de cette distance mi-amusée mi-attristée sur le monde et sur lui-même dans le monde, et auquel se rattache encore, selon Boris Donné, l'univers poétique de Phèdre⁽⁸¹⁾.

Après la parution des *Fables choisies* dédiées au Dauphin en 1668, un nouveau projet allégorique voit le jour à la cour : vers 1672, suite aux « embellissements » réalisés dans le parc du château de Versailles⁽⁸²⁾, trente-neuf fontaines polychromes représentant les fables d'Ésope et ornées de 250 à 280 statuettes de plomb sont installées dans le labyrinthe de verdure dessiné par Le Nôtre⁽⁸³⁾. Les travaux vont durer trois ans. Charles Le Brun dessine les décors. Benserade réduit les fables d'Ésope en quatrains afin qu'elles puissent s'expliquer « par elles-mêmes, sans qu'elles aient besoin de titre⁽⁸⁴⁾ ». Gravés « en lettres d'or », les textes sont ensuite disposés au bas de chaque fontaine « sur une lame de bronze peinte en noir⁽⁸⁵⁾ ».

Trois ouvrages imprimés immortalisent l'événement. En 1675, Perrault fait paraître sous le titre de *Labyrinthe de Versailles* une évocation du lieu suivie, pour chacune des trente-huit fontaines, de descriptions en prose et d'autant de moralités en vers⁽⁸⁶⁾. En 1677, l'Imprimerie royale édite sous le même titre une nouvelle « Description du labyrinthe de Versailles », texte non signé précédant les trente-huit textes de Perrault en prose auxquels s'ajoute « une exacte description de chaque fontaine pour accompagner les estampes qu'on en a pu faire⁽⁸⁷⁾ » :

aux quatrains de Benserade, que l'ouvrage réunit aussi, sont associées quarante gravures à pleines pages réalisées par Sébastien Le Clerc, sorte d'illustration par l'image d'un monument d'architecture et de verdure⁽⁸⁸⁾. En 1678 enfin, Benserade publie sous le titre de *Fables d'Ésope en quatrains, dont il y en a une partie au labyrinthe de Versailles*, un recueil dans lequel chaque poème est orné d'un médaillon sur bois du graveur Pierre Le Sueur⁽⁸⁹⁾.

C'est en 1675 que la construction de ce projet ayant nécessité la participation de quelque quatre-vingt sculpteurs est réellement achevée. Cette année-là, Louis Dauphin a onze ans et la tradition rapporte - à moins que ce ne fût la légende⁽⁹⁰⁾ - que Bossuet, qui possédait une clef donnant accès à cet espace fermé par des grilles et entouré de charmilles, y conduisait son élève pour l'instruire⁽⁹¹⁾. Ce qui est sûr en tout cas, c'est que des séances de travail eurent bien lieu dans le « Bosquet d'Ésope » réunissant notamment, le précepteur du dauphin, Bossuet en personne, et le précepteur des princes de Conti, l'abbé Claude Fleury⁽⁹²⁾.

(77) Philostrate, *Les Images ou Tableaux de plâtre-peinture*, trad. et commentaire de Blaise de Vigenère, éd. par Françoise Graziani, Paris, Honoré Champion, 1995, 2 vol., t. I, p. 73.

(78) *La Fontaine et la culture allégorique*, thèse de doctorat présentée sous la direction de P. Dandrey, Université de Paris IV-Sorbonne, 1998.

(79) M. Fumaroli rappelle que ce texte de Philostrate figurait dans le recueil consacré à l'apologue ésopeque paru chez Manuce (*Vita et fabellae Aesopi*, Venise, 1505) : « Les "Fables" et la tradition humaniste de l'apologue ésopeque », texte cité, p. LXXXIII.

(80) P. Dandrey, « Les Fables de La Fontaine ou l'assomption de la forme brève », *Le Fablier*, 18, 2007, p. 56.

(81) B. Donné, art. cit., p. 78.

(82) Voir P. Dandrey, « Jean de La Fontaine au jardin de Versailles. La commande des Amours de Psyché et Cupidon », dans *Une traversée des savoirs. Mélanges offerts à Jackie Pigeaud*, Québec, P.U.L., 2009, p. 135-156.

(83) Auguste Jehan, *Le Labyrinthe de Versailles et le bosquet de la reine. Étude historique*, Versailles, L. Bernard, 1901.

(84) Isaac de Benserade, *Fables d'Ésope en quatrains, dont il y en a une partie au labyrinthe de Versailles*, Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, 1678, « Avertissement », texte non paginé.

(85) *Le Labyrinthe de Versailles*, Paris, Imprimerie royale, Paris, 1677, « Description du labyrinthe de Versailles », p. 7.

(86) Charles Perrault, *Recueil de divers ouvrages en prose et en vers dédié à Son Altesse Monseigneur le Prince de Conti*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, Guillaume de Luynes, Jean Guignard, 1675.

(87) *Le Labyrinthe de Versailles*, 1677, op. cit., p. 5.

(88) Quarante et une exactement, puisqu'un « Plan du labyrinthe de Versailles », gravure à pleine page, figure en vis-à-vis de l'« Explication du plan du labyrinthe ».

(89) Op. cit.

(90) A. Jehan, sans citer ses sources, affirme avec certitude « qu'en sa qualité de précepteur, Bossuet disposait d'une des clefs du Bosquet d'Ésope qui avait été construit, nous le répétons, en vue de l'éducation des jeunes princes », art. cit., p. 29.

(91) Bossuet assumait son rôle de précepteur auprès du dauphin pendant dix ans, de 1670 à 1680.

(92) L'anecdote est rapportée par l'abbé Le Dieu, secrétaire de Bossuet. Voir A. Jehan, art. cit., p. 29.

Bien des années plus tard, en 1698 exactement, l'Anglais Martin Lister, de passage en France, visite les jardins de Versailles et rapporte les faits suivants :

Mais dans le bosquet, à gauche, vous avez les fables d'Ésope mises en action, dans autant de fontaines que vous rencontrez çà et là dans les allées d'un labyrinthe. C'est en quelque sorte un commentaire *ad usum Delphini*. Il est amusant de voir le hibou arrosé par tous les autres oiseaux, la guenon serrant son petit singe dans ses bras si tendrement qu'elle lui fait rendre l'eau à pleine gorge, etc.⁽⁹³⁾

Ce texte, qui a valeur de témoignage, tendrait à prouver que le « bosquet d'Ésope⁽⁹⁴⁾ », dont l'accès était réservé à un petit nombre d'élus⁽⁹⁵⁾, passait à l'époque encore pour un espace naturellement dévolu à l'enseignement et même que le lieu évoquait l'idée d'éducation princière.

Hypothèse d'autant plus séduisante qu'elle semble concorder avec la « Description » anonyme du labyrinthe de 1677 :

En entrant, on trouve deux figures de bronze peintes au naturel, et posées chacune sur un piédestal de rocaille, l'une représente Ésope, l'autre l'Amour. Ésope tient un rouleau de papier et montre l'Amour qui tient un peloton de fil, comme pour faire connaître que si ce Dieu engage les hommes dans de fâcheux labyrinthes, il n'a pas moins le secret de les en tirer lorsqu'il est accompagné de la Sagesse, dont Ésope dans ses Fables, enseigne le chemin.⁽⁹⁶⁾

Ainsi ce texte fait-il du labyrinthe un lieu de réflexion et même de méditation. En effet, la merveille semble bien ici au service de la *memoria* :

On n'a pas prétendu pouvoir, par ces courtes descriptions, peindre parfaitement la beauté et l'agrément de toutes ces fontaines. On a voulu seulement en donner quelque idée à ceux qui ne les ont jamais vues. Et parce que les différentes beautés de Versailles ne laissent pas le temps de les admirer toutes avec réflexion, peut-être même que ceux qui ont vu le Labyrinthe seront bien aises de s'en rafraîchir la mémoire et de voir avec loisir ce qu'ils n'ont pu voir qu'en courant.⁽⁹⁷⁾

Or dans la fiction allégorique qu'il fait paraître en 1675, écrite sans doute avant la fin des travaux, Charles Perrault laisse entendre que le projet répond au contraire à une logique galante fondée sur le divertissement. Le futur auteur des *Contes* suggère même que le labyrinthe serait né d'une rencontre entre Apollon et Amour « dans les beaux jardins de Versailles ». Rapportant leur entretien, il prête à l'enfant babillard les mots suivants :

Car vous savez que je suis moi-même un labyrinthe où l'on s'égaré facilement. Ma pensée serait d'y faire quantité de fontaines, et de les orner des plus ingénieuses fables d'Ésope, sous lesquelles j'enfermerais des leçons et des maximes pour la conduite des amants. [...] Je voudrais aussi que la figure d'Ésope et la mienne fussent mises à l'entrée du labyrinthe, lui comme auteur des fables, et moi comme auteur des moralités, je crois que ces deux figures, l'une d'un jeune garçon, aussi beau qu'on a accoutumé de me peindre, et l'autre d'un homme aussi laid qu'Ésope, ferait un contraste qui ne serait pas désagréable.⁽⁹⁸⁾

Il est clair que Perrault envisage le labyrinthe sous l'angle d'une logique de prestige : pour le contrôleur général des bâtiments, ce monument est clairement à la gloire du roi en exercice, monarque solaire, maître du monde et des formes, grand ordonnateur des jardins et des eaux.

Pourtant, au-delà de leur différence d'approche, ces témoignages se rejoignent sur un point : lieu herméneutique par excellence, le labyrinthe de Versailles, fût-il éducatif ou galant⁽⁹⁹⁾, avait pour vocation de susciter l'interprétation. Dans son livre où l'esprit d'investigation demeure primordial, Perrault fait la part belle à l'amour et à ses manifestations, il consacre Éros auteur des moralités. Ses vers évoquent déjà l'esprit de fine raillerie qui, quelque vingt ans plus tard, viendront clôturer ses *Contes*⁽¹⁰⁰⁾.

(93) *Voyage de Lister à Paris en 1698*, Paris, Société des Bibliophiles, 1873, p. 184. Voir Jean Jehasse, art. cit., p. 339-340.

(94) A. Jehan, *op. cit.*, p. 8.

(95) Le « Bosquet d'Ésope » était le seul qui fût fermé dans le parc de Versailles. Le 13 avril 1685, l'ensemble des jardins fut interdit au public par ordre royal. Puis Louis XIV décréta leur réouverture en 1704 : A. Jehan, art. cit., p. 26-27.

(96) *Le Labyrinthe de Versailles*, 1677, *op. cit.*, p. 6.

(97) *Id.*, p. 34.

(98) Charles Perrault, *Recueil des divers ouvrages en prose et en vers dédié à Son Altesse Monseigneur le Prince de Conti*, *op. cit.*, p. 228.

(99) C'est cette double perspective que retient Claude Denis dans sa *Description de toutes les grottes, rochers et fontaines de château royal de Versailles, maison du Soleil et de la Ménagerie*. Voir la reproduction de ce manuscrit dans l'ouvrage d'A. Jehan, *op. cit.*, p. 13-14. Que le labyrinthe ait pu donner lieu à des inventions littéraires, le texte de C. Denis en apporte la preuve, puisque chaque fontaine fait l'objet d'une description en vers. Si l'on veut bien considérer d'ailleurs que sur les vingt-neuf fables qui servirent à orner le labyrinthe de Versailles, vingt-trois avaient déjà fait l'objet d'adaptations en vers par La Fontaine, l'on est fondé à supposer que ces spectacles à machines pouvaient aussi susciter un plaisir de réminiscence chez le spectateur voire, à la lecture des quatrains de Benserade, un plaisir d'arbitrage. Les fontaines du labyrinthe purent ainsi être l'occasion de jeux poétiques.

(100) « Tout homme avisé qui s'engage/ Dans le Labyrinthe d'Amour./ Et qui veut en faire le tour/ Doit être doux en son langage./ Galant, propre en son équipage./ Surtout nullement loup-garou./ Autrement toutes les femmes/ Jeunes, vieilles, laides et belles./ Blondes, brunes, douces, cruelles./ Se jeteront sur lui comme sur un Hibou. », C. Perrault, *op. cit.*, « Le duc et les oiseaux », première fable, p. 231.

Dans l'édition de 1677, la dimension galante, bien que réelle, s'estompe au profit d'une optique plus nettement morale, mais l'esprit d'enquête demeure. Le labyrinthe, lieu de merveille et de divertissement, apparaît alors comme un lieu propice à des pratiques d'éducation et d'initiation fondée sur les pouvoirs de l'allégorie. Alain-Marie Bassy a proposé d'interpréter ce parcours énigmatique en fonction de l'engouement que pouvaient susciter à l'époque les jeux de société. Hypothèse séduisante, certes, même si c'est peut-être avec le jeu d'échecs que la comparaison s'avère la plus intéressante, et non avec le jeu de l'oie, comme le suggère le critique. D'une part en écho aux pages célèbres du *Songe du Vieux Pèlerin* de Philippe de Mézières, texte traduit en français pour le roi Charles V en 1372 et où ce jeu fondé sur la stratégie est l'occasion pour l'auteur de rédiger un authentique miroir du prince. D'autre part du fait des liens de parenté que des parcours ludiques comme ceux du labyrinthe de Versailles peuvent entretenir avec les arts de prudence, la cartographie, les périégèses allégoriques - on songe par exemple au *Tableau de Cébès* - ou encore avec certains des recueils d'emblèmes, chaque fontaine pouvant donner lieu à des leçons objectives et lapidaires, que les textes de Benserade, dans la tradition de l'épigramme grecque, assèment les unes après les autres, non sans quelque brutalité parfois, au point de provoquer chez un spectateur témoin de scènes aussi piquantes que cuisantes⁽¹⁰¹⁾, un rire libérateur⁽¹⁰²⁾.

Il est possible, à ce titre, qu'un enseignement de nature politique ait pu être prodigué à l'occasion de tels spectacles. Rendus visibles plus encore qu'ils n'auraient pu l'être par les vignettes des fabliers, les bêtes du labyrinthe présentaient des couleurs suffisamment vives et séduisantes pour donner forme et vie aux animaux d'Ésope. Tout en diffusant un enseignement zoologique plus ou moins scientifique, ces « machines » pouvaient ainsi être l'occasion de commentaires moraux sur le caractère des hommes eux-mêmes. Leçon profitable, pour un enfant et plus encore pour un enfant appelé à régner sur les hommes⁽¹⁰³⁾.

Pour autant, il convient sans doute de ne pas réduire l'idée d'éducation qui a probablement contribué à la réalisation de ce labyrinthe à une pratique précise, voire à des pratiques. Car cet espace vaut surtout pour la fable qui l'inspire. Écoutons à ce titre l'auteur anonyme de la préface de 1677 évoquer la singularité du lieu :

Il n'y a point de détour qui ne présente plusieurs fontaines en même temps à la vue, en sorte qu'à chaque pas on est surpris par quelque nouvel objet. [...] La différente disposition de chaque fontaine fait aussi une diversité très agréable, et les couleurs brillantes des coquilles rares, et de la rocaille fine dont tous les bassins sont ornés, se mêlent si heureusement avec la verdure des palissades qu'on ne se lasse jamais d'admirer cette prodigieuse quantité

de fontaines qui surprennent toutes par la singularité de l'invention, par la juste expression de ce qu'elles représentent, par la beauté des animaux dont elles sont accompagnées, et par l'abondance de l'eau qu'elles jettent.

Nul doute que l'admiration du spectateur pour les merveilles ne contribue ici à rendre sensible la chose vue.

Admiration convenue dira-t-on, dans la lignée sans doute des *relations* et autres *descriptions* de Madeleine de Scudéry ou de Félibien. Mais la topique du « prodige⁽¹⁰⁴⁾ » n'est pas ici vide de sens, tant il est vrai que la prise de parole demeure porteuse d'une ambition, celle de susciter la vue par les mots et de transmettre au spectateur un sentiment de beauté.

À ce titre, ce texte n'est pas sans rappeler le prologue des *Images* de Philostrate dans lequel un narrateur-spectateur passé maître dans l'art du discours expose lui aussi aux yeux du lecteur les détails admirables d'un lieu d'exception :

Il y avait une belle portique exposée au vent de Zéphyre, ayant quatre combles (s'il m'en souvient), voire cinq ; et son regard sur la mer de Toscane. Elle reluisait de fort loin à cause des marbres dont elle était revêtue, de toutes les sortes que les plus curieuses délices des hommes sauraient avoir en recommandation. Mais son principal

(101) Aussi les textes de Benserade renouent-ils avec les *Fables* originelles d'Ésope en associant, dans un art consommé du contraste, effet de duperie et opération de démythification : « Les *Fables* d'Ésope sont aussi l'ouvrage de l'imagination plutôt que de l'esprit, à les considérer en elles-mêmes, on les trouverait froides, insipides, et même sottes, mais elles sont si bien imaginées que pour l'invention elles pourraient être préférées aux *Dialogues* de Lucien. [...] en lisant les *Fables* d'Ésope, [l'homme] ne se doute et ne s'aperçoit de rien qui le regarde, il croit ne lire que des contes faits à plaisir sur les tours et les malices que les bêtes se font, et si l'auteur ne l'avertissait par les moralités dont il les conclut, que ses passions y sont adroitement jouées, l'homme n'aurait pas le moindre soupçon de cette adresse, et se moquerait de soi-même sans le savoir ». *Œuvres de Monsieur* *** [Saint-Glas], Paris, Claude Barbin, 1670. « préface », non paginé.

(102) J. Jehasse, art. cit., p. 342-343.

(103) « Comme [les enfants] sont nouveaux venus dans le monde, ils n'en connaissent pas encore les habitants. Ils ne se connaissent pas eux-mêmes. [...] il leur faut apprendre ce que c'est qu'un lion, un renard, ainsi du reste ; et pourquoi l'on compare quelquefois un homme à ce renard ou à ce lion ». La Fontaine, *Fables choisies*, 1668, *op. cit.*, « préface », texte non paginé. Voir Philippe Hourcade, « Ésope à Versailles », *Le Fablier*, n°1, 1989, p. 53-89. Voir aussi Aurélia Gaillard : « Bestiaire réel, bestiaire enchanté : les animaux à Versailles sous Louis XIV », dans *L'Animal au XVII^e siècle*, textes réunis par Charles Mazouer, *Biblio 17*, n°146, 2003, p. 185-198. A. Gaillard suggère qu'une des fonctions du labyrinthe de Versailles fut de détromper le dauphin et, en recourant à la parodie, de le mettre en garde contre les méfaits de la cour et les flatteries des Grands : *Fables, Mythes, Contes. L'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 276-279.

(104) P. Dandrey, « Jean de La Fontaine au jardin de Versailles », art. cit., p. 147.

ornement provenait des peintures ; y ayant un grand nombre de tableaux attachés, lesquels non sans un bien grand soin (ainsi que je pense) quelqu'un y avait recueillis : car le savoir de plusieurs excellents ouvriers se montrait là assez apertement.⁽¹⁰⁵⁾

Comme elle s'était naturellement imposée pour évoquer l'art de La Fontaine, la référence à Philostrate peut sans doute aider à comprendre les intentions qui prévalurent à la construction de ce lieu polysémique s'il en fut, conçu pour orner les jardins de Versailles après que les grottes de Thétis eurent elles-mêmes contribué à leur enrichissement⁽¹⁰⁶⁾. Rappelons brièvement que dans le prologue des *Images*, c'est un orateur qui prend la parole. Alors qu'il visite un portique orné de tableaux peints dans les environs de Naples, il rencontre le fils de son hôte âgé d'une dizaine d'années. Celui-ci le prie de lui expliquer le sens des peintures. Commence alors la visite.

Cette scène emblématique, que Gomberville dans *La Doctrine des mœurs*, ou encore Audin dans les *Tableaux historiques*, adaptent aux airs de la belle régence, le labyrinthe de Versailles en porte sans doute encore la trace. Lieu de déambulation propice au parcours initiatique, il fut idéalement conçu, à défaut de le devenir réellement, pour accueillir ces figures archétypales que sont celles du mystagogue ou du guide, du jeune homme ou du myste, figures auxquelles Fénelon donnera ses lettres de noblesse dans le *Télémaque*. Lieu d'édification, le labyrinthe de Versailles comportait un certain nombre de passages obligés, d'arrêts, de stases, qui étaient autant d'endroits nécessaires pour que, de leur explication, surgisse l'interprétation assurant la poursuite du trajet et, progressivement, la victoire d'un disciple, d'abord simple *viator* « en situation d'errance⁽¹⁰⁷⁾», mais bientôt passé maître dans l'art de lire et de mettre en signes les images, autrement dit bientôt à même d'« enseigner » et de montrer aux autres la voie vers la Sagesse⁽¹⁰⁸⁾.

Ce labyrinthe, finalement, peut se comprendre comme un nouvel avatar de la galerie philosophique, espace mythique auquel la Seconde Sophistique prêta des valeurs éducatives de tout premier ordre⁽¹⁰⁹⁾. Les statues d'Ésope et d'Éros qui assuraient l'entrée de l'édifice pourraient ainsi constituer la traduction visuelle des propos de Philostrate déjà cités précédemment - « Les Fables vont trouver Ésope auquel elles portent une singulière affection⁽¹¹⁰⁾. [...] et lui, de son côté (à ce qu'il montre) en forge quelqu'une toute nouvelle ». L'amour et la fable, l'amour de la fable, l'amour pour la fable — manière, finalement, de suggérer que toute entreprise d'éducation procède en amont d'une soif d'émulation.

*

Concluons en rappelant que les œuvres qui nous ont occupé ici ne sauraient attester des pratiques effectives ou supposées telles. Ni Ballesdens, ni Audin,

ni La Fontaine, ni Perrault ou Bensérade ne furent d'ailleurs précepteurs, et les textes qu'ils écrivirent, bien qu'à des degrés divers inspirés par l'événement historique que constituait l'éducation du prince, ne sauraient avoir la même valeur de témoignage que des cahiers ou des feuillets d'exercices ayant servi réellement à former l'enfant roi⁽¹¹¹⁾. Ces ouvrages révèlent davantage, dans une logique liée à l'art du livre, d'un *geste* éducatif dont il convient à présent de bien mesurer la nature et l'enjeu⁽¹¹²⁾.

Collectionneur lui-même au service d'un très grand collectionneur, Jean Ballesdens réalise en 1645 un livre pédagogique *ad usum Delphini* dans un geste qui relève de la polygraphie mondaine⁽¹¹³⁾ : son ouvrage procède à la fois de la *translatio studii* humaniste et des codes afférents à l'émergence des belles lettres. *Les Fables d'Ésope Phrygien moralisées* constituent ainsi une adaptation de Baudouin, mais une adaptation dans le goût du temps : l'élégance formelle et le triomphe de la fable l'emportent sur la tradition scolaire et édifiante. Œuvre de circonstance et curiosité éditoriale, ce petit recueil né de l'occasion doit aujourd'hui sa valeur à sa rareté, puisque l'on n'en connaît que quelques rares exemplaires au monde, dont l'un conservé à la bibliothèque Carnégie de Reims⁽¹¹⁴⁾.

Du prieur de la Fage dont on ne sait presque rien, il convient au moins de retenir l'ambition qui fut la sienne, dans les premières années du préceptorat de Louis XIV, de participer à l'éducation du roi. Son activité éditoriale en est sans conteste la preuve, et la parution des *Fables héroïques* en 1648 s'inscrit à bien des égards dans une démarche stratégique de visibilité. L'ouvrage constitue par ailleurs une étape capitale dans l'histoire du genre, puisque Audin fait le pari de greffer sur le modèle archétypal de la fable ésopeque des genres poétiques d'autre nature. Ses *Fables héroïques* deviennent ainsi principalement le lieu de l'éloge. Au point que « l'incomparable Ésope »,

(105) Philostrate, *Les Images ou Tableaux de platte-peinture*, éd. par Françoise Graziani, *op. cit.*, t. 1, p. 28-29.

(106) André Félibien, *Description de la grotte de Versailles*, Paris, Sébastien Mabre Cramoisy, 1672. Liliane Lange, « La grotte de Thétis et le premier Versailles de Louis XIV », *Art de France*, 1, 1961, p. 133-148.

(107) Ernst Leonardy, « La figure du labyrinthe dans quelques jeux et divertissements du XVII^e siècle », dans *Esthétique baroque et imagination créatrice*, textes réunis par Marlies Kronegger et Jean-Claude Vuillemin, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998, p. 77.

(108) J. Jehasse, *art. cit.*, p. 332.

(109) *La Morale par l'image*, *op. cit.*, p. 376-404.

(110) Notre soulignement.

(111) Voir Chantal Grell, « De l'Antiquité au temps moderne : l'histoire utile aux princes de France au siècle des Lumières », dans *Parallèle des Anciens et des Modernes*, éd. Marc-André Bernier, Québec, P.U.L., 2006, p. 81-101.

(112) Jean-Claude Schmitt, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1992.

(113) Voir P. Dandrey, Delphine Denis et J.-M. Chatelain, *Littératures classiques*, 49, 2003, « présentation », p. 5-30.

(114) Cote [Res P. 720].

ayant compris l'inconvenance qu'il y avait à figurer au milieu de plus hauts personnages, s'efface : après le bruit des bêtes et le récit de leurs histoires, c'est la grande Histoire qui donne de la voix et c'est par elle qu'est proclamée la naissance de la fable nouvelle, celle du prince. L'ouvrage vaut ainsi surtout pour le geste dont il procède, témoignage d'un coup de force, voire d'un coup d'État sur le Parnasse. Nouveau Delphien, Audin assassine Ésope une seconde fois, en quelque sorte, et habille ses fables aux couleurs de Mars.

Il appartenait à La Fontaine de lui redonner vie. Non pas que le bonhomme Audin ait réellement terrassé Ésope, tout « brûlant » qu'il fût « d'une ardeur périlleuse⁽¹¹⁵⁾ », mais en 1668, faire du nouveau dans un esprit conciliant de synthèse, et apporter sa marque en se réclamant de la tradition relevait assurément de la gageure. Car à tout bien regarder, en dédiant son livre au Dauphin, La Fontaine ne renie ni le modèle pédagogique ni le modèle apologétique, mais il subsume l'un et l'autre dans un modèle supérieur, que l'on a pu dire allégorique, et qui témoigne de la volonté de conférer au genre même une dignité poétique. Aussi ses *Fables choisies*, où la référence plus ou moins cryptée à Phèdre favorise la naissance d'un Ésope médité et composite, adepte de la fine « plaisanterie⁽¹¹⁶⁾ marotique » mais aussi disciple d'Épicure⁽¹¹⁷⁾, sensible aux malheurs du temps⁽¹¹⁸⁾, ont-elles gagné en richesse, en liberté et en charme. Car la fable, désormais, est habitée, elle n'est plus seulement investie⁽¹¹⁹⁾. Le poète est dans la fable, travaillé par elle et par elle transformé. Tel pourrait bien être le miroir philosophique et poétique que ces fables réellement nouvelles tendent au Dauphin.

Nul doute à ce propos que le labyrinthe de Versailles, œuvre collective répondant à une commande royale, n'ait eut aussi un effet spéculaire et même un effet spectaculaire sur le prince, s'il est avéré, comme le laisse entendre la tradition, qu'il y fut non seulement conduit, mais aussi instruit. Car bien que mondain dans l'esprit, ce monument étrange, cabinet de curiosité baroque construit dans l'esprit des fontaines du château d'Idstein de Jean de Nassau près de Wiesbaden⁽¹²⁰⁾, témoigne d'un geste pédagogique fondé à la fois sur l'effet ludique d'une déambulation énigmatique et sur la culture allégorique d'un programme iconographique. Aussi ce monument trahit-il encore, en cette fin de XVII^e siècle en France, le goût d'une époque pour les figures symboliques et les constructions à clefs, la fable relevant elle-même ici, comme l'hiéroglyphe, l'emblème et l'*impresa*, d'une pratique de lecture fondée sur le dévoilement et le surgissement. Rien d'étonnant à ce titre que Benserade, adepte d'une esthétique du contraste pour les *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux* dédiées encore au Dauphin en 1676, n'ait été l'homme de la situation⁽¹²¹⁾.

L'on mesure, à l'aune de ce petit parcours livresque et bibliophilique, et grâce à la figure

d'Ésope, la place que la fable, entendue ici au sens général de fiction, a pu prendre sinon dans les faits, du moins dans l'idée d'une éducation du prince au XVII^e siècle. Nouvelle preuve s'il en était besoin, du passage des « bonnes » aux « belles » lettres : l'image du prince parfait n'est plus seulement l'apanage des autorités savantes comme elle le demeure encore très largement à la Renaissance, elle intéresse les beaux esprits et, insensiblement, devient sujet littéraire.

De ce sujet là, La Fontaine fit sans doute un chef-d'œuvre. Chef-d'œuvre de légèreté et d'esprit, on l'a dit, chef-d'œuvre de profondeur aussi. L'on pourra, à ce titre, comparer les deux épîtres dédicatoires de ses *Fables*, l'une disposée au seuil du premier livre, écrite par un homme de cinquante-sept ans pour un enfant de sept, l'autre clôturant le livre douze adressé à un jeune garçon de onze ans par un écrivain vieilli mais détrompé du monde. Dans le premier texte, passage obligé et passablement convenu, La Fontaine loue sur le mode mineur de l'allusion le précepteur du Dauphin, le président de Périgny. Mais dans le second, le poète ne fait aucunement allusion à Fénelon. Omission malheureuse comme le suggère Jean-Pierre Collinet⁽¹²²⁾? Peut-être pas. D'une certaine façon, c'est un peu La Fontaine qui fait ici figure de précepteur en s'adressant à un prince dont il n'a de cesse de contempler la jeunesse et les grâces.

Dans un effet de miroitement, l'épître à Monseigneur le duc de Bourgogne, qui fait ironiquement écho à « L'enfant et le maître d'école » du premier livre, constitue, sous la forme détournée de l'épître dédicatoire, un testament poétique où la confession et le regard sur soi affleurent en touches légères derrière l'exercice convenu de l'éloge : à partir d'un sujet imposé - l'éducation du prince -, à partir d'un corpus établi - l'ample matière des fables d'Ésope - le poète compose un texte singulier, méditation nostalgique sur le temps qui passe et

(115) Boileau, *Art poétique*, v.7.

(116) « Ceux qui veulent plaire ne sauraient se proposer un meilleur modèle que [Marot], et rien ne m'a tant persuadé du bon goût de Monsieur de La Fontaine que l'attachement qu'il a eu d'imiter cet auteur dans sa manière de penser et d'écrire, aussi l'on peut dire avec vérité qu'il a bien réussi dans ce dessein, et que le véritable caractère de la plaisanterie paraît dans tous ses ouvrages », *Œuvres de Monsieur **** [Saint-Glas], texte cité.

(117) M. Fumaroli évoque ainsi « la métamorphose d'Ésope en Épicure, au cours de la croissance des *Fables* », texte cité, p. LXXXVIII.

(118) B. Donné, art. cit., p. 80.

(119) « Avec lui l'apologue est enfin devenu Fable, ce qu'il rêvait d'être depuis les origines de la Renaissance », M. Fumaroli, texte cité, p. XCVIII.

(120) *Florilège de Nassau-Idstein : jardins, fleurs, fruits et insectes peints en miniatures*, par Johann Walther, de 1652 à 1665, s.l.n.d., in-fol.

(121) Marie-Claire Chatelain, *Ovide savant, Ovide galant. Ovide en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 365-405.

(122) *Œuvres complètes. Fables, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1991, p. 1273.

variation pathétique sur ce sentiment amoureux conduisant l'homme des Muses, au fil des heures et au gré des âges, à se connaître en instruisant :

L'envie de vous plaire me tiendra lieu
d'une imagination que les ans ont affaiblie.
Quand vous souhaiteriez quelque fable, je la
trouverai dans ce fonds-là.⁽¹²³⁾

Le prince n'est plus un sujet. Nouvel Ésope, il n'est plus seulement un modèle, dans l'instant d'une parole qui tend vers la plénitude de la durée et se réalise dans « le bonheur du retrait⁽¹²⁴⁾», il devient un désir.

Bernard Teyssandier
Université de Reims Champagne-Ardenne

(123) La Fontaine, *Fables*, XII, « À Monseigneur le duc de Bourgogne ». Voir J.-P. Collinet, « La Fontaine et l'enfance », *Littératures classiques*, 14, 1991, p. 132-134.

(124) B. Beugnot, « L'idée de retraite chez La Fontaine », *C.A.I.E.F.*, 26, 1974, p. 142.