



Chapitre de livre

1982

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

"Psyché" de La Fontaine: la recherche d'un équilibre romanescque

Jeanneret, Michel

How to cite

JEANNERET, Michel. 'Psyché' de La Fontaine: la recherche d'un équilibre romanescque. In: La Fontaine, oeuvres galantes. Dandrey, P. (Ed.). Paris : Klincksieck, 1982. p. 202–215.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:74207>

Psyché de La Fontaine : la recherche d'un équilibre romanesque *

par
Michel Jeanneret

1. Le roman, un genre littéraire ?

Soit la définition suivante du genre littéraire : « classe de textes soumis à un ensemble de constantes structurales, stylistiques et thématiques. » Le roman, on le sait, est une catégorie trop générale, trop peu formalisée, pour s'accommoder de telles déterminations. Parmi les différentes propriétés qui, en lui, échappent à la réduction du genre, je voudrais (pour préparer la suite de l'exposé) en retenir deux.

Lorsque, dans leur tableau des genres, les arts poétiques classiques¹ attribuent une case distincte à la tragédie et à la comédie, à l'épopée et à la satire, ils postulent que certains paramètres interdépendants – la condition des personnages, la nature de l'action, le niveau du style, tous plus ou moins « élevés » – fonctionnent comme des critères absolus. Sur ce point déjà, le roman apparaît irréductible. Il est bien sûr possible, pour satisfaire ces normes, de construire un modèle abstrait, en adoptant, par exemple, le canon qui est aujourd'hui le plus courant : le roman de type balzacien. On disposerait alors, par induction, de données suffisamment précises pour délimiter un genre : j'en retiens ici quelques-unes. Orientée vers l'analyse psychologique et sociale, l'intrigue obéit à une alternance de description et d'action. Elle se déroule, avec quelques écarts possibles, selon les lois ordinaires de la chronologie et de la logique, de manière à garantir la vraisemblance de l'histoire. Convié à pénétrer dans un monde qui lui est familier, le lecteur se prête au plaisir de l'illusion, d'autant plus que les indices de fabrication du récit ont été soigneusement gommés. Une seule voix, celle du narrateur omniscient, traverse le texte ; elle camoufle la fiction, se porte garante de l'authenticité des événements et assure enfin, par la cohésion de son discours le maintien d'un niveau stylistique égal : style moyen, plus soucieux de précision que d'élégance, en conformité avec une vision du monde, elle aussi équilibrée, réaliste et pragmatique.

Ce paradigme, qui correspond à peu près à l'image du roman reçu aujourd'hui dans le public moyen, est assez différencié, c'est vrai, pour définir un genre. Mais le problème surgit dès lors que d'autres « romans » obéissent à des procédés radicalement différents. La continuité psychologique, temporelle ou stylistique peut se fissurer jusqu'à compromettre l'unité du récit. Les voix et les modes narratifs peuvent se multiplier, se télescoper, et la fiction, à force d'éta-ler ses ruses, interdire au lecteur toute velléité d'identification. C'est dire que le roman, oscillant entre deux pôles, est loin d'être homogène. Chacune des propriétés du modèle posé tout à l'heure peut s'inverser ou présenter une version

* Publié dans : *The Equilibrium of Wit. Essays for Odette de Mourgues*, Peter Bayley et Dorothy Gabe Coleman éd., French Forum Monographs, 36, Lexington, Kentucky, 1982, pp. 232-243. On complètera cette étude, qui remonte à 1982, par l'Introduction du même auteur à l'édition des Amours de Psyché (Hachette, Le livre de poche classique, 1991).

plus ou moins altérée, de sorte que le jeu des variables, aux différents niveaux du récit, se déploie en une combinatoire virtuellement infinie. Depuis que le monde est monde et qu'on y raconte des histoires, le roman, bi-face, implique sa propre parodie, sa propre subversion. Le dispositif du récit réaliste peut bien nous paraître aujourd'hui revêtu d'une légitimité naturelle ou originelle ; c'est un effet de culture que le passé plus lointain infirme. Il n'y a pas de modèle premier du roman, dont les variantes ne seraient que des avatars logiques ou des succédanés historiques. Le corpus de la littérature narrative amassé au cours des siècles ressemble à une nébuleuse dont le foyer central nous échappe et où toutes les mutations, tous les renversements, paraissent possibles. On ne fonde pas un genre sur un matériel en perpétuelle fusion.

À côté de l'*Iliade*, la *Batrachomyomachie* ; d'*Amadis*, *Don Quichotte* ; de *La Nouvelle Héloïse*, *Jacques le fataliste* : dans le sillage du roman affleure toujours un anti-roman, qui exploite toute la latitude qu'autorise, justement, l'absence de lois génériques. Après avoir établi la polarité de ces textes, je voudrais en souligner maintenant la radicale hétérogénéité, latente dans le roman « sérieux », patente dans le roman « comique », afin de dégager une seconde raison, complémentaire, de l'incompatibilité entre les restrictions inhérentes au genre, d'une part, et la liberté du roman, d'autre part. Le guide le plus sûr est ici Mikhaïl Bakhtine, dont l'étude sur la polyphonie dans le discours romanesque² apporte des arguments décisifs ; je voudrais en rappeler l'essentiel.

L'idée que nous nous faisons d'une langue – un système unitaire et clos, dont les usagers respectent tous le même code – est une abstraction que dément la réalité vivante. Une situation linguistique concrète n'est jamais simple ni pure : elle procède de l'équilibre instable de toute espèce de langues particulières – jargons professionnels, maniérismes de classe, d'âge ou de monde, dialectes, idiotismes personnels, etc. – qui, dans chaque énoncé, se combinent et se stratifient selon un dosage imprévisible. La définition de la langue comme une structure homogène, fermée, ne correspond qu'à une vue de l'esprit, officielle et académique. Dans la pratique, le locuteur est confronté à une pluralité de langues possibles auxquelles sa parole, nécessairement hétérogène, s'alimente. La façade unie de l'institution dissimule à peine le multilinguisme effectif où nous sommes plongés. Or le roman, selon Bakhtine, se distingue des autres discours littéraires dans la mesure où justement il reproduit, sans chercher à le neutraliser, le foisonnement propre à la langue. Ouvert aux voix de la place publique, il reflète, dans son architecture, dans son style, l'épaisseur verbale, les tensions idiomatiques qui sous-tendent naturellement l'acte d'énonciation. Morcelé, composite, polyglotte, il se présente comme l'assemblage, plus ou moins stable, plus ou moins intégré, d'unités autonomes, prélevées sans restriction dans les multiples secteurs où s'étage ordinairement la langue.

Le contraste avec les autres types de discours littéraire est significatif. La poésie, prise dans les formes et un lexique stylisés, use d'un parler beaucoup plus homogène, où les forces centrifuges ont été canalisées vers un centre commun. Autant le roman, engagé dans le plurilinguisme de la vie quotidienne, cherche son équilibre entre la déconstruction et la reconstruction d'une cohésion problématique, autant la poésie relève d'un système unitaire et factice, où elle fonde la stabilité de ses structures et la régularité de son style. Contre les facteurs spontanés de diversification au travail dans la langue, les tentatives d'intégration,

de nivellement, en effet, ne manquent pas. Bakhtine les attribue aux instances officielles (cour, salons, académies, etc.) qui, aux périodes de forte centralisation politique, édifient artificiellement un parler uniforme, socialement épuré, afin de l'imposer comme véhicule exclusif de la culture nationale. Intervention violente de l'idéologie dans le champ mobile et disparate de la langue : c'est là, dans la vulgate d'une société réduite au soliloque en vase clos, que s'alimenterait la littérature traditionnelle et monolingue – la poésie, par exemple – à laquelle le roman opposerait précisément sa vocation à la pluralité.

Encore joue-t-il sur d'autres registres que celui de la langue lorsqu'il déploie, parallèlement, la pluralité des références propres au discours littéraire. Qu'un texte soit toujours dans une relation d'échange ou de dialogue avec d'autres textes, implicitement présentes en lui, c'est une loi générale sur laquelle il n'est pas nécessaire d'insister. Sauf pour souligner que le roman, contrairement aux genres qui camouflent leur dépendance intertextuelle, exhibe volontiers la diversité de ses matériaux scripturaux. Citations, paraphrase, allusions, plagiat, parodie, etc. : il répète, imite, transforme, juxtapose ostensiblement des morceaux empruntés, qu'il récrit et intègre tant bien que mal au contexte nouveau. Son bricolage ne se limite d'ailleurs pas à des échantillons de littérature narrative. Il opère des prélèvements dans d'autres types de discours, quelle que soit leur formalisation spécifique : genre épistolaire, traité savant, fragments poétiques, chronique historique, éloquence, dialogue théâtral, échange parlé, etc. Il n'y a pas de style spécialisé que le roman, dans sa structure protéiforme, ne puisse absorber. A la stratification naturelle de la langue se superpose ainsi l'apport de styles hétérogènes, déjà codés, qui sans renier leur différence, introduisent dans le récit autant d'idiomes insolites.

Le roman serait donc ce carrefour où toutes les voix en puissance dans la langue, dans la parole, dans le texte s'actualisent librement. Dans la bouche des personnages, sous la plume des narrateurs, partout où résonne, dans le texte, un autre texte, se déploie, sonore ou tamisée, une polyphonie sans limite. On l'a compris : l'auteur ne parle pas une langue propre ; il orchestre, sans toujours voiler les dissonances, des tonalités particulières, il combine des fragments verbaux venus d'ailleurs. Il s'exprime indirectement, à travers les mots et les formes d'autrui, de sorte que tout énoncé renvoie à la fois à une instance externe et à son usager actuel, réduit à communiquer son message par voix interposées. L'acte du locuteur ressemble ici à une opération de greffe : il se superpose à un autre discours, il est, comme dit Bakhtine, dialogique et bivo-cal. Lire le texte du roman, ça n'est donc pas suivre le monologue personnel et continu d'un auteur qui en garantirait l'unité ; c'est se livrer à une opération bien plus complexe, qui consiste à reconnaître, véhiculée par toute sorte de discours étrangers et sous-jacents, une parole qui se cherche dans le concert des voix ambiantes. Pas de texte sans un hors-texte virtuellement infini ; pas d'auteur qui ne soit aussi un écho sonore.

Le roman comme discours polyglotte et composite ? *La Princesse de Clèves*, multiforme ? *Le Père Goriot*, dissonant ? La thèse risque de paraître forcée. Les propositions qui précèdent exigent assurément une mise au point.

Parce qu'il a (presque) toujours échappé à la normalisation des arts poétiques, le roman dispose, dans la sélection et l'agencement de ses matériaux, d'une lati-

tude énorme. Encore cette virtuelle disparité peut-elle être soit exhibée, soit au contraire neutralisée et masquée. Toute une tradition narrative, la veine comique, parodique, grotesque (qui n'a rien de second ni d'inférieur), se nourrit en parasite de langues et de styles hétérogènes : elle étale joyeusement son impureté. Une autre, en revanche, travaille à styliser, uniformiser, intégrer les éléments centrifuges, qui ne font plus qu'affleurer ou sont définitivement censurés. Contrairement à tout à l'heure, un auteur impose alors sa voix propre, égalise ses matériaux, ramène la bigarrure du concret à la continuité d'un discours abstrait et personnel. Roman monodique, plus noble, plus maîtrisé, qui s'efforce de ressembler à un genre littéraire canonique – et pourrait, à la limite, s'y laisser réduire.

Tel serait donc l'espace, vaste entre ses deux pôles, où s'inscrirait l'histoire du roman. Mais je voudrais maintenant vérifier ces thèses générales et limiter, en deux temps, le domaine de l'observation. Montrer d'abord (sans m'y attarder, tant cela est évident) que la littérature narrative, dans le XVII^e siècle français, obéit effectivement à la double vocation que nous avons définie. Etablir ensuite que *Psyché* de La Fontaine cherche à couvrir le champ du roman d'alpha à oméga, en réalisant, sans rien sacrifier, la synthèse de toutes ses possibilités, du multilingue au monologique.

2. Le roman au XVII^e siècle

Pour observer, dans toute son extension, l'éventail des variétés narratives en germe dans le roman, pas de meilleur terrain que le XVII^e siècle : la didactique littéraire y trouve un matériel aussi pédagogique que possible. Je n'ai pas ici l'ambition d'innover, mais de rappeler seulement les grandes orientations³, afin de prouver la pertinence des catégories générales qui précèdent et de poser le cadre où situer, plus tard, l'intervention de La Fontaine.

C'est bien connu : la tendance, jusque vers 1660, est aux structures composées et polyphoniques. Par gain de simplification, on distinguera deux écoles, où la libération des forces excentriques connaît une amplitude variable. Dans un premier ensemble, les romans comiques ou burlesques d'un Sorel, d'un Scarron, d'un Furetière, la diversité des matériaux et des styles se déploie avec ostentation. Le *Roman comique*, à cet égard, est exemplaire : les narrateurs se multiplient et déversent dans le récit, à des niveaux de langue très contrastés, toute sorte de voix singulières, du jargon provincial à la préciosité de salon, de la vulgarité du parler populaire au raffinement de la bienséance. Comme dans Rabelais et *Don Quichotte*, le roman est un microcosme où se croisent toutes les langues en suspension dans la langue et, réverbérés par la parodie, tous les styles ailleurs confinés à des genres particuliers. Faute d'une voix unificatrice, pas de structure close : prise en charge par différents locuteurs, l'histoire s'attarde à des digressions ou s'abandonne à la prolifération d'épisodes disproportionnés.

Le foisonnement des péripéties, le mouvement hasardeux d'une intrigue qui s'engage, et parfois s'égaré, dans des voies latérales : c'est par là qu'un deuxième groupe, le roman sentimental (pastoral avec *L'Astrée*, héroïque chez Mlle de Scudéry), marque encore sa solidarité avec les formes ouvertes du récit polyphonique. Le mouvement fluvial, la libre circulation des matériaux sont plus

sensibles que jamais. Reste pourtant que le style, ici, s'est considérablement nivelé. Le texte n'enregistre plus la diversité de la langue concrète : monoposé par une voix soucieuse d'unité et d'élégance, il échappe aux décalages et à la fragmentation de la veine burlesque. Le dialogisme de la parodie, l'ambiguïté de l'intertexte sont neutralisés. A la place, un discours orné, délicat ou emphatique, se concentre sur l'analyse des sentiments ; le lexique abstrait s'affine, la vraisemblance psychologique se conquiert dans les nuances d'une langue sélectionnée et sophistiquée.

La tendance monodique s'accuse, on le sait, dès 1660 et détermine, dans les techniques narratives, une radicale épuration. La coïncidence avec l'évolution socio-politique est frappante : le roman bannit le désordre et la pluralité tandis qu'un régime absolutiste et centralisé s'installe : il cultive l'homogénéité de la structure et du style au moment où la littérature, plus que jamais, s'écrit et se consomme dans un milieu clos, attentif au respect d'un code exclusif. Comment le roman suivrait-il sa pente polymorphe, lorsque la culture noble prétend parler une langue universelle et découvre dans la sobriété le comble du beau ? Naguère stratifiée ou morcelée, la littérature s'étale désormais sur une ligne plane et sans surprise. Aux romans à tiroir succèdent des textes brefs, qui réduisent l'intrigue à une aventure simple, entre un petit nombre de personnages, sans digressions ni coups de théâtre. Surtout, l'action s'intériorise et, témoin *La Princesse de Clèves*, se répercute dans la pensée, dans la sensibilité ; une même voix, calme, grave, presque anonyme, couvre le récit ; la parole des personnages, les histoires que parfois ils se hasardent encore à raconter sont soigneusement intégrées : aucune dissonance n'altère l'harmonie d'une langue parfaitement uniforme.

Dans la mesure (étroite) où ils daignent s'intéresser à la littérature narrative, les théoriciens de l'âge classique renchérisent sur l'exigence d'unité. Ce qu'ils demandent au théâtre — une action dont toutes les parties soient nécessaires et organiquement liées en une structure close — ils l'attendent aussi du roman :

S'il est vrai... que le Roman doit ressembler à un corps parfait, et estre composé de plusieurs parties différentes et proportionnées sous un seul chef, il s'ensuit que l'action principale, qui est comme le chef du Roman, doit estre unique et illustre en comparaison des autres ; et que les actions subordonnées, qui sont comme les membres, doivent se rapporter à ce chef, luy céder en beauté et en dignité, l'orner, le soutenir, et l'accompagner avec dépendance : autrement ce sera un corps à plusieurs testes, monstrueux, et difforme. ⁴

L'abus des digressions a conduit le roman héroïque à de telles excentricités que chaque épisode doit désormais remplir une fonction indispensable dans la logique de l'intrigue. Les fameux récits insérés de *La Princesse de Clèves*, pourtant conformes à la tonalité ambiante, apparaissent inutiles et sont condamnés ⁵. L'exigence de continuité est si grande qu'une critique sans appel frappe les ruptures de style et les écarts dans la composition. L'espace de quelques décennies, le roman aura fait taire les voix qui l'animent et résorbé les tensions d'une forme en équilibre instable. Cette belle consistance, le XVIII^e siècle ne tardera pas à l'ébranler. Et La Fontaine, déjà, la jugeait trop artificielle pour lui sacrifier les jeux de la polyphonie.

3. « Un juste tempérament »

Les Amours de Psyché et de Cupidon s'ouvrent sur une Préface dont le début est pour nous d'une grande portée. « J'ai trouvé de plus grandes difficultés dans cet ouvrage qu'en aucun autre qui soit sorti de ma plume » (p. 123) ⁶. C'est que la prose narrative n'a pas de statut littéraire déterminé ; elle peut prendre la forme de différents genres et exige une mise au point extrêmement délicate. Entre plusieurs styles possibles, comment trouver le plus convenable ?

Je ne savais quel caractère choisir : celui de l'histoire est trop simple ; celui du roman n'est pas encore assez orné ; et celui du poème l'est plus qu'il ne faut. (p. 123)

Certaines matières occupent dans l'échelle des styles une position fixe — adéquation mécanique et bien commode : l'histoire, « narration des choses comme elles sont ⁷ », cultive une langue sobre et s'en tient à l'expression littérale ; le roman (entendez : le roman héroïque et galant d'avant 1660) adopte les compromis du style moyen ; la poésie enfin se charge de figures et multiplie les ornements. Mais il est d'autres sujets, plus divers, qui ne se coulent pas automatiquement dans un moule préfabriqué :

Mes personnages me demandaient quelque chose de galant ; leurs aventures, étant pleines de merveilleux en beaucoup d'endroits, me demandaient quelque chose d'héroïque et de relevé. (p. 123)

Situation inconfortable : La Fontaine trouve dans Apulée une matière toute faite, mais qui ne cadre pas avec les compartiments usuels du discours littéraire. Contre la taxinomie simpliste des théoriciens, il s'avise que son roman à lui est trop hétérogène pour coïncider avec un genre quelconque. Il faudra donc composer, tâtonner, trouver une formule mixte. Serait-il, sans le savoir, en train de raviver, en plein âge classique, la vocation polyphonique du roman ? Pas vraiment, car il s'interdit de juxtaposer brutalement des styles étrangers l'un à l'autre : « l'uniformité de style est la règle la plus étroite que nous ayons » (p. 123). Conserver plusieurs voix, certes, mais à condition qu'elles soient soigneusement orchestrées :

J'avais donc besoin d'un caractère nouveau, et qui fût mêlé de tous ceux-là : il me le fallait réduire dans un juste tempérament. J'ai cherché ce tempérament avec un grand soin. (p. 123)

Tempérament : le mot est d'autant plus intéressant que son emploi dans le champ de la théorie littéraire semble alors nouveau ⁸. Il relève surtout du lexique médical : « Le meslange et l'harmonie des quatre simples qualités élémentaires », mais peut revêtir aussi une acception morale : « Adoucissement, voye moyenne qu'on trouve dans les affaires pour accorder des parties... Quand nos passions sont trop violentes, il faut que la raison y apporte du tempérament ⁹. » L'analogie est claire : de même qu'en physiologie et en psychologie, la nature, spontanément multiple, appelle l'équilibrage de forces adverses, ainsi en littéra-

ture, un sujet normalement varié demande un style composite, dont les parties soient pondérées et fusionnées.

Encore le récit lui-même étend-il le projet de tempérament à bien autre chose que la simple intégration des styles. Pour en expérimenter l'alliage, La Fontaine convoque dans *Psyché* un matériel extrêmement varié, comme s'il voulait à la fois réveiller toutes les forces centrifuges latentes dans le roman et s'en assurer la maîtrise dans une structure homogène¹⁰. Écrire un roman qui ne soit ni polyphonique ni monodique, ni baroque ni classique, mais les deux à la fois¹¹ : tel est le programme, qu'il nous faut maintenant parcourir.

4. Le brassage des voix

Loin de se concentrer seulement sur l'axe référentiel, *Psyché* tient simultanément un discours sur soi-même, se donne à voir dans son propre fonctionnement. Deux voix dialoguent dans le récit, l'une transitive, l'autre réflexive, déterminant une structure romanesque double et mobile ; voilà La Fontaine qui s'oriente déjà vers la polyphonie. L'ambivalence est d'ailleurs multiforme. Par exemple : un narrateur raconte. Raconte l'histoire de Psyché, bien sûr, mais qui est elle-même une histoire déjà racontée, dans le roman d'Apulée, dans le discours du folklore et du mythe, dans la peinture, etc. Elle n'appartient pas en propre au récit, mais relève d'origines collectives et s'inscrit dans la mémoire culturelle¹². Sous-jacent au message du narrateur, nous lisons donc un autre texte, nous percevons d'autres voix ; elles se superposent, s'écartent ou se confondent et, dans leur concert à multiples parties, brouillent l'univocité du récit, problématif l'identité de l'auteur.

Le burlesque, dont la mode, parmi les écrivains comiques des générations antérieures, n'est pas un hasard, joue également sur la duplicité du discours et fournit à l'intertexte une de ses ruses les plus voyantes : deux énoncés dialoguent, l'un patent et caricatural, mais qui n'a de sens qu'en fonction d'un autre, latent et sérieux, nécessairement présent à la conscience du lecteur. La Fontaine ne manque pas cet effet, si nettement typé, de double registre : en faisant de Vénus une pimbêche et de l'Olympe, un salon de province, il exhibe l'ambiguïté de son texte, affranchi du modèle antique et pourtant enraciné en lui. Par delà cet exemple, on pourrait dresser un inventaire, virtuellement sans fin, des jeux de la parodie ; les allusions littéraires nous mettent en porte-à-faux, des échos de lecture, plus ou moins dissimulés, nous donnent l'impression de lire plusieurs textes à la fois.

L'ironie, largement distribuée, produit le même type d'équivoque. Ici encore, deux voix s'impliquent mutuellement : l'une, explicite et trompeuse, qui en postule une autre, la bonne, laquelle pourtant n'existerait pas sans la première. Nous ne sommes plus transportés ici d'un texte à un autre : l'écho est à l'intérieur du même énoncé, qui se dédouble et altère ainsi l'uniformité du message.

Un autre procédé qui, à son tour, confirme l'affinité de *Psyché* avec le roman polyphonique, repose sur une ambiguïté du même genre. Lorsque le récit à la fois raconte et se raconte, parle du monde tout en analysant ses propres mécanismes, la lecture, comme tout à l'heure, perçoit deux discours simultanés. Elle suit le fil d'aventures merveilleuses, s'abandonne à la séduction du conteur, mais

capte en même temps, du moins par endroits, une autre voix, plus secrète, qui s'interroge sur la production du texte et sa réception, s'exprime sur des questions d'esthétique et définit, sous le voile de l'histoire, le statut littéraire du récit lui-même. Le thème de la curiosité s'applique bien sûr à Psyché, mais pas moins au lecteur, dans sa relation à l'œuvre ; les développements sur la beauté et la grâce ont bien sûr une fonction dans l'intrigue, mais se prêtent aussi à une projection en abîme, pour mieux saisir les choix stylistiques de l'auteur. Bref : que le texte comprenne en soi la référence à d'autres textes, avec lesquels il dialogue (comme je l'ai suggéré d'abord), ou qu'il s'étage lui-même sur plus d'un plan (comme je viens de la montrer), il reste que différentes voix se croisent, dans une structure polymorphe, dynamique et composite.

En optant pour un dispositif narratif à double niveau, La Fontaine poursuit une expérience analogue. On le sait : deux narrateurs se succèdent, et confèrent à *Psyché* son architecture de récit emboîté. A un premier plan, une voix anonyme raconte la promenade de quatre amis à Versailles et décrit les merveilles récemment érigées dans le parc : strate supérieure, qui resurgira par intermittence et fonctionne comme cadre porteur. Car un second récit vient bientôt s'insérer dans le premier : c'est l'histoire de Psyché, telle que Poliphile, qui détient maintenant la parole, va la lire à ses camarades. Deux voix se relaient donc pour raconter. Mais elles ne resteront pas seules. Car les trois auditeurs interrompent çà et là le récit pour exprimer leurs commentaires : eux aussi parlent, dans une terminologie bien sûr différente. Si l'on tient compte, enfin, du dialogue des personnages, autour de Psyché, on reconnaîtra que La Fontaine se plaît manifestement à multiplier les foyers linguistiques. Mettre en scène l'émission et la réception du récit, comme il choisit de le faire, c'est accroître le nombre des locuteurs et des langues : on ne s'étonne pas que le roman polyphonique fasse du procédé un large usage.

Deux mondes, ainsi, se côtoient : quatre beaux esprits, amateurs cultivés des années 1660, d'une part ; la Grèce primitive ou plutôt le milieu sans âge du mythe et du merveilleux, d'autre part. Nous tenons là un nouveau facteur de diversité, puisqu'à chacune des sphères correspondent bien sûr des thèmes nettement contrastés. Au niveau des quatre amis, un débat sur l'esthétique littéraire, la description d'œuvres d'art, l'éloge du Souverain et des travaux de Versailles. Autour de Psyché, toutes les variations qu'on voudra sur la psychologie et la morale, un large éventail de passions, les deux pôles de l'amour, du narcissisme à la volupté partagée, le parcours initiatique de l'âme, de la damnation au salut, etc. Le récit a beau être bref, il multiplie les perspectives sémantiques. Comme pour jouer, il tâte d'un peu toutes les grandes idées alors dans l'air. Il ne vise pas à l'efficacité d'un message exclusif, mais témoigne plutôt, avec désinvolture, de la curiosité d'un esprit éclectique, qui prend son bien où il le trouve. Le profane et le sacré, l'immédiat et le merveilleux, le sérieux et le gratuit : La Fontaine prodigue les contrastes et ne se soucie guère d'unifier ses thèmes. Odette de Mourgues l'a déjà dit : il « brouille si bien les pistes que nous ne savons plus si cette œuvre ambiguë est un conte de fées, un roman psychologique ou un poème philosophique¹³. »

Nous ne savons pas, au juste, ce que *Psyché* veut dire, parce que trop de choses, sans doute, y sont dites. Nous ne savons pas à quel genre l'assigner,

parce que plusieurs genres s'y trouvent contaminés¹⁴. Et nous ne saurions décrire non plus de style de l'ensemble, parce que différentes voix s'y mêlent. Aux mutations thématiques correspondent des variations d'écriture, que le « tempérament » assourdit, sans pourtant les réduire au silence.

Sur la volonté de diversification stylistique, un indice, en tout cas, ne trompe pas : ce sont les poèmes qui, nombreux, rompent la continuité graphique et rythmique de la prose, pour y introduire une langue plus recherchée, plus découpée. Des poèmes qui d'ailleurs ne se ressemblent pas entre eux : des longues pièces en alexandrins à rimes plates jusqu'aux morceaux brefs, hétérométriques et irréguliers, le récit s'essaie à toute sorte de formules prosodiques, lesquelles, à leur tour, postulent des niveaux de style différents¹⁵. En choisissant, après bien d'autres, de faire alterner le vers et la prose, La Fontaine, par un signe fort, démontre l'aptitude du roman à se transformer et se réinventer à l'infini.

Sur un autre axe, les variations du pathétique et du badin, l'infiltration de la galanterie dans les épisodes les plus graves, le voisinage du sérieux et du ludique, tout cela entraîne de sensibles fluctuations de ton, comme si, une fois de plus, nous passions, sans crier gare, d'un genre à l'autre, du tragique au comique. A cet égard aussi, La Fontaine explicite son intention avec netteté. Parmi les trois auditeurs à qui, dans la mise-en-scène du récit, Poliphile destine sa lecture, deux expriment des goûts contraires : Ariste plaide pour le plaisir des larmes et la noblesse de la compassion, tandis que Gélaste préfère le rire. Ils s'opposent, dans le grand débat central, en pesant les mérites respectifs de la tragédie et de la comédie. Pas de doute : ils représentent, inscrites en abîme, deux puissances du récit. Ils réduiraient volontiers la littérature à un genre spécifique, alors que Poliphile alias La Fontaine revendique justement pour son roman le droit d'être triste et gai, sublime et familier, c'est-à-dire impur et polyphonique.

5. Vers la monodie

Toute la différence est là : celui qui raconte, c'est Poliphile, qui « aimait toutes choses » (p. 127). Supposons un instant qu'il partage la narration avec ses camarades : des blocs de style disparate, l'un comique, l'autre pathétique, un troisième élégiaque, avec Acante, se heurteraient alors en une bigarrure discordante : comme dans la tradition comique, des voix centrifuges démembreraient le récit. Or La Fontaine, au contraire, instaure la parole totalisante de Poliphile ; il délègue son pouvoir à un artiste du mixage, un équilibriste consommé, qui rassemble les forces adverses et en réalise la synthèse. Eclectique, disponible, il ne cherche pas à gommer l'hétérogénéité de ses matériaux ; il ne renie pas la vocation polyphonique du roman. Mais, au nom des vertus modératrices du « tempérament », qu'il incarne, il travaille à réduire les écarts et à définir pour son récit une ligne continue. Il joue une partition à multiples portées, et en garantit l'harmonie.

Virtuose de l'intégration et de la fusion, Poliphile dispose, pour uniformiser son discours, de différentes méthodes. Je me contenterai de deux exemples. Psyché connaît des aventures palpitantes, des sentiments intenses, si bien que le récit aurait tôt fait de verser dans le pathétique ou le tragique. Pour inverser

cette tendance, Poliphile n'économise ni galanteries ni badinages. Que l'héroïne soit livrée à la violence des passions, aux tourments de l'incertitude, cela n'est légitime qu'à condition que le lecteur, lui, rassuré par les clins d'œil du narrateur, garde sa sérénité. Du coup, un ton léger alterne avec la gravité de passages plus sombres. Dans le même but, Poliphile fait souvent usage de la prémonition ou de la réticence : il amorce un développement poignant ou sublime, mobilise l'arsenal des hyperboles, sollicite notre participation affective, pour s'interrompre soudain, capituler, dit-il, devant la difficulté du sujet et le laisser à moitié tu. D'une pirouette, il neutralise les excès et coupe court à la terreur. Rieurs et pleureurs, spécialistes de toute obéissance, sont renvoyés dos à dos.

Mon deuxième exemple porte sur l'usage des vers, dont Poliphile, on l'a dit, parseme son récit. Signe de son ralliement à la polyphonie ? Sans doute. Encore faudrait-il examiner de près la forme et le style des poèmes. Faute de pouvoir livrer ici le détail, j'indique la tendance. Quelques morceaux, c'est vrai, par la régularité de la prosodie et la densité des figures, assument entièrement la différence du langage poétique. D'autres, au contraire, s'ingénient à atténuer les indices de poéticité, de manière à poursuivre sans cassure le mouvement de la prose : l'asymétrie des mètres et la liberté des coupes intérieures perturbent la distribution harmonieuse du rythme ; la rime, autre signe spécifique, est souvent disposée inégalement, et relativement pauvre ; le style n'atteste pas toujours de recherche particulière ; les thèmes sont parfois communs. Poliphile a beau dire qu'il recourt aux vers pour des causes exceptionnelles, il travaille manifestement à réduire l'écart. Il apporte d'ailleurs aux transitions un soin jaloux : si les poèmes vont à la rencontre de la prose en la mimant, la prose s'achemine vers eux en se poétisant. Des idiomes bien distincts se font face, mais quelque peu dégénérés !

A côté de Poliphile et de son discours uniforme, une autre voix parle : celle du narrateur premier. Nouvelle occasion, escamotée, de jouer sur le contraste des langues. D'un niveau à l'autre, le style n'accuse en effet aucun décalage sensible. Le ton que La Fontaine a adopté dès le début s'étend à toute la suite du récit. Un auteur unique, réduisant le bariolage multilingue de son matériel, assume la responsabilité de l'ensemble de son texte et en garantit l'homogénéité. Il feint de déléguer son pouvoir de narrateur à un personnage de la fiction, mais garde lui-même la parole. Le dispositif par excellence du roman polyphonique est resté en place, mais vidé de son contenu. Une ligne égale nivelle les dissonances : le « tempérament » a fait son travail.

Des divertissements de Versailles à l'initiation de Psyché, la continuité n'est pas seulement d'ordre stylistique. D'autres enchaînements contribuent à unifier le dissemblable, ménageant d'un palier à l'autre d'imperceptibles glissements¹⁶. Ainsi pour les lieux : du cadre de la narration au décor de l'histoire narrée, le dépaysement paraît total. A y regarder de près pourtant, les espaces communiquent. Pour entendre raconter la première moitié du récit, les amis s'installent dans la Grotte de Thétys ; il leur suffira de regarder autour d'eux – et à nous d'imaginer le spectacle – pour entrer de plain-pied dans l'univers de Psyché. La grotte de Versailles est sombre et vouée aux voluptés nocturnes, comme celle où l'héroïne rencontre son amant ; c'est un chef-d'œuvre de l'art, comme le

palais merveilleux du dieu Amour ; elle évoque les profondeurs sous-marines et annonce ainsi le cortège nautique de Vénus. Même liaison pour amorcer la deuxième partie : le palais enchanté vient de s'évanouir et Psyché va s'égarer dans une nature désolée – histoire d'errance que Poliphile lira dans un pavillon éphémère, destiné à être remplacé par « de plus durables » (p. 187)¹⁷. Du coup la fiction, si lointaine et fantastique puisse-t-elle paraître, s'inscrit sans heurt dans le décor quotidien, comme un reflet de plus dans les bassins du parc.

Par delà les correspondances ponctuelles, Versailles et l'univers du mythe participent d'une même vision du monde. Sur les pas des quatre amis, pendant leur promenade, surgissent des dieux et des prodiges ; par la grâce des statues, Apollon et toutes les merveilles de l'Olympe sont là, vivants, intégrés à l'espace familial. Il suffit d'une sortie à la campagne pour pénétrer, naturellement, dans le monde semi-divin du Roi-Soleil ; Psyché et Cupidon pourraient se cacher au détour d'un bosquet. Du réel au surnaturel, par la médiation de l'art, le passage est donc imperceptible, d'autant plus que, par un mouvement inverse, l'univers du mythe se dégrade jusqu'à s'identifier à la sphère de tous les jours : avec ses dieux en goguette, ses paysages domestiques, sa féerie édulcorée, le merveilleux s'est mis à la portée du commun des mortels. Tandis que Versailles est devenu le séjour des dieux, la légende héroïque est descendue parmi les hommes : une même géographie homogène couvre l'ensemble du récit, tous règnes confondus.

Immergés dans l'espace ambigu du parc, les quatre amis subissent encore un autre conditionnement : c'est à leur rôle littéraire, comme producteurs et récepteurs du récit, qu'ils s'initient sans le savoir. Les monuments de Versailles se donnent à lire comme une vaste allégorie, puisque le mythe d'Apollon, qu'ils représentent, renvoie en fait, par un système de parallèles flatteurs, au Roi-Soleil et à sa gloire. Les statues, les édifices et leur savante disposition forment un réseau de signes à double entente, avec des correspondances assez claires, cependant, pour autoriser la traduction du message chiffré, à la louange du Souverain. L'apparence dissimule des significations plus secrètes : cette méthode d'écriture ou de lecture, qu'ils acquièrent dans leur promenade, les amis pourront bientôt s'en servir, lorsqu'il s'agira pour eux d'extraire des aventures de Psyché le sens caché. Du texte allégorique inscrit dans le parc aux symboles de la destinée de l'âme dont Poliphile jalonne son discours, le même code parcourt l'ensemble du récit et assure, d'un plan à l'autre, une profonde continuité. Deux genres aussi opposés que possible – un reportage, un conte de fées – auraient pu se heurter avec éclat ; ils fusionnent en fait dans une zone tempérée, où la circulation est fluide et les distances, à peine sensibles.

Il reste enfin, dans le matériel polyphonique que brasse La Fontaine, un dernier télescopage possible, et soigneusement amorti. On l'a dit : Poliphile aurait pu exhiber le texte d'Apulée, ou tels témoignages de la tradition, du folklore, pour instaurer avec eux un dialogue et jouer de la différence des langues. Toute une documentation latente gît entre les lignes, mais si bien absorbée qu'elle est imperceptible. Pensons un instant au parti qu'auraient tiré un Rabelais, un Scarron, de ce bariolage intertextuel ; La Fontaine, lui, a si bien digéré ses sources qu'il n'y paraît plus. Le triomphe de la monodie se répète d'ailleurs référentiel et un discours du texte avec lui-même : il se dédouble entre un

discours référentiel et un discours réflexif, nous le savons, et il y avait, ici encore, de quoi faire entendre maintes dissonances. Mais l'intégration, au contraire, est parfaite. Les images et les motifs dans lesquels le roman thématise son propre fonctionnement ne se détachent jamais de la cohérence de l'histoire. Les descriptions d'œuvres d'art, où se miroite le problème du style ; le leitmotiv de la curiosité, qui renvoie aux silences du texte ; l'épisode de Myrtilis et Mégano, qui justifie une esthétique de la surprise et de l'agrément contre les canons d'une beauté trop régulière, tout cela introduit dans le récit une théorie du récit, mais si discrète, si solidaire de la fiction, que les deux voix se confondent.

6. « Tous vergers sont faits parcs » (p. 187)

Comme Psyché, qui s'entoure de miroirs où elle s'admire, le récit se penche sur soi et se regarde fonctionner. Discours sur l'art autant qu'allégorie de l'âme, il interroge, à travers ses propres structures, le statut et les mécanismes du roman. Les matériaux hétérogènes qu'il met en œuvre ne sont pas gratuits : il en éprouve la puissance centrifuge, et tente simultanément de les clôturer. *Psyché* est un texte réflexif et expérimental, qui transgresse les cloisons génériques, échappe aux fluctuations des modes littéraires – le baroque, le classique – afin d'assumer l'indétermination propre au roman : une forme vacante où les langues, les styles et les plans narratifs, plus ou moins émancipés, plus ou moins unifiés, se combinent en une série virtuellement infinie de modèles.

Et pourtant, rien de moins pédant, rien de plus gracieux et facile d'accès. Parmi les différentes manœuvres d'équilibrage auxquelles s'essaie La Fontaine, la symbiose du discours théorique et du pur plaisir de l'histoire n'est pas la moindre. La dernière page du récit, à cet égard, est chargée de sens. Au terme de sa lecture, Poliphile a prononcé un hymne à la Volupté, ce qui est déjà tout un programme. Mais le mot de la fin revient à Acante, l'ami de la Nature. Il coupe court à un nouveau débat littéraire :

« Mais je vous prie de considérer ce gris de lin, ce couleur d'aurore, cet orangé, et surtout ce pourpre, qui environnent le roi des astres. » En effet, il y avait très longtemps que le soir ne s'était trouvé si beau. (p. 259)

Puis il complète de quelques vers l'évocation du soleil couchant :

Dans un nuage bigarré
Il se coucha cette soirée.
L'air était peint de cent couleurs :
Jamais par terre plein de fleurs
N'eut tant de sortes de nuances. (p. 259)

Cet épilogue permet de situer dans sa juste lumière l'expérience narrative de *Psyché*. La bigarrure n'est pas une invention des romanciers : elle est inscrite dans la Nature. Le foisonnement des couleurs, la circulation dynamique des forces et des formes participent de l'épanouissement normal des énergies vitales. Le roman qui, affranchi de l'artificielle pureté des genres, conserve les vestiges

de cette luxuriance ne fait que se ranger à la consigne des arts poétiques : imiter la Nature. Au nom de l'irréductible variété du soleil couchant, par fidélité au jaillissement et aux mutations de la vie, il est légitime que l'écriture mobilise et anime l'ensemble des possibles. Encore la Nature que le texte se donne pour modèle est-elle spontanément harmonieuse : le bariolage du ciel s'adoucit en délicates nuances, les fragments du paysage s'accordent au gré de justes proportions. Pour avoir tenté de capter, dans le champ de l'art, les traces de la Nature agissante et créatrice, *Natura naturans*, La Fontaine ne cherche pas moins à maîtriser les énergies qu'il a libérées, *Natura naturata*. Il dévoile à vif les puissances au travail dans le roman, mais leur impose une stabilité qui est la condition du plaisir ; il exploite l'absence de lois génériques, mais définit sa propre règle, le « tempérament », pour conjurer l'anarchie des voix en liberté.

Cet équilibre de la vie et de l'art, de la force et de la forme, c'est précisément l'idéal que La Fontaine désigne dans le parc de Versailles : des figures saisies dans l'instant d'une métamorphose, mais qui sont de pierre ; des jets d'eau qui fusent et ruissellent, mais contrôlés par la technique ; des jardins qui se déploient, mais assujettis au discours de l'idéologie et de la culture. Musée végétal, nature artificielle où le récit, en un autre miroir, reproduit sa formule. Peut-être, au-delà de *Psyché*, l'esthétique classique tout entière est-elle ici en jeu : non le triomphe unilatéral de l'art et de l'ordre sur le jaillissement de la Nature, mais l'intégration du multiple dans l'un, l'assimilation du spontané, de l'hétérogène, dans l'harmonie d'une œuvre parfaitement équilibrée.

NOTES

1. J'entends par là les traités du XVI^e et du XVII^e siècles. Sur l'histoire de la notion de genre, voir G. Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, 1979.
2. « Du discours romanesque, » dans Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier, Paris, 1978.
3. Sur l'histoire du roman au XVII^e siècle, voir Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, 2 vol., Paris, 1698. Sur la théorie, voir A. Pizzorusso, *La Poetica del Romanzo in Francia (1660-1685)*, Rome, 1962.
4. Huet, *Traité de l'origine des romans*, cité par A. Pizzorusso, pp. 27-28.
5. Parmi les pièces du débat de 1678, qu'on trouvera dans M. Laugaa, *Lectures de Mme de La Fayette* (Paris, 1971), voir surtout Valincour, *Lettres à Madame la Marquise *** sur le sujet de « La Princesse de Clèves »*.
6. La pagination, pour *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, renvoie au t. II des *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1968.
7. Furetière, *Dictionnaire universel...*, La Haye et Rotterdam, 1690.
8. A ma connaissance, le premier dictionnaire qui l'atteste est celui de l'Académie, en 1798 : *Tempéré* « est aussi un terme de Rhétorique... Il désigne un certain degré mitoyen entre le genre simple et le genre sublime, et qui admet plus d'ornements que le premier, et moins de mouvement que le second. » En revanche, l'acception musicale est déjà enregistrée par Furetière.
9. Furetière, *Dictionnaire universel*.
10. L'analyse interne de *Psyché* suffirait à établir que La Fontaine ne rejette pas complètement le modèle du grand roman héroïque ou pastoral. Selon la *Ballade* « Hier je mis, chez Chloris... », Pléiade, II, pp. 585-86, il lit *L'Astrée*, *Polexandre*, *Le Grand Cyrus*, *Perceval le Gallois*, *Don Quichotte*, et bien d'autres.

11. P. Clarac, *La Fontaine* (Paris, 1959), note que « *Psyché* n'eut aucun succès » (p. 93). Serait-ce que le récit était alors anachronique et qu'il décevait à la fois les tenants du roman polyphonique et les avocats du récit classique ?
12. Jean Rousset le dit bien : « Cette littérature ouvre sur une enfilade de littératures, elle fait de l'art avec de l'art et de la poésie avec de la poésie. Que de lectures et de souvenirs de lectures dans ces pages limpides... » (« *Psyché* ou le plaisir des larmes, » dans *L'Intérieur et l'extérieur*, Paris, 1968, p. 115). Voir aussi « *Psyché* ou le génie de l'artifice, » dans *Renaissance, maniérisme, baroque. Actes du XI^e stage international de Tours*, Paris, 1972, pp. 179-86.
13. O Muse, *fuyante proie... Essai sur la poésie de La Fontaine*, Paris, 1962, p. 64.
14. K. Kupisz, « *Les Amours de Psyché et de Cupidon* de La Fontaine. Essai d'une étude générique, » *Romanica Wratislaviensia*, 10 (1975), 5-35, consacre un article intéressant à la diversité des genres dans *Psyché* ; il diagnostique, au niveau de la forme, un « roman à tiroirs » (p. 18) et, au niveau du contenu, note le concours des « roman mythique, roman psychologique, roman d'amour, roman réaliste, roman philosophique, roman pédagogique » (p. 32), pour conclure que le récit se situe « à mi-chemin entre les trois genres littéraires distincts : le conte, le poème et le roman » (p. 34). Il opte pour le terme de « poème en prose » (p. 34).
15. « Poèmes épiques descriptifs, poèmes épiques narratifs proches de l'épopée, chanson, chanson-madrigal, sonnet, préface poétique, portrait en vers, élégie, ode, incantation poétique, temple, avis officiel, oracle, hymne, harangue en vers, rimes plates et rimes croisées, stances et strophe saphique, quatrain, huitains et distiques – que de genres littéraires et que de formes de vers, intercalés dans le texte de La Fontaine ! » K. Kupisz, p. 17.
16. Leo Spitzer signale la même technique dans les *Fables* : « L'art de la transition chez La Fontaine », dans *Études de style*, trad. fr., Paris, 1970, pp. 166-207.
17. Bâtiment provisoire, érigé probablement à l'occasion de la célébration de la Paix d'Aix-la-Chapelle (1668).