



## L'ekphrasis dans *Les Amours de Psyché et Cupidon* de La Fontaine : une gageure poétique

- Pierre Giuliani

[...] j'ai à vous avertir, que ceux qui ne sont pas curieux de voir les beaux bâtiments, peuvent passer devant la porte de celui de mon Héros sans y entrer, c'est-à-dire n'en lire point la description (...) comme les inclinations doivent être libres, ceux qui n'aimeront point ces belles choses, pour lesquelles j'ai tant de passion, peuvent, comme je l'ai dit, passer outre sans les voir, et les laisser à d'autres plus curieux de ces raretés, que j'ai assemblées avec assez d'art et de soin<sup>1</sup>.

Dans notre évocation des *Amours de Psyché et de Cupidon*, nous nous abstiendrons bien sûr de suivre ce conseil de Georges de Scudéry, qui figure dans la préface de son roman *Ibrahim ou l'Illustre Bassa*, publié une génération avant l'œuvre de La Fontaine. Mais portons d'emblée l'attention sur un point : à quelques lignes d'intervalle, Scudéry opère un glissement significatif, qui concerne directement les enjeux soulevés par l'*ekphrasis*. Le verbe *lire* s'efface en effet au profit du verbe *voir*. L'enjeu littéraire de la description est d'ores et déjà signalé dans cette substitution. Scudéry semble promouvoir la liberté du lecteur, mais il suggère surtout que se priver de lire les descriptions, ce serait se priver de voir. La liberté en question a donc une valeur toute relative : liberté, mais liberté mutilante ! L'avertissement du romancier se teinte alors d'ironie ; et s'il nous recommande ainsi de dépasser notre prévention et

---

<sup>1</sup> Georges de Scudéry, *Ibrahim ou L'Illustre Bassa* [1641], cité dans *Pour ou contre le roman, Anthologie du discours théorique sur la fiction narrative en prose du XVIIe siècle*, édition de Günter Berger, Biblio 17, PFSCL, Paris-Seattle-Tübingen, 1986, p. 87.

de lire les descriptions de son roman, c'est parce qu'à ses yeux l'écrivain dispose de deux pouvoirs : raconter, bien sûr, mais également dépeindre.

Venons-en à La Fontaine pour rappeler en quelques lignes que *Les Amours de Psyché et Cupidon*, publié en 1669, présentent une structure d'enchâssement : un récit cadre qui se déroule à l'époque de son énonciation et un récit encadré empruntant à la Fable. Quatre amis décident de se rendre dans les jardins de Versailles pour y passer la journée à en admirer les « nouveaux embellissements » (p. 60)<sup>2</sup>. L'un d'entre eux, Poliphile, entreprend de raconter les aventures de Psyché. Les conditions de l'énonciation sont donc soigneusement mises en perspective. Les descriptions des jardins que le narrateur premier effectue avant la prise de parole de Poliphile évoquent en outre un ensemble ornemental récent ou même en cours d'édification. La Fontaine le précise en effet dans sa préface : « [la description] n'est pas tout à fait conforme à l'état présent des lieux : je les ai décrits en celui où dans deux ans on les pourra voir » (p. 57). Il est important pour notre sujet de remarquer que le poète possédait des informations qu'il tenait des documents qu'il avait pu consulter et de la proximité qu'il entretenait avec les artistes travaillant auparavant pour Fouquet ; de telle sorte que les descriptions d'œuvres plastiques ne se font pas nécessairement *in vivo* : elles sont au contraire souvent reconstruites par les mots du poète.

Dans cette préface, La Fontaine insiste également sur le fait que la « matière » de la fable de *Psyché* lui est fournie par Apulée. Il n'indique pas en revanche que cette reprise du roman latin s'inscrit aussi dans la filiation de plusieurs textes en vers ou en prose qu'il a lui-même consacrés à la célébration de Vaux-le-Vicomte et qui seront bientôt réunis sous le titre du *Songe de Vaux* : ouvrage éclairant pour notre réflexion, puisque La Fontaine y développe un long parallèle entre les arts qui sollicite aussi, bien entendu, une réflexion sur l'*ekphrasis*.

L'histoire de Psyché se trouve donc inscrite dans ce récit cadre préparée par tout ce dispositif poétique – et même, en son principe, méta-poétique. Voici, rapidement résumé, le récit d'Apulée, qui sert de fondement à La Fontaine et à tous les peintres qui ont illustré les amours de Cupidon et de Psyché :

---

<sup>2</sup> La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon* [1669], édition critique de Michel Jeanneret, Paris, Librairie générale française, 1991 (Nous modernisons l'orthographe). Les références, désormais indiquées entre parenthèses renvoient toutes à cette édition.

Psyché, troisième fille d'un roi est d'une beauté extraordinaire. Personne n'ose demander sa main. Le peuple lui rend les honneurs dus à une déesse, ce qui provoque la colère vindicative de Vénus. Elle demande à son fils d'inspirer à Psyché une passion pour un homme sans attraits. Mais l'Amour tombe amoureux de la jeune fille et désire la posséder. A la faveur d'une réponse équivoque de l'oracle d'Apollon consulté par le père de Psyché, elle doit être amenée au sommet d'une montagne et abandonnée à un être malfaisant. Le roi se résout à obéir. Mais Zéphyr la dépose dans un jardin merveilleux, puis dans le palais de l'Amour. Des serviteurs invisibles répondent à tous ses désirs. Le soir, un amant, invisible également, vient lui rendre visite.

Une forme insidieuse de mélancolie s'empare pourtant de Psyché. Elle obtient de son amant nocturne que ses deux sœurs soient admises auprès d'elle. Une condition formelle est posée : garder le secret de ses nuits et ne jamais chercher à découvrir le visage de celui qui vient s'unir à elle. Mais les deux sœurs jalouses persuadent Psyché que ce mari est un monstre qui finira par la dévorer. Abusée par ces arguments fallacieux, Psyché projette de tuer le prétendu monstre. Elle dissimule une lampe et se munit d'un couteau. Au moment de mettre ce projet à exécution, Psyché découvre que l'amant endormi a tous les attributs du dieu Amour – ailé, bouclé, éblouissant – : c'est la scène si souvent choisie par les peintres. Psyché tout exaltée se blesse en jouant avec les armes du dieu. La voici pénétrée de passion, et elle couvre son époux de baisers ardents, mais une goutte d'huile bouillante tombe de la lampe penchée. L'Amour brûlé s'éveille et prend son envol, après avoir prévenu Psyché qu'il ne lui rendra plus jamais visite.

Bannie du palais enchanté, Psyché engage ses sœurs dans l'illusion d'être aimées de Cupidon – ce qui les entraînera dans la mort. Puis elle entreprend de retrouver Cupidon, qui se soigne de sa blessure, dans le palais de sa mère. Vénus est courroucée contre Psyché, qu'elle fait rechercher comme une esclave fugitive jusqu'à ce qu'elle se livre. La déesse de l'amour soumet alors Psyché à toute une série d'épreuves, qu'elle surmonte. Mais, lors de la dernière, qui l'a conduite au séjour des morts, Psyché est de nouveau victime de sa curiosité : transgressant un interdit, elle ouvre une boîte confiée par Vénus, et tombe dans un sommeil mortel.

L'amour cependant lèvera l'enchantement et finira par obtenir l'autorisation d'épouser Psyché – bientôt mère d'une fille, Volupté.

Cette fable, comme on disait alors, a été enrichie par La Fontaine de nombreuses descriptions et en particulier de descriptions d'œuvres plastiques ou de compositions horticoles.

### **Mise en perspective**

Quelques propos liminaires d'ordre général, énumérés sous la forme de quatre couples de mots, sont ici nécessaires : description et narration ; politique et poétique ; nature et artifice ; belles lettres et arts visuels.

*Description et narration.* Les descriptions d'œuvres plastiques intégrées par le narrateur dans le récit cadre témoignent du parti pris d'éclectisme générique et jouent sur l'alternance des pratiques mimétique et diégétique. L'intrusion ostensible du descriptif permet d'opérer des ralentissements ou des tremblements dans la coulée narrative. Il faut alors s'interroger sur la place importante accordée à l'*ekphrasis* dans l'architecture romanesque et sur sa fonction dans la composition de l'œuvre ; se demander si elle perturbe la cohésion du roman, si elle offusque l'harmonie de l'ensemble. Ces questions se posent d'autant plus si on se rappelle les recommandations des poéticiens contemporains de La Fontaine – Boileau (« Fuyez de ces auteurs l'abondance stérile », *L'Art poétique*, I, v. 59, 1674), et Lamy par exemple. Le grief formulé contre la description en général consiste à la dénoncer comme une digression hors de propos et à la confiner à une fonction décorative parasitaire<sup>3</sup>. De fait, si l'on se fie à l'une des composantes d'un idéal esthétique qui promeut alors la concision, l'homogénéité et la convenance poétique, l'espace descriptif peut constituer une menace pour la cohésion nécessaire de l'œuvre littéraire. Mais l'art de plaire commande conjointement une exigence de variété que La Fontaine a souvent soulignée explicitement. Le nom même de *Poliphile* et ses goûts esthétiques affichés viennent confirmer cette même exigence.

*Politique et poétique.* Au fil de l'œuvre, on remarque que l'*ekphrasis* met de moins en moins l'accent sur la valeur didactique qui peut lui être associée. Au fur et à mesure de l'avancée du récit, la portée morale potentielle des descriptions d'œuvres plastiques paraît donc se réduire. En effet, dans un premier temps, la force ephrastique se répartit entre ornementation et célébration : un parcours herméneutique se dessine. Mais peu à peu, dans le récit cadre, le narrateur, devant l'objet décrit, n'invite plus explicitement ses lecteurs à recevoir une injonction idéologique inférée de la mention ou de l'évocation d'une statue ou d'une sculpture des jardins de Versailles. Cela signifie que La Fontaine semble en faire un usage plus littéraire. La qualité idéologique potentielle de l'œuvre plastique décrite serait dès lors graduellement délestée de sa valeur encomiastique, et plus largement de sa

---

<sup>3</sup> « La plupart des poètes perdent le temps dans des descriptions ennuyeuses et hors de propos » (B. Lamy, *Nouvelles réflexions sur l'art poétique*, II [1678], édition critique établie par Tony Gheeraert, Paris, Honoré Champion, « Sources classiques », 1998, p. 191).

signification politique. La Fontaine ne ferait plus assumer à l'*ekphrasis* un tel rôle, puisque l'évocation des monuments ou des objets d'art est mise au service de questions de poétique. Cette inflexion suggère que l'*ekphrasis* est une occasion de mettre en pratique le geste poétique lui-même.

*Nature et artifice.* Une alternative se présente à toute entreprise de description ; soit elle consistera à s'effacer devant l'objet décrit, soit elle visera à en rehausser l'agrément par l'artifice verbal. Cependant, dans l'*ekphrasis*, ce qui est décrit est déjà le produit d'un geste mimétique. Autrement dit, si toute description invite à se demander si cet exercice consiste à prendre la nature pour modèle ou à la posséder en la surplombant par le langage, le type de description désignée du nom d'*ekphrasis* suscite une question différente, puisqu'il s'agit non pas d'imiter la nature, mais plutôt d'imiter l'art en tant qu'il est mimétique. Ainsi dans *Psyché*, il semble que pour La Fontaine l'*ekphrasis* consacre la prééminence de l'artifice sur la nature. Cette imitation artificielle par le verbe poétique propose une gageure esthétique : surpasser en évidence l'objet qu'elle décrit, et donc surpasser par le verbe l'œuvre d'art qui décrit le monde.

*Belles lettres et arts visuels.* On sait que la pratique de la description, et plus encore de l'*ekphrasis* au sens pris par le mot dans le lexique technique de la critique littéraire, s'inscrit dans une réflexion ancienne sur la comparaison entre les arts ; elle permet de faire directement jouer la rivalité de la peinture et des belles lettres. On se souvient aussi que l'*ekphrasis* est une pratique fréquemment mise en relation avec la formule horatienne de *ut pictura poesis*. Exercice de représentation comparée opérant un changement de paradigme, parce qu'il suppose bien entendu un transfert du visuel vers le verbal, un changement de système de signes. Or *Psyché* prend en compte les questions liées à cette émulation entre le *voir* et le *dire* : l'œuvre évoque à plusieurs reprises le caractère indicible de la chose décrite et les limites de la représentation verbale mise en parallèle avec la représentation visuelle. Pour autant, de *voir* à *faire voir*, la palette ekphrastique ne renonce pas à chercher l'empathie du lecteur.

Plusieurs éléments relevés à l'instant peuvent trouver un espace de convergence. Circonscrites à dessein, ces pistes de réflexion proposent deux perspectives d'analyse privilégiées, et d'ailleurs logiquement liées : les enjeux

esthétiques de l'usage de la prétérition dans l'*ekphrasis* et la manipulation poétique de l'*ekphrasis*.

### Prétérition et *ekphrasis*

Nous garderons à l'esprit un vers de La Fontaine antérieur à *Psyché* : « Je peins, quand il me plaît, la Peinture elle-même »<sup>4</sup>. Ce vers est prononcé dans la « harangue » de la fée Calliopée faisant l'éloge de la poésie dans *Le Songe de Vaux*. Le polyptote et l'allitération ostentatoires qu'il contient attirent l'attention du lecteur à la manière d'une pointe, et donnent à ce vers une valeur programmatique. Il s'applique en effet aux œuvres postérieures, et tout particulièrement à *Psyché*. La poésie, représentée par Calliopée, s'y approprie en qualité de sujet le privilège distinctif de la peinture, ou plus exactement du peintre. La peinture se trouve alors placée en position d'objet, tributaire de la volonté, voire de la fantaisie de la poésie. Le verbe *plaire* au milieu du vers souligne en effet la gratuité du geste esthétique qui est ici en jeu.

Ce vers nous offre ainsi un fil conducteur : selon quelles modalités le geste poétique célèbre-t-il son propre triomphe par le recours à l'*ekphrasis* ? Nous nous limiterons à quelques remarques, qui conservent un caractère heuristique.

En ce qui concerne l'usage abondant de la prétérition associée à l'*ekphrasis*, la première explication qui vient à l'esprit est bien sûr celle de l'impuissance du langage à circonscrire la profusion de l'œuvre décrite. Et ce qui vaut pour la description en général vaut doublement pour l'*ekphrasis*, qui est la description d'une œuvre elle-même mimétique de la réalité du monde extérieur. La prétérition annonce tout en s'engageant que le langage ne pourra pas circonscrire la richesse immédiate manifestée avec évidence par l'œuvre plastique, au sens étymologique du mot *evidence*. Et il y a en outre de fait une asynchronie foncière entre d'une part cette immédiateté des arts visuels, et d'autre part le détour verbal et analytique opéré par la littérature. Ainsi, en se prémunissant par une protestation d'impuissance, qui a une fonction rhétorique et joue le rôle d'une *captatio* empreinte de modestie, l'*ekphrasis* ne se risque qu'après avoir mis en avant ses propres limites. Mais dans *Psyché*, l'usage de la

---

<sup>4</sup> La Fontaine, *Le Songe de Vaux*, II [rédigé entre 1658 et 1663], dans *Œuvres diverses*, édition de Pierre Clarac, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, p. 93.

prétérition vise à valoriser le geste d'écriture. L'*ekphrasis* attire ainsi l'attention sur les conditions de son exercice, en suggérant que ce qui va être avancé par les mots constitue bien alors une gageure très consciente d'elle-même. Ce détour qui en prépare un autre fait de la prétérition une forme d'ironie mondaine, complice et bienveillante. Dans cette mesure, l'*ekphrasis* répond à l'annonce préalable de La Fontaine dans la préface à propos de l'atmosphère d'aimable badinage qui imprègne son roman. La prétérition permet de combiner des contraires : une esthétique de la rétention et le goût de l'abondance.

Cette formule littéraire alliant prétérition et *ekphrasis* peut cependant se déployer en convoquant toutes les ressources de l'*enargeia*, notion que les rhéteurs latins traduisent justement par *evidentia* – ce qui s'impose avec intensité à la vue. Mais La Fontaine, à cet égard, ne montre pas une grande originalité, même s'il procède en virtuose. Sans doute n'apprendrait-on pas beaucoup sur l'*ekphrasis* en faisant, par exemple, l'inventaire des hypotyposes dans *Psyché*.

Faut-il cependant s'en tenir à ce qui reste un lieu commun, brillamment décliné par La Fontaine ? Entendons : le lieu commun de l'indicible ou, pour le moins, du défaut de maîtrise mimétique inhérent à toute entreprise descriptive. Non, car l'*ekphrasis* relève, comme l'ensemble du récit, d'une esthétique de la grâce, qu'elle met explicitement en tension avec la beauté<sup>5</sup>. Or la grâce réside dans son inachèvement même, et dans son pouvoir de suggestion ; tandis que la beauté consiste en une perfection, c'est-à-dire au contraire en un achèvement formel : en ce sens, la grâce laisse quelque chose à penser et compte sur l'imagination du destinataire ; la beauté en revanche fait appel à un acquiescement plus formel et plus cérébral du lecteur et invite à reconnaître intellectuellement une forme accomplie. Dans une lettre à sa femme de 1663, La Fontaine évoquant une sculpture de Michel Ange représentant deux esclaves avait formulé une remarque qui va tout à fait dans ce sens : « Il y a un endroit qui n'est quasi qu'ébauché. (...) je n'en estime que davantage ces deux captifs, et je tiens que l'ouvrier tire autant de gloire de ce qui leur manque que ce qu'il leur a donné pour accompli »<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Sur ce point, voir l'introduction de Michel Jeanneret dans l'édition citée, pp. 37 à 39.

<sup>6</sup> La Fontaine, *Relation d'un voyage de Paris en Limousin*, « A Madame de La Fontaine », lettre du 12 septembre 1663, dans *Œuvres diverses*, éd. cit., p. 555.

C'est pourquoi dans *Psyché*, on aurait tort de parler d'impasse de l'*ekphrasis*. Il faut plutôt évoquer un retrait concerté, qui s'appuie sur la connivence du lecteur. Poliphile, le narrateur du récit des amours de Psyché, s'adresse en effet dans la fiction à trois amis dont il partage les références culturelles. Le narrateur premier explique dès la première page que la « connaissance » des « quatre amis » « avait commencé par le Parnasse » (p. 59). Poliphile peut donc se fier aux pouvoirs de leur imagination commune, qui est littéralement une imagination de poètes : la capacité de produire des images que les mots pourront transcrire. Et aussi une imagination que stimule la mention de telle ou telle œuvre plastique. Ainsi, devant « le logis » que l'héroïne émerveillée découvre lors du « premier jour » de sa captivité dorée :

[...] je vous en ferais la description, si j'étais plus savant dans l'Architecture que je ne suis. A ce défaut vous aurez recours au palais d'Apollidon, ou bien voyez ceux d'Armide ; ce m'est tout un. Quant aux jardins, voyez celui de Falerine ; ils vous donneront quelque idée du lieu que j'ai à décrire (p. 86).

Il faut remarquer que Poliphile dans cette prétéition fait allusion à des *ekphrasis* choisies dans des œuvres littéraires qui évoquent des ouvrages d'architecture fictifs ou des jardins fictifs (*L'Amadis*, *Jérusalem délivrée* et une pièce de Calderón). Il ne s'agit pas de monuments visibles dans un espace donné et repérable dans la réalité. Ainsi Poliphile non seulement se dispense d'une nouvelle *ekphrasis*, mais en recourant à des œuvres de fiction, il laisse libre cours à la mémoire littéraire partagée d'autres descriptions d'œuvres d'art ou de jardins. Car il faut insister sur le fait que la mémoire culturelle sollicitée par Poliphile concerne ici des œuvres figurant dans des textes de fiction. Dans le passage cité, Poliphile évoque des œuvres d'art bâties par des mots. Et il s'agit de références qui seront immédiatement reconnues par les trois amis, comme par le lecteur réel de *Psyché*. *L'ut pictura poesis* s'estompe ici pour devenir célébration prétéitive de la *poesis*. *Ut poesis poesis*, pour reprendre une formule éclairante de Barbara Cassin<sup>7</sup>. Au commencement était donc le Parnasse, comme l'avait annoncé tout de suite le premier narrateur, que l'on peut assimiler à La Fontaine. Non pas le monde ou la nature offerts aux yeux, mais trois pages de la bibliothèque de l'homme cultivé de l'époque de Louis XIV.

---

<sup>7</sup> *Vocabulaire européen des philosophes*, sous la direction de Barbara Cassin, article « Description », Paris, Seuil/Le Robert, 2004, p. 289.

La réalité extérieure se trouve ainsi doublement médiatisée. On peut d'ailleurs rapprocher cette remarque d'un autre passage de la même lettre de La Fontaine à sa femme « Vous savez mon ignorance en matière d'architecture, et que je n'ai rien dit de Vaux que sur des mémoires »<sup>8</sup>. Sans doute faut-il, ici encore, faire la part de l'aimable badinage. Mais cet aveu corrobore néanmoins l'idée selon laquelle la *mimèsis* en œuvre dans l'*ekphrasis* n'a rien de la pure et simple réduplication d'une œuvre d'art. C'est un artifice qui peut se construire *in vitro*, sans support visuel référé à un espace concret<sup>9</sup>.

Dans *Psyché*, de ce point de vue, le cadre choisi pour la promenade – le parc de Versailles – est bien sûr significatif. Les descriptions du récit premier s'inscrivent déjà dans un écrin culturel qui a transformé la nature en art, et en art qui souligne ses artifices ; et ce qui est vrai pour tous les jardins l'est beaucoup plus encore pour le jardin à la française, qui est une composition architecturale et végétale codifiée : la nature y est soumise à la géométrie et à la perspective pour en faire une œuvre plastique dans laquelle l'ordonnance des lignes stimule et oriente particulièrement la vue. En outre, dans la mesure où le bannissement de *Psyché* est dû à son désir immodéré de voir, les morceaux d'*ekphrasis* sertis dans le roman correspondent surtout, au fil de la fiction, à cette démesure du regard dans son mouvement d'expansion vers le monde. Rappelons qu'avant de succomber tout à fait au désir de voir, c'était déjà par le regard que *Psyché*, élue par l'Amour, éprouvait une ivresse conjointement érotique et narcissique, en particulier au cours des journées où elle avait pris possession de son palais. Or il y dans la composition même du mot « *ekphrasis* » un mouvement similaire vers la surface des choses à saisir dans leur totalité. Choses qui, pour ainsi dire, aspirent la vue etaturent le regard, surpris et dépassé dans sa capacité même de voir. Cette expérience, par analogie et dans l'ordre moral, peut être rapportée à l'usage de la prétérition, parce que le langage signale par cette figure qu'il ne peut pas circonscrire tout ce qui se présente à la vue, et qu'il faut recourir à d'autres manières d'entrer en rapport avec le visible.

---

<sup>8</sup> La Fontaine, *Relation d'un voyage de Paris en Limousin*, éd. cit., p. 552.

<sup>9</sup> Lire dans cet esprit Jean Rousset, « Psyché et le plaisir des larmes », dans *L'Intérieur et l'Extérieur*, Paris, José Corti, 1988, pp. 115 et 116 (« Rien de moins naturel [...] », p. 115).

Mais la prétérition donne aussi à penser que le personnage de *Psyché* n'est pas l'alibi d'une intention didactique, même si la christianisation du mythe invite depuis Fulgence à comprendre comme un signe d'excès la qualité de son regard – ce qui en termes augustinien relèverait de la *libido spectandi*. Cette lecture augustinienne de l'œuvre de La Fontaine, aussi bien, semble démentie par la fin heureuse du récit et l'éloge de la volupté qui y est prononcé avec éclat. La pratique de l'*ekphrasis* invite plutôt à aborder la question selon une optique différente.

Nous pouvons en chercher la confirmation par l'examen cursif de quelques passages de l'œuvre, au cours desquels l'*ekphrasis* s'intègre à la conduite du récit et devient ainsi un élément de la narration.

### Une manipulation poétique de l'*ekphrasis*

La Fontaine procède en effet de telle sorte que l'*ekphrasis*, docile entre ses mains, dispose d'une plasticité d'application qui lui permet de se couler dans le récit, de le relayer, de l'animer. Appuyons-nous sur quelques passages significatifs pour en proposer une paraphrase.

Dans les lignes qui suivent le texte est cité plus longuement. Le caractère gras indique quels passages sont plus particulièrement commentés.

#### 1. Récit cadre : Versailles, « la chambre et le cabinet du roi » (p. 63).

Les réflexions de nos quatre amis finirent avec leur repas. Ils retournèrent au Château, virent les dedans, **que je ne décrirai point**, ce serait une œuvre infinie. Entre autres beautés ils s'arrêtèrent longtemps à considérer le lit, la tapisserie, et les sièges dont on a meublé la chambre et le cabinet du Roi. **C'est un tissu de la Chine plein de figures qui contiennent toute la religion de ce pays-là. Faute de Brachmane, nos quatre amis n'y comprirent rien.**

Le narrateur premier, que l'on peut assimiler à La Fontaine, dénie aux arts du visible et à leurs « figures » la vertu d'intelligibilité. Le visible en d'autres termes cèle de l'invisible et recèle de l'illisible. Pour comprendre ce qui pourtant s'impose à la vue des quatre amis, il faudrait qu'ils recourent à un maître de lecture introuvable à Versailles, un « brachmane » ! Mais la prétérition assume cependant pleinement sa vocation ironique, et il faut bien sûr aussi se demander en quoi ce maître renonçant à dévoiler l'énigme de ce qui s'offre à la vue, ne se dissimule pas sous les traits du poète

lui-même : les mots mis au service du récit pallieraient alors l'imperfection des représentations plastiques.

2. Récit cadre, à la suite immédiate du texte précédent : Versailles, la grotte de Thétis ; puis Poliphile commence à raconter l'histoire de *Psyché*, devant la grotte (pp. 63-65).

Du château ils passèrent dans les jardins, et prièrent celui qui les conduisait de les laisser dans la grotte<sup>10</sup> jusqu'à ce que la chaleur fût adoucie : ils avaient fait apporter des sièges ; leur billet venait de si bonne part qu'on leur accorda ce qu'ils demandaient ; même afin de rendre le lieu plus frais, on en fit jouer les eaux. La face de cette grotte est composée en dehors de trois arcades qui font autant de portes grillées. Au milieu d'une des arcades est un soleil, de qui les rayons servent de barreaux aux portes. Il ne s'est jamais rien inventé de si à propos ni de si plein d'art. Au-dessus sont trois bas-reliefs (...)

- 1 Un Triton d'un côté, de l'autre une Sirène,  
Ont chacun une conque en leurs mains de rocher.  
Leur souffle pousse un jet qui va loin s'épancher.  
Au haut de chaque niche un bassin répand l'onde :
- 5 Le Masque la vomit de sa gorge profonde.  
Elle retombe en nappe, et compose un tissu  
Qu'un autre bassin rend sitôt qu'il l'a reçu.  
Le bruit, l'éclat de l'eau, sa blancheur transparente,  
D'un voile de cristal alors peu différente,
- 10 Font goûter un plaisir de cent plaisirs mêlé.  
Quand l'eau cesse, et qu'on voit son cristal écoulé,  
La nacre et le corail en réparent l'absence :  
**Morceaux pétrifiés**, coquillage, croissance,  
Caprices infinis du hasard et des eaux,
- 15 Reparaissent aux yeux plus brillants et plus beaux.  
Dans le fond de la Grotte une arcade est remplie  
De marbres à qui l'art a donné de la vie.  
Le Dieu de ces rochers, sur une urne penché,  
Goûte un morne repos, en son antre couché.
- 20 L'urne verse un torrent ; tout l'antre s'en abreuve.  
L'eau retombe en glakis, et fait un large fleuve.  
J'ai pu jusqu'à présent exprimer quelques traits  
De ceux que l'on admire en ce moite Palais ;  
Le reste est au-dessus de mon faible génie.
- 25 Toi qui lui peux donner une force infinie,  
Dieu des vers et du jour, Phébus, inspire-moi :  
**Aussi bien désormais faut-il parler de toi.**  
Quand le Soleil est las, et qu'il a fait sa tâche,  
Il descend chez Thétis ; et prend quelque relâche.

---

<sup>10</sup> La grotte de Thétis, construite en 1664-65 et détruite une vingtaine d'années plus tard.

- 30 C'est ainsi que Louis s'en va se délasser  
D'un soin que tous les jours il faut recommencer.  
**Si j'étais plus savant en l'art de bien écrire,  
Je peindrais ce monarque étendant son Empire :**
- 35 Il lancerait la foudre ; on verrait à ses pieds  
Des peuples abattus, d'autres humiliés.  
Je laisse ces sujets aux maîtres du Parnasse :  
Et pendant que Louis, peint en Dieu de la Thrace,  
Fera bruire en leurs vers tout le sacré vallon,  
**Je le célébrerai sous le nom d'Apollon.**
- 40 Ce dieu, se reposant sous ces voûtes humides,  
Est assis au milieu d'un chœur de Néréides.  
Toutes sont des Vénus de qui l'air gracieux  
N'entre point dans son cœur, et s'arrête à ses yeux.  
Il n'aime que Thétis, et Thétis les surpasse.
- 45 Chacune en le servant fait office de grâce.  
Doris verse de l'eau sur la main qu'il lui tend.  
Chloé dans un bassin reçoit l'eau qu'il répand.  
A lui laver les pieds Mélicerte s'applique.  
Delphire entre ses bras tient un vase à l'antique.
- 50 Climène auprès du dieu pousse en vain des soupirs :  
Hélas ! c'est un tribut qu'elle envoie aux zéphyr.  
**Elle rougit parfois, parfois baisse la vue,  
(Rougit, autant que peut rougir une statue :  
Ce sont des mouvements qu'au défaut du sculpteur**
- 55 **Je veux faire passer dans l'esprit du Lecteur).**  
Parmi tant de beautés Apollon est sans flamme.  
Celle qu'il s'en va voir seule occupe son âme.  
Il songe au doux moment où libre et sans témoins  
Il reverra l'objet qui dissipe ses soins.
- 60 Oh ! qui pourrait décrire en langue du Parnasse  
La majesté du dieu, son port si plein de grâce,  
Cet air que l'on n'a point chez nous autres mortels,  
Et pour qui l'âge d'or inventa les Autels !  
Les coursiers de Phébus, aux flambantes narines,
- 65 Respirant l'ambrosie en des grottes voisines ;  
Les Tritons en ont soin : l'ouvrage est si parfait  
Qu'ils semblent panteler du chemin qu'ils ont fait.  
Aux deux bouts de la grotte et dans deux enfonçures  
Le sculpteur a placé deux charmantes figures.
- 70 L'une est le jeune Acis, aussi beau que le jour.  
Les accords de sa flûte inspirent de l'amour.  
Debout contre le roc, une jambe croisée,  
Il semble par ses sons attirer Galatée ;  
Par ses sons, et peut-être aussi par sa beauté.
- 75 Le long de ces lambris un doux charme est porté.  
**Les oiseaux, envieux d'une telle harmonie,  
Epuisent ce qu'ils ont et d'art et de génie.**  
Philomèle à son tour veut s'entendre louer ;  
Et chante par ressorts que l'onde fait jouer.

- 80 Echo même répond ; Echo toujours hôtesse  
D'une voûte ou d'un roc témoin de sa tristesse.  
L'onde tient sa partie : il se forme un concert  
Où Philomèle, l'eau, la flûte, enfin tout sert.  
Deux lustres de rocher de ces voûtes descendent.
- 85 En liquide cristal leurs branches se répandent.  
L'onde sert de flambeaux ; usage tout nouveau.  
L'art en mille façons a su prodiguer l'eau.  
D'une table de jaspe un jet part en fusée ;  
Puis en perles retombe, en vapeur, en rosée.  
(...)

Les quatre amis ne voulurent point être mouillés. Ils prièrent celui qui leur faisait voir la Grotte de réserver ce plaisir pour le Bourgeois ou pour l'Allemand, et de les placer en quelque coin où ils fussent à couvert de l'eau. Ils furent traités comme ils souhaitaient. Quand leur Conducteur les eut quittés, ils s'assirent à l'entour de Poliphile, qui prit son cahier ; et ayant toussé pour se nettoyer la voix, il commença par ces vers :

Le dieu qu'on nomme Amour n'est pas exempt d'aimer  
A son flambeau quelquefois il se brûle [...].

Ces deux passages présentent les pouvoirs poétiques de l'*ekphrasis* dans la variété de sa palette. Poliphile esquive l'*ekphrasis* encomiastique par le recours au mode conditionnel et à la prétérition (v. 32 et 33) et il se démarque ostensiblement des autres poètes (v. 36). Mais l'apostrophe préalablement lancée au dieu tutélaire de la poésie au vers 26 permet un retour au mode indicatif et ranime la description à partir du vers 39 : l'éloge s'estompe au profit de l'élan poétique lui-même, ravivé dans sa vocation simultanément laudative et descriptive. L'*ekphrasis* donne alors vie à la matière, puisque les « morceaux pétrifiés » de la grotte (v. 13) sont doués de mouvements intérieurs par le verbe poétique de Poliphile. Ils sont habités d'humeurs, le sang les parcourt et, à la lettre, leur confère une émotion : Climène « rougit » (v. 52). Le poète affirme alors clairement la supériorité de son art sur celui du sculpteur (v. 54 et 55) – mot qui rime avec lecteur. L'imagination du lecteur est en effet explicitement mise en mouvement par l'*ekphrasis* qui donne à la pierre une vertu cinétique. La porosité entre le geste descriptif et le fil narratif qui caractérise l'art de La Fontaine dans *Psyché* offre quelques vers plus loin une autre ressource encore à l'*ekphrasis*. Le dispositif énonciatif permet de superposer le panthéon sculpté de la grotte de Thétis et l'espace ambiant des jardins de Versailles. La perception visuelle s'enrichit en effet de perceptions auditives, et les oiseaux du parc prolongent au

présent d'énonciation, et sans suture syntaxique, le présent atemporel des figures mythologiques : *ekphrasis* qui tendrait à saisir les rapports synesthésiques... Poliphile parle alors de l'« art » et du « génie » des oiseaux, qui actualisent les évocations minérales de la grotte (v. 77 et 78). Il terminera par une prétérition (« Je ne pourrais montrer les charmes de ces lieux »), justifiant la reprise du récit cadre avec un humour manifeste : « Les quatre amis ne voulurent pas être mouillés ». Le prosaïsme de la remarque contraste ostensiblement avec la description des jeux d'eau de la grotte et, comme négligemment, met fin à l'*ekphrasis*, qui s'abolit dans la narration.

3. Histoire de *Psyché* : les tapisseries du palais (pp. 81-83).

Elle se souvient qu'elle n'a pas assez regardé de certaines tapisseries. Elle rentre donc comme une jeune personne qui voudrait tout voir à la fois, et qui ne sait à quoi s'attacher. Les Nymphes avaient assez de peine à la suivre, l'avidité de ses yeux la faisant courir sans cesse de chambre en chambre, et considérer à la hâte les merveilles de ce palais, où, par un enchantement prophétique, ce qui n'était pas encore et ce qui ne devait jamais être se rencontrait.

- 1 On fit ses murs d'un marbre aussi blanc que l'albâtre :  
Les dedans sont ornés d'un porphyre luisant.  
Ces ordres dont les Grecs nous ont fait un présent,  
Le dorique sans fard, l'élégant ionique,  
5 Et le corinthien superbe et magnifique,  
L'un sur l'autre placés, élèvent jusqu'aux cieux  
Ce pompeux édifice où tout charme les yeux.  
Pour servir d'ornement à ses divers étages,  
L'architecte y posa les vivantes images  
10 De ces objets divins, Cléopâtres, Phrynés,  
Par qui sont les héros en triomphe menés.  
Ces fameuses beautés dont la Grèce se vante,  
Celles que le Parnasse en ses fables nous chante,  
Ou de qui nos romans font de si beaux portraits,  
15 A l'envi sur le marbre étalaient leurs attraits.  
L'enchanteresse Armide, héroïne du Tasse,  
A côté d'Angélique avait trouvé sa place.  
On y voyait surtout Hélène au cœur léger,  
Qui causa tant de maux pour un prince berger.  
20 **Psyché dans le milieu voit aussi sa statue,**  
De ces reines des cœurs pour reine reconnue.  
La Belle à cet aspect s'applaudit en secret,  
Et n'en peut détacher ses beaux yeux qu'à regret.  
Mais on lui montre encor d'autres marques de gloire  
25 **Là ses traits sont de marbre, ailleurs ils sont d'ivoire**  
Les disciples d'Arachne, à l'envi des pinceaux,  
En ont aussi formé de différents tableaux :

Dans l'un on voit les Ris divertir cette Belle ;  
Dans l'autre les Amours dansent à l'entour d'elle ;  
(...)  
30 Enfin, soit aux couleurs, ou bien dans la sculpture.  
Psyché ; dans mille endroits rencontre sa figure ;  
Sans parler des miroirs et du cristal des eaux,  
Que ses traits imprimés font paraître plus beaux.

Les endroits où la Belle s'arrêta le plus ce furent les galeries. Là les raretés, les tableaux, les bustes, non de la main des Apelles et des Phidias, mais de la main même des Fées, qui ont été les maîtresses de ces grands hommes, composaient **un amas d'objets qui éblouissait la vue**, et qui ne laissait pas de lui plaire, de la charmer, de lui causer des ravissements, des extases ; **en sorte que Psyché**, passant d'une extrémité en une autre, demeura longtemps immobile, et **parut la plus belle statue de ces lieux**.

La mention d'Arachné, qui excelle dans l'art du maniement et de l'ordonnance des fils, prend dans tout ce passage une valeur significative : en amont du visuel, il y a le tissage, la texture – le texte en somme. La description des tapisseries les rend à leur condition textuelle originelle. Face à l'abondance de ce qui s'impose à la vue, *Psyché*, qui « n'a pas assez regardé », semble sujette à cette concupiscence des yeux que dénoncent les prédicateurs classiques ; mais ce motif est désamorcé, et le personnage est plutôt saisi d'une ivresse heureuse et toute en mouvement. La Fontaine dessine ici une *ekphrasis* de la totalité, qui embrasserait l'ensemble des arts et se jouerait insolemment des limites du temps (« ce qui n'était pas encore et ce qui ne devait jamais être se rencontrait »). Les trois ordres de l'architecture (v. 3 à 5) et toutes les figures de la littérature, « ces fameuses beautés (...) que le Parnasse (...) nous chante », ont été, dans le palais, mises en synchronie par la représentation plastique, elle-même orchestrée et réordonnée par les alexandrins de Poliphile (v. 10 à 18). Le geste ekphrastique et cinétique s'affranchit du temps et de l'espace, et se déleste donc de la matière dont les arts plastiques sont tributaires, il permet alors une fusion de la description et de la narration : « *Psyché* dans le milieu voit aussi sa statue » (v. 20). Les synecdoques de la matière conventionnellement attachées aux portraits galants semblent dès lors hésiter entre le sens tropique et le sens propre : « Là ses traits sont de marbre, ailleurs ils sont d'ivoire » (v. 25). Aussi, lorsque la prose succède au vers, l'arrêt sur image de *Psyché* se contemplant elle-même manifeste-t-elle que la fiction littéraire s'est alors appropriée par l'*ekphrasis* tout le champ de la représentation plastique, puisque « *Psyché* [...] par[âit] la plus belle statue de ces lieux ».

Je peins, quand il me plaît, la Peinture elle-même ». Dans *Psyché*, La Fontaine, par l'*ekphrasis*, met en œuvre une sujétion des arts visuels. Non pas une sujétion ordonnée et radicale, mais un aimable asservissement, qui plie ces arts visuels à la fantaisie et à l'agrément poétiques. Le *paragone*, en tant que discours argumenté, est sans doute alors en voie d'épuisement. Mais La Fontaine illustre une autre formule dans laquelle le visuel est annexé par le verbal. On aurait pu penser logiquement que le visuel illustrât le texte ; mais ici tout se passe comme si le poète montrait un pouvoir inverse : les mots prétendent animer les images pour les intégrer avec souplesse au récit.

Il faut bien reconnaître que l'image tend alors à devenir un prétexte – car ce qui intéresse La Fontaine, c'est que le support visuel active et stimule un processus d'écriture et devienne l'écrin de la poésie. Le verbal liquéfie ou donne chair à la sculpture, le visuel se dissout dans la trame d'un récit. Les arts visuels sont même déjà un texte, une texture : les tapisseries du palais de *Psyché* nourrissent une poétique de l'*ekphrasis* cousue au récit. Le poète nous a conduits de l'abstraction à la carnation, du minéral au liquide, des « figures » formelles de Versailles à la rougeur de *Psyché*.

Nous voici sans doute arrivés au moment historique où les belles lettres deviennent littérature. L'entreprise poétique, à cette époque brillante du grand règne, se célèbre ainsi elle-même et prend une conscience ostensible de son pouvoir – celui d'embrasser tous les arts – tandis que l'humour du poète compte sur l'imagination du lecteur, à laquelle il offre conjointement quelque chose à voir et beaucoup à penser<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Je remercie Andrei Ciubotariu, Ens de Lyon, pour ses suggestions stimulantes.