

Université Fédérale



Toulouse Midi-Pyrénées

THÈSE

en vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

délivré par l'Université Toulouse 2-Jean Jaurès

présentée et publiquement soutenue
le vendredi 29 septembre 2017

par

Arwa ALI

***La poétique de la fable en vers d'après les
discours des fabulistes (1719-1792)***

sous la direction de
M. Jean-Noël PASCAL

École doctorale ALLPH@
Spécialité Lettres modernes
Unité de recherche PLH-ELH (EA 4601)

Jury

Mme Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY, professeur à l'Université Jean Jaurès-Toulouse 2
Mme Sylvie REQUEMORA-GROS, professeur à l'Université d'Aix-Marseille
M Christian BELIN, professeur à l'Université Paul Valéry-Montpellier 3
M. Jean-Noël PASCAL, professeur à l'Université Jean Jaurès-Toulouse 2

*La Poétique de la fable en vers
d'après les discours des fabulistes
(1719-1792)*

F A B L E S

NOUVELLES,

DEDIÉES AU ROY.

Par M. DE LA MOTTE , de l'Académie Française.

AVEC UN DISCOURS SUR LA FABLE.



A P A R I S,
Chez GREGOIRE DUPUIS, rue saint Jacques,
à la Fontaine d'or.

M D C C X I X.

AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROY.

Page de titre de l'édition in-4° des *Fables nouvelles* de La Motte, souvent présentée comme l'originale alors qu'elle est parue quelques semaines après un tirage au petit format.

La poétique de la fable en vers d'après les discours des fabulistes

Sommaire

INTRODUCTION		p. 9
1^e PARTIE	La crise de la poésie au XVIII^e siècle	p. 21
Chapitre 1	Aperçu historique des Querelles	p. 23
Chapitre 2	Prologues et fables comme extension à la Querelle d'Homère	p. 45
Chapitre 2	Engouement pour la fable à l'époque de La Fontaine	p. 57
Chapitre 4	Fabulistes et pratique des discours dans les recueils du XVIII ^e siècle	p. 81
Chapitre 5	La fable, un genre littéraire comme un autre	p. 97
2^e PARTIE	La poétique de la fable chez La Motte	p. 117
Chapitre 1	De la nature de la fable dans le <i>Discours</i> de La Motte	p. 119
Chapitre 2	La vérité contenue dans la fable	p. 139
Chapitre 3	La théorie des acteurs de la fable	p. 165
Chapitre 4	Le style de la fable	p. 197
Chapitre 5	Conte / fable / parabole	p. 223
3^e PARTIE	La poétique de la fable chez les successeurs de La Motte	p. 241
Chapitre 1	Richer	p. 243
Chapitre 2	D'Ardène	p. 263
Chapitre 3	L'abbé Aubert et la manière de lire les fables	p. 301
Chapitre 4	Florian	p. 319
CONCLUSION		p. 331
BIBLIOGRAPHIE		p. 341
TABLE		p. 353

FABLES

NOUVELLES,
MISES EN VERS.

DÉDIÉES

A SON ALTESSE SÉRÉNISSIME

MONSEIGNEUR LE PRINCE DE CONTT.

Par M. RICHER.



A PARIS,

Chez ETIENNE GANEAU, Libraire-Juré de
l'Université, rue S. Jacques, près la rue du Plâtre,
aux Armes de Dombes.

M. DCC. XXIX.

Richer, titre de l'EO (1729)

FABLES

NOUVELLES;

AVEC

UN DISCOURS,

Sur la manière de lire les FABLES
ou de les réciter.

r. Aubert.

Par M. ***.



A AMSTERDAM;

Et se trouve à PARIS,

Chez DUCHESNE, rue S. Jacques, au
Temple du Goût.

M. DCC. LVI.

Aubert, titre de l'EO (1756)

RECUEIL DE FABLES

NOUVELLES,

PRECEDEES

D'UN DISCOURS

SUR

CE GENRE DE POESIE.

Par M. D'ARDENE, Associé à l'Académie
des belles-lettres.

D'ARDENE



BIBLIOTHÈQUE
Les Fontaines
60 - CHANTIL

A PARIS,

Chez PH. N. LOTTIN & J. H. BUTARD,
Imprimeur-Libraires; rue S. Jacques à la Vérité.

M. DCC. XLVII.

Avec Approbation & Privilège du Roi.

D'Ardène, titre de l'EO (1747)

FABLES

DE

M. DE FLORIAN,

DE l'académie françoise, de celles de Madrid,
Florence, etc.

Je tâche d'y tourner le vice en ridicule,
Ne pouvant l'attaquer avec des bras d'Hercule.

LA FONT. Fables, liv. V, 1.



A PARIS,

DE L'IMPRIMERIE DE P. DIDOT L'AÎNÉ.

1792.

Florian, titre de l'EO (1792)

Remerciements

Ma gratitude va tout d'abord à mon directeur de thèse, M. Jean-Noël PASCAL, dont la présence bienveillante, le soutien indéfectible et les impulsions de recherche m'ont permis de me construire personnellement et intellectuellement tout au long des années passées à travailler sous sa direction. Je lui dédie ce travail de recherche car, sans son soutien, il m'aurait été impossible de poursuivre et de finir cette thèse et je lui adresse ici toute ma reconnaissance pour sa disponibilité, son attention, ses conseils qui ont accompagné mon travail de fructueuse façon.

Je remercie vivement et sincèrement, M. Christian Belin, Mme Sylvie Requemora Gros et Mme Bénédicte Louvat-Molozay qui ont accepté d'évaluer ce travail.

Mes remerciements les plus profonds vont à Etienne Maignan pour sa relecture et ses propositions éclairantes qui ont beaucoup enrichi ma réflexion.

Je souhaite également remercier mes professeurs en Syrie, ma codirectrice Sawsan Aldaref pour son soutien permanent et Aschwak Souleiman pour sa présence et son encouragement. J'adresse mes remerciements aussi à toutes et tous mes professeurs du département de français de l'Université Tichrine.

J'ai deux pensées toutes particulières, la première, pour les personnes qui m'ont appris à lire et écrire en langue française et surtout à aimer cette langue, ma sœur aînée Intissar et mon professeur au collège Rogina Wadih. La deuxième pour les personnes que j'ai rencontrées à mon arrivée en France et qui ont été si tendres, mon cousin Adnan qui m'a accueilli à l'aéroport et Dyana Frot qui a été si généreusement amicale et même affectueuse.

Mes amis *TOUSNOUS* (*Christel, Ismail, Raphaël, Marlène, Philippe, Aude, Cécile, Maria, Dragana, Daniel et Jerry*) avec qui j'ai passé de bons moments et d'agréables petits voyages autour de Toulouse, je souhaite les remercier aussi pour leur présence et leur chaleureuse amitié.

Les collègues et les amis à l'université de Toulouse, (Lamine et Céline), je les remercie pour leurs encouragements, leur soutien et pour leur attitude toujours aimable.

Je remercie ma famille syrienne à Lyon chez qui je passais des longues vacances (Raima, Koussay et Mohammed) et je remercie également mes amies Mano, Sino, Nadine, Razane, Fati et Batoul.

Je pense à toutes les personnes que j'ai rencontrées en France, les collègues du travail en dehors de l'université, les gens avec qui j'ai fait des activités et des sorties culturelles ou sportives.

Je voudrais dédier cette thèse à mes parents, mes sœurs, mes frères, mes neveux et mes nièces, qui sont si loin de moi, et à qui je pense tout le temps.

Je remercie Mazen qui était si présent en dépit de la distance géographique qui nous sépare.

Introduction

Dans le titre de cette thèse figure le mot *poétique*, un mot de sens très complexe et polysémique aujourd'hui. Le sens qui paraît premier à cause de la résonnance usuelle du mot n'est pas celui qui nous intéresse ici. La poétique au sens où nous l'entendons n'est pas la science dont l'objet est de décrire la poésie, dans le sens où la définit Jean Cohen¹. Il ne s'agit pas non plus de la théorie générale de la littérature. Notre objectif est d'étudier le discours prescriptif sur l'art d'écrire et de comprendre les fables, non pas à toutes les époques, mais au temps précis où un nombre important d'auteurs français se sont mis à écrire des discours sur les fables. Il faut donc revenir au sens classique du terme, non pas pour le reprendre à notre époque mais pour tenter de le comprendre, ce qui nécessite d'être attentif au contexte. Ce que nous appelons poétique n'est pas une idée théorique qui concernerait une réflexion générale, à la limite de la philosophie ou de la théorie esthétique. La poétique à l'époque dont nous parlons est une réflexion technique, qui vise à définir l'ensemble des règles utiles à la confection des textes en fonction des différents genres littéraires. Une « poétique » est une sorte de manuel pour transmettre un savoir et un savoir-faire. Le fondateur de cette approche est Aristote. La *Poétique* d'Aristote n'étudie en effet pas la poésie *in abstracto*, mais formule les meilleures règles à respecter pour écrire une bonne tragédie. Il s'appuie sur des exemples empruntés à son époque, mais il ne se contente pas de les décrire, il les utilise pour illustrer ses idées.

D'après René Bray, en ce qui concerne la théorie littéraire, le premier commandement de la poétique de l'époque classique est l'imitation de la nature et le deuxième est l'imitation des Anciens². Cette idée d'imitation s'appuie aussi sur l'œuvre d'Aristote, par opposition à l'imitation telle que Platon l'avait pensée avant lui. Le théoricien de l'Antiquité estime que les auteurs et les poètes ont pour rôle de perfectionner la nature défectueuse dans leurs œuvres, tandis que Platon juge qu'imiter à partir d'une imitation nous éloigne de la Vérité et de l'Origine.

¹ Jean COHEN dans son livre, *Structure du langage poétique*, traite l'évolution du mot *poétique* qui prend à notre époque un sens large : « il est parfaitement possible de tenter une poétique générale qui cherchait les traits communs à tous les objets, artistiques ou naturels, susceptible de provoquer l'émotion poétique. » Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1997, p. 8.

² BRAY, René, *Formation de la doctrine classique*, Paris, Nizet, 1945, (1^{ère} édition, 1927), p. 140-158 (l'imitation de la nature), p. 159-190 (l'imitation des Anciens).

L'article « Poétique » du *Dictionnaire Universel des littératures* dirigé par Béatrice Didier montre bien les différentes tensions qui animent cette étude depuis l'Antiquité :

Bien qu'il ne traite en surface que de la tragédie et de l'épopée, le fragment d'Aristote appelé *Poétique* a fixé dès l'Antiquité les deux grandes directions de cette discipline : celle qui concerne les poètes eux-mêmes, c'est-à-dire les créateurs, celle qui intéresse les lecteurs, les philosophes. A la première appartiennent les traits de composition, les répertoires techniques, les règles de toutes sortes qui bien que d'origine empirique et n'ayant d'autre dessein que d'aider les auteurs à stimuler et parfaire leur création, sont parfois devenus des modèles contraignants, des fins plutôt que des moyens. Mais les poètes n'ont pas cessé de se réclamer de l'inspiration et d'écrire des poétiques nouvelles, annonçant le projet de s'affranchir des règles, d'inventer des modes d'expressions inédits, d'explorer des filons inconnus. La Poétique des professeurs et des critiques commence par constituer un inventaire des formes, des techniques, des genres, des sources. Mais en approfondissant sa réflexion elle s'interroge désormais sur le langage poétique, et sur le phénomène étrange qui fait que ce qui pourrait ressembler à un jeu verbal un peu frivole recèle une telle force de pensée et de représentation³.

Nous voyons bien les trois époques de la poétique, la fondation antique, le temps des « professeurs et des critiques » et le présent. Chaque fois, la poétique montre sa duplicité de sens : parfois une aide « technique » pour les écrivains, parfois une manière de les envisager dans une démarche critique plus générale, tournée vers le questionnement sur le sens. La notice du *Dictionnaire de Rhétorique* de Michel Pougeoise est moins large lorsqu'elle définit la poétique :

Une « Poétique » est un traité de poésie contenant toutes règles et codes concernant la composition des divers genres de poèmes et tout ce qui traite de la construction des vers⁴.

Or nous savons bien que la *Poétique* d'Aristote « traite surtout de la composition des œuvres théâtrales, et de leur destination au sein de la communauté⁵. » La Poétique n'est pas uniquement la science de la poésie.

Y a-t-il une poétique de la fable ? La question est délicate, parce que les deux maîtres qui auraient pu répondre de manière décisive n'ont pas donné la réponse escomptée. Ni Aristote ni La Fontaine n'ont laissé de discours donnant les règles pour écrire une bonne fable. Pour La Fontaine il a suffi d'accompagner sa production de fables par une préface un peu générale et une vie d'Ésope, dans le but de donner une véritable dignité littéraire à son œuvre. À l'inverse, le XVIII^e siècle fournit une somme de discours poétiques sur la fable. Ils montrent comment les fables sont faites et disent quelles règles on doit suivre pour en faire. De ce point de vue-là, notre travail va d'abord s'intéresser au recueil de *Fables Nouvelles* de Houdar de La Motte parce que son *Discours* prescriptif et descriptif est le modèle par rapport

³ *Dictionnaire Universel des littératures*, sous la direction de Béatrice Didier, PUF, 1994.

⁴ *Dictionnaire de Rhétorique*, Michel POUGEOISE, éd. Armand Colin 2001.

⁵ SUHAMY, Henri, *La Poétique*, Que Sais-Je ? 1986, p. 13.

auquel les autres vont prendre position. C'est un discours de « poétique » puisqu'il réfléchit à la définition de la fable, à la manière de conduire la narration, d'énoncer la moralité, qu'il s'intéresse aux éléments constitutifs de la fable et réaffirme sa finalité pédagogique. Après La Motte, les fabulistes du XVIII^e siècle qui écrivent des discours auront une double référence, à la fois La Fontaine et La Motte. Du premier ils reprennent l'unique formule (une définition) de poétique, qui divise la fable entre une âme et un corps. Du deuxième au contraire, ils se réfèrent, souvent avec des restrictions, aux règles et aux préceptes d'écriture qu'il a énumérés. De La Fontaine on peut être admirateur, mais pas disciple, étant donné qu'il n'a pas voulu être un professeur. De La Motte, on peut être un disciple, si on le souhaite, puisqu'il a enseigné des manières d'écrire la fable.

Le mérite de la poétique de La Motte est d'être le premier discours qui considère la fable comme un genre à part entière. Sa force repose en effet en partie sur l'absence de poétique antérieure. Avant lui, on évoquait tout au plus la fable comme un moyen rhétorique de persuasion, une étape à l'intérieur d'un discours rhétorique. Mais la fable comme genre était ignorée dans la plus grande partie des œuvres critiques de référence. Les théoriciens depuis Aristote ne l'ont pas traité comme genre⁶. Même après le succès de La Fontaine, les œuvres critiques ignorent la fable, comme l'*Art Poétique* de Boileau ou les *Réflexions sur la Poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1674) du Père Rapin. Même le père Le Bossu, qui a fait un *Traité du poème épique* après le succès des fables de La Fontaine, utilise seulement le mot fable pour désigner un élément de la construction narrative et non pas la fable au sens ésopique. Il donne une grande place à cette conception du mot « fable », qui a le sens d'histoire, de suite des événements racontés dans une épopée. La « fable » pour lui est la première étape de la création poétique, elle est « le premier fondement du poème, comme le principe qui donne la vie et le mouvement à tous les membres, et qui en fait jouer tous les ressorts⁷».

Il nous faut préciser que La Motte est un auteur qui est en train d'être redécouvert. Une journée d'étude entière lui a été consacrée à Toulouse le 27 mars 2015 : « Les *Fables nouvelles*

⁶ Aristote parle de la fable dans sa *Rhétorique*, Horace n'offre aucune place à la fable dans son « Art Poétique », Thomas Sébillet, théoricien de l'Antiquité, n'en parle non plus dans son *Art Poétique*. Quant au XVI^e siècle, un théoricien comme Du Bellay oublie la fable parmi les genres de poèmes dans sa *Défense et illustration de la langue française* (1549), comme Jacques Peletier qui ignore la fable dans sa *Traduction en Français de l'Art Poétique d'Horace*.

⁷ LE BOSSU, René, *Traité du poème épique*, Chanoine régulier de Sainte Genevieve. Nouvelle édition revue et corrigée, 1708, Livre 1, Ch.VI, p. 31.

de Houdar de La Motte. Prélude à l'édition critique du recueil de 1719 », sous la direction de Jean-Philippe Gropserrin⁸.

La plupart des études sur la poétique de la fable se concentrent sur le XVII^e siècle. Patrick Dandrey par exemple a étudié la poétique de La Fontaine, en la déduisant des œuvres de La Fontaine. Notre travail s'inscrit dans le prolongement des études de Jean-Noël Pascal qui a remis en valeur l'immense corpus des fabulistes du XVIII^e siècle. Grâce à ce mouvement de redécouverte d'un auteur, nous redécouvrons aussi la portée de son œuvre critique, notamment sur les fables. Quelle est l'influence de La Motte sur les fabulistes ultérieurs ?

Notre corpus se concentre sur les discours théoriques des fabulistes successeurs à La Fontaine entre 1719, qui est l'année de parution du premier recueil de La Motte, et 1792, l'année de la parution du recueil de Florian. Notre corpus comprend les discours liminaires de La Motte, Richer, d'Ardène, Aubert et Florian. Nous avons sélectionné les discours qui nous paraissent les plus significatifs⁹ vis-à-vis à la fois de la question de la définition de la fable et de la question des règles, sur les deux aspects principaux de la poétique. Notre étude ne vise pas en effet à établir l'histoire de la fable elle-même au XVIII^e siècle ni de tous les fabulistes de cette époque.

Nous commencerons par travailler sur le discours théorique de La Motte. Nous nous sommes intéressée à ce discours, parce qu'il est le fondateur de la poétique de la fable et fournit un modèle aux autres. Tout comme chez Aristote, chez La Motte, la réflexion théorique accompagne un souci, en quelque sorte, artisanal : il encourage à inventer et créer. Il conseille les fabulistes sur le choix de leurs sujets, en gardant à l'esprit l'intérêt du public. Il remarque qu'une fable paraît plus utile lorsqu'elle énonce la moralité à la fin, lorsqu'elle compare deux faits ou deux comportements. Il pose les règles de l'unité de l'image et de sa justesse. Il est clair que ces principes constituent des règles, ce sont des moyens qui peuvent devenir des fins. Le discours poétique de La Motte s'adresse donc autant à des fabulistes qu'à des lecteurs. L'auteur enseigne les règles, donne des recettes. Cette poétique est une poétique traditionnelle qui semble rejeter toute spontanéité, toute inspiration strictement personnelle et fantaisiste, parce qu'elle cherche la fidélité à la nature par son imitation méthodique et

⁸ Jean-Philippe Gropserrin a aussi plus récemment encore étudié la bizarrerie non seulement dans les fables de La Motte mais aussi dans ses autres œuvres : « *Pour ou contre le bizarre ? Pensée critique et opérations poétiques chez Houdar de La Motte* », Séminaire ELH-Les premiers âges du bizarre (XVI^e-XVIII^e siècle), 21 novembre 2016.

⁹ Il y a bien d'autres fabulistes que les cinq que nous avons choisis, mais Grozelier, Le Bailly, le père Reyre ou d'autres nous semblent moins importants sur la question de la poétique. En outre, il n'est pas possible de traiter précisément de tous ces fabulistes français du XVIII^e siècle sans nous éparpiller.

systematique. La Motte ne cache pas l'intention sérieuse qu'il donne à la fable, qui doit avoir un rôle social et pédagogique.

A partir d'une définition rhétorique de la fable, La Motte détaille les éléments constitutifs du genre : allégorie, action, moralité, personnages. Pour donner le ton de sa poétique de la fable, c'est-à-dire en faire un genre didactique et non pas un simple poème versifié, il donne une définition prescriptive qui relève presque de l'arithmétique. Pour les étapes de la création, il s'agit avant tout d'inventer une leçon morale à enseigner, pour qu'on puisse par la suite imaginer une allégorie convenable à l'action, qui va déclencher chez le lecteur le processus inductif qui le conduira au sujet inventé par le fabuliste au départ. Pour faire de la fable un genre en lui-même, La Motte travaille aussi sur la forme du genre, c'est-à-dire d'une part sur la faible longueur de la fable, sur la conclusion du texte par l'énoncé d'une moralité, et d'autre part sur l'isolement nécessaire de la fable, qui ne doit pas être insérée dans un autre texte. Ainsi l'épopée qui contient une narration épique et une instruction morale ne peut pas être une fable selon la définition de La Motte car elle n'a pas la forme d'une fable. Il veut définir la fable par ses traits caractéristiques : la brièveté, la mise en scène d'acteurs variés, et surtout la finalité didactique. La fable met en action une allégorie, présente une action narrative subordonnée à l'enseignement moral.

La Motte essaye de réconcilier l'approche systématique du genre et l'approche rhétorique ; il utilise les techniques des orateurs pour prouver ses pensées, mais contrairement aux orateurs qui n'hésitent pas à faire appel aux sentiments autant qu'à la raison, La Motte privilégie toujours la raison. Mais La Motte dans la pratique sait que les hommes sont aussi des êtres sensibles et il passe par les passions pour arriver à convaincre et persuader ses lecteurs. C'est par l'allégorie qu'il entend régler les passions et les rendre plus modérées, parce que les passions sont aussi à l'origine de la conduite des hommes.

En tant qu'auteur de fables, La Motte essaye de ne pas prendre la position d'un poète ou d'un conteur comme La Fontaine. Il prétend faire des fables et non pas de la poésie. Ce rejet ou cette crainte de la poésie pourrait être le symptôme de sa peur d'être jugé comme poète et ne pas pouvoir égaler La Fontaine. La Motte veut s'affirmer et se présenter d'abord en professeur de morale. Ce qui lui importe c'est la théorisation de l'enseignement moral. Mais, puisqu'il veut rivaliser avec La Fontaine, La Motte doit être jugé aussi comme poète face à son modèle. Ainsi la poésie est présente chez La Motte, dans un premier temps, à cause de cette rivalité. Le problème de l'attitude de La Motte face à La Fontaine, est que, n'ayant pas le talent de La Fontaine, La Motte considère que La Fontaine a abusé de son habileté de poète et a négligé cet autre point, où La Motte se croit le plus fort, la conduite d'un

raisonnement qui amène à une vérité. C'est le point fort de La Motte, où il s'estime meilleur que La Fontaine.

Notre deuxième poéticien de la fable, Richer, se définit par rapport à ces deux modèles. Il essaye de trouver une voie moyenne qui concilie à la fois la poésie idéalisée par La Fontaine et le didactisme prêché par La Motte. D'Ardène nous paraît intéressant en ce qui concerne la question des moyens et de l'analyse stylistique. Il construit un discours extrêmement habile et convaincant. D'Ardène voit le style de La Fontaine comme un modèle idéal d'écriture de la fable. Il soumet le texte à une analyse stylistique dans ses différentes parties, sa narration, sa structure thématique et ses constructions de phrase. À partir de cette analyse, il croit être capable de produire une œuvre similaire à celle de La Fontaine. Ainsi nous ne serons pas en présence d'un texte unique en son genre et inimitable dans sa narration et sa structure. Sa définition du style est tout à fait moderne : « c'est la liaison de nos idées rendues par un certain arrangement de mots. Cet arrangement varie selon la matière qu'on traite¹⁰ ». Cette conception du style repose sur l'idée que ce n'est pas seulement le fabuliste qui fait son propre style, mais que le genre impose le style. Ainsi le style de La Fontaine, parce qu'il est le style convenable à la fable, est le meilleur à adopter.

D'Ardène arrive-t-il à produire une œuvre comparable aux fables de La Fontaine ? Relève-t-il le défi de saisir les règles de fabrication et de bâtir une liste de recettes pour la création ultérieure ? Nous répondrons à ces questions quand nous aborderons la poétique du genre chez d'Ardène.

Le discours de l'abbé Aubert fait partie de notre corpus parce que, à sa façon, il révolutionne le discours de poétique, en insistant sur la dimension orale de la lecture des fables. Aubert est didactique comme La Motte, mais il a aussi une tendance satirique : il aime se moquer de ses adversaires et de leurs ridicules, notamment dans le combat antiphilosophique. Il prolonge le discours de d'Ardène sur le style de La Fontaine en considérant que la versification de la fable doit s'interpréter à la frontière entre un discours prosaïque et un discours poétique. Le vers pour l'abbé Aubert doit d'abord produire du sens avant de produire de la beauté poétique. De là vient l'idée de lire les vers en se rapprochant le plus possible du ton de la parole ordinaire.

S'inscrivant dans la lignée des professeurs, Aubert suit la tradition pédagogique de la fable prônée par La Motte. Il considère effectivement qu'il y a une priorité du sens et de la

¹⁰ D'ARDÈNE, Esprit-Jean de Rome, *Recueil de fables nouvelles, précédé d'un discours sur ce genre de poésie*, Paris, Lottin et Buttard, petit in-8° ; éd. utilisée p. 54.

morale dans la fable. Sa démarche pédagogique consiste à utiliser la fable comme un outil d'enseignement où le primat du message l'emporte sur les contraintes métriques de l'écriture de la poésie. Pour lui la fable ne peut enseigner que si elle est lue et comprise de manière transparente, sans que les aspects poétiques gênent le sens. À la lecture de la fable, il est capital d'éviter que le sens ne disparaisse derrière le désir de produire un poème. C'est ainsi que dans son discours et ses fables, Aubert paraît toujours comme un fabuliste pédagogue. Il poussera la hiérarchie entre poésie et leçon morale introduite par La Motte un peu plus loin, jusqu'à tenter d'effacer presque la nature poétique du texte en préconisant une première lecture aussi prosaïque que possible. Dans cette analyse du discours, nous ne sommes plus seulement dans la poétique ou dans l'atelier de l'écriture de la fable, nous passons au niveau de la lecture et de l'oralité. L'objectif est avant tout que la fable soit appréciée par l'auditeur à qui on la raconte et que la leçon morale soit entendue. Aubert ne cherche pas à changer la manière d'écrire des fables sur le modèle du style de La Fontaine : le changement auquel il prétend réside dans la manière d'apprendre à lire la fable.

Nous arrivons à la fin du siècle pour étudier le discours de Florian qui va renouveler considérablement le discours poétique sur la fable. Les autres théoriciens font pâle figure face à ce génie inspiré. Florian essaye de revenir à la vision de La Fontaine : la fable est avant tout un conte en vers, un petit poème auquel s'ajoute une dimension de petit théâtre familial. C'est exactement la réflexion de La Fontaine quand il dit que la fable est une comédie. Florian est souvent considéré comme le vrai successeur de La Fontaine, parce que sa conception de la fable est plus simple et spontanée que celle des poétiques sérieuses et systématiques de la fable, qu'il laisse aux professeurs. Il considère que le travail du poète est plutôt de produire de jolis contes, bien racontés, bien versifiés et bien chantés.

Notre thèse sera donc de montrer que la fable est un genre littéraire dont la définition s'est élaborée et perfectionnée tout au long du XVIII^e siècle, parce que l'entreprise théorique d'établir une poétique de la fable n'est pas sans rapport avec le développement de la raison critique et avec le triomphe de l'esthétique créatrice des Modernes. Nous avons divisé la thèse en trois parties, autour de l'influence de La Motte. Nous allons travailler dans la première partie sur la situation de la fable au début du XVIII^e siècle, à l'époque où La Motte va élaborer sa première poétique. Nous chercherons les enjeux de la pratique de la fable pour un écrivain comme lui : la fable a paru à ses yeux et aux yeux de ses contemporains comme le terrain idéal pour combattre le parti des tenants du classicisme des Anciens. La Motte a choisi, à partir de cette déclaration de guerre aux partisans des Anciens, de construire dans son ouvrage non seulement un corpus théorique que nous analyserons méthodiquement, mais il a écrit aussi

des fables en vers et des prologues dans lesquels il a poursuivi et amplifié la réflexion qu'il avait inscrite dans sa théorie en préface. Cette poétique est née comme un écho de la modernité de La Motte qui insiste sur la notion de la nouveauté et de la créativité dans le cadre des débats sur les Anciens et les Modernes. Son originalité consiste à créer une poétique de la fable, d'une part, et de la mettre en pratique dans ses textes, par l'invention des sujets, mais aussi par l'introduction des acteurs abstraits. La Motte a conscience qu'il va choquer une partie du public en utilisant des acteurs abstraits. Les abstractions sont un geste esthétique et politique par lequel il s'affirme comme un moderne en lutte contre les institutions conservatrices.

La deuxième partie est consacrée à la poétique de La fable chez La Motte, les règles qu'il donne au genre, les fables qu'il écrit selon ces nouvelles règles. La troisième partie traite la poétique de la fable chez les autres fabulistes de notre corpus.

Avant d'entrer dans le vif du sujet et afin de le bien définir, nous souhaitons proposer notre définition de la fable. La définition la plus simple serait d'énoncer que la fable est un genre de discours bref dont la lecture silencieuse ou sonore dure entre 30 secondes et 3 minutes ; destinée à transmettre un message simple et compréhensible dès le plus jeune âge, quoique des subtilités apparaissent pour les plus âgés, nous pouvons considérer la fable tout d'abord comme un exemple qui sert à soutenir une idée et à en convaincre et persuader un auditoire. Elle relève à la fois du jeu, dont le but est d'amuser, et du moyen de communication entre un émetteur et un destinataire, dans un but éducatif ou satirique. A un troisième niveau, nous pouvons dire c'est un canal qui transmet un message selon le schéma verbal de Jakobson. Ce message suscite toujours une émotion chez le lecteur qui ressent quelque chose de l'intention du destinataire. Le fabuliste exprime par la fable une pensée et même il transcrit sa réflexion à haute voix et parfois il attend du lecteur la validation (ou non) de cette pensée.

La fable peut être comparée à d'autres genres, comme le mythe, le conte ou la pièce de théâtre. Mais elle n'est pas seulement une création littéraire, elle vise aussi à une transformation concrète de l'auditeur. Le récit raconté dans la fable peut faire penser à la vie de tous les jours, mais avec le filtre de la fiction et de la généralisation pour que nous ne nous sentions pas accusés personnellement. Le souci de transmettre un message au lecteur tout en le ménagant, justifie que souvent la fable soit accompagnée par une explication, une moralité.

La fable pose des questions de genre littéraire, mais aussi de philosophie. La fable se définit comme un discours qui parle de l'homme d'une manière détournée. Elle aborde des vérités d'une manière allégorique, non seulement pour ménager notre amour propre en tant

que lecteur, mais pour que ces vérités soient acceptées, reçues, accueillies facilement et avec le sourire qui manifeste le plaisir et la satisfaction que nous ressentons. La fable est une image qui plaît par son style simple et naturel, qui touche la sensibilité et l'esprit du lecteur sans le fatiguer ou l'inquiéter. Elle est élaborée par de petites images qui sont racontées gaiement.

C'est de cette façon que nous concevons la fable. La fable est l'eau au fond du puits qui reflète l'image de l'homme quand il cherche à se mirer¹¹. Elle traite de l'Homme, de ses vices, ses vertus ; elle le dénude intérieurement sans l'humilier, dans le but de l'aider à se corriger. Et pour bien expliquer cette notion philosophique de la fable nous nous référons à un prologue d'un fabuliste sur lequel nous travaillons dans cette thèse et qui montre la philosophie pratique de La Motte dans ses prologues en définissant l'Homme dont il s'agit dans la fable :

Dans le prologue de « Le Bœuf et le Ciron » (I, 13), La Motte propose une définition de l'homme :

Qu'est-ce que l'homme ? Aristote répond :
C'est un animal raisonnable.
Je n'en crois rien ; s'il faut le définir à fond,
C'est un animal sot, superbe et misérable.
Chacun de nous sourit à son néant,
S'exagère sa propre idée :
Tel s'imagine être un géant
Qui n'a pas plus d'une coudée
Aristote n'a pas trouvé notre vrai nom.
Orgueil et petitesse ensemble,
Voilà tout l'homme ce me semble.
Est-ce donc là ce qu'on nomme raison ?
Quoiqu'il en soit, voici quelqu'un qui nous ressemble ;
Au bon cœur près, tout homme est mon ciron.

Dans ce prologue nous avons d'un côté une définition théorique par référence à Aristote et, de l'autre côté, une définition pratique qui donne l'avis de La Motte sur les mœurs. Le fabuliste La Motte ne conçoit pas l'« animal » comme le philosophe Aristote. Ce dernier différencie l'homme de l'animal par rapport à la raison, à la parole, aux sentiments, tandis que notre fabuliste cherche à rapprocher l'homme des animaux, et même des insectes, en soulignant les proximités de comportement. Selon La Motte, la définition théorique et générale qui définit l'homme comme « animal raisonnable » ne permet pas de progrès de l'homme. Elle ne constitue pas vraiment une définition globale de l'Homme. Il manque la dimension relationnelle et comportementale. S'il faut le définir justement, il faut le définir dans toutes ses dimensions, parce que ce qui définit les relations entre les hommes, ce n'est pas seulement cette faculté de penser mais c'est aussi le comportement moral. Pour mettre en

¹¹ Beaucoup de fabulistes emploient la comparaison que la fable est un miroir, mais nous préférons l'idée de l'eau au fond du puits, car l'homme se mire volontairement dans cette eau.

évidence une définition pratique qui définit l'homme par son comportement et par son aspect pratique, La Motte fait semblant de ne pas comprendre ce qu'Aristote veut dire par « raison » et élimine la définition théorique d'Aristote. Il dit d'une manière légère et comique : « je n'en crois rien ». De cette façon La Motte s'inscrit dans la tradition des moralistes et non pas dans celle des philosophes théoriques. C'est la philosophie pratique de La Motte qui le pousse à prendre cette position de philosophe moraliste.

Ce prologue nous montre que La Motte a de grandes ambitions et prétend débattre avec Aristote. En plaçant le comportement au centre de sa réflexion, il donne une définition de l'homme où la fable aurait sa place, parce qu'il n'y a pas de différence fondamentale entre le comportement d'un homme et celui d'un animal.

Comment pourrions-nous définir la morale de La Motte ? Etre raisonnable *a priori* c'est avoir un comportement qui est en accord avec les normes de la société dans laquelle nous vivons. Or, La Motte en tant qu'un homme du début du XVIII^e siècle critique aussi l'homme qui adhère aux normes que la société lui impose, celui qui se comporte conformément aux jugements de ses contemporains et qui répond aux exigences de la vie collective. Tout en étant un moraliste, La Motte est aussi, déjà, un homme du début du siècle des Lumières, où l'on s'intéresse à la marginalité et à la bizarrerie, comme plus tard l'incarnera la figure du Neveu de Rameau. La Motte met donc la notion classique du raisonnable en cause : cette notion se transforme, de l'idée de l'intégration dans une société à l'idée d'accepter ce qui est différent. Autrement dit, il milite pour défendre les valeurs de marginalité et de renouvellement¹².

Ce qui importe pour un moraliste tel que La Motte, c'est que les acteurs de ses fables évoquent tous les types humains, nos sagesses mais aussi nos folies et sottises, nos orgueils et nos petitesse et tout ce qui est constitutif de notre humanité. Etre raisonnable pour La Motte, c'est savoir se comporter et non pas avoir une faculté scientifique. La Fable représente l'opposition éternelle entre l'homme raisonnable et l'homme déraisonnable dans la société et se doit de montrer le triomphe du premier et l'échec du second.

La vision critique de l'homme influence donc la définition de la forme de la fable. La comédie a perdu de sa force critique, se réduisant à ne dénoncer que les ridicules, et non pas les caractères immoraux. La fable s'impose au XVIII^e siècle comme un genre particulièrement efficace, bref, facile à mémoriser et à raconter, soutien de la voix de la conscience. Non

¹² La fable de « L'Écrevisse Philosophe » (VI, 11) est un bon exemple pour cette pensée. La Motte se rend compte qu'il y a des écrevisses qui marchent autrement que les autres et qui sont plus raisonnables que les autres et donc que la marginalité et la différence peuvent être aussi des comportements positifs pour le progrès de tous.

seulement la fable peut dénoncer, mais la fable peut transformer son auditoire. Il ne s'agit donc pas de la laisser aux poètes qui en prennent à leur aise avec la moralité ou de permettre des interprétations fallacieuses. C'est pour cela que Rousseau donnera une si grande place aux fables, préalablement épurées, dans son programme éducatif.

Première Partie : **La crise de la poésie au XVIII^e siècle :**
contexte et enjeux des *Fables Nouvelles*

Chapitre I : Un aperçu historique des Querelles

Il importe d'emblée de mettre en contexte les *Fables Nouvelles* sur lesquelles portera ce chapitre, en les ancrant dans le contexte général de la Querelle des Anciens et des Modernes. Nous étudierons d'abord le goût de la modernité à la fin du XVI^e siècle puis la genèse du goût classique, pour ensuite mettre en lumière la première et la deuxième « Querelle des Anciens et des Modernes » : l'objectif est d'évaluer le point de vue de La Motte par rapport à celui de chaque parti, les Anciens et les Modernes. Nous nous intéresserons notamment à la question de l'imitation et surtout à mettre en évidence les enjeux du débat esthétique. Notre but n'est pas de refaire toute l'histoire des Querelles mais de placer la pensée de La Motte dans son contexte historique, pour attester qu'il est bien en train de prendre une position moderne, reprenant les grandes orientations de ceux qui l'ont prise avant lui, et à la fois mettre en valeur ce qu'il a ajouté à cette pensée moderne. D'une autre façon, il s'agit de montrer comment La Motte inscrit la littérature dans l'histoire, comment il voit son historicité et sa continuité.

I-La modernité au XVI^e siècle

Il est important de préciser que les Anciens sont à l'origine ceux qui sont venus dans le monde avant le christianisme, c'est-à-dire ceux qui ont vécu avec ce qui sera nommé après eux la religion « païenne ». Comment s'articulent ces deux mentalités ? La religion chrétienne a été considérée comme un progrès sur la religion païenne, non seulement du point de vue religieux, mais aussi littéraire. Marc Fumaroli écrit que, pour les Modernes, de même que « le christianisme est un progrès théologique infini sur l'erreur païenne, de même la poésie chrétienne ne peut être qu'un progrès infini sur celle des Anciens¹³. »

La source des Querelles de la fin du XVII^e siècle et du début de XVIII^e siècle se situe au XVI^e siècle. Comme au XVII^e siècle, qui développe ses savoirs à partir de la culture grecque et latine¹⁴, au XVI^e siècle cette culture tient déjà une place importante. Quoiqu'on lui donne le

¹³ FUMAROLI, Marc, « Les abeilles et les araignées », dans *La Querelle des Anciens et des Modernes, XVII^e -XVIII^e siècles*, Anne-Marie Lecoq, éd., Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2001, p. 125.

¹⁴ Les auteurs admirés par les partisans des Anciens sont d'abord les Grecs, Homère du VIII^e siècle av J.C. et Hésiode du VII^e siècle av J.C., en ce qui concerne l'épopée ; Eschyle 526-456 av J.-C., Sophocle 495-406, Euripide 480-406 en ce qui concerne la tragédie, quant à la fable la référence

nom de Renaissance, le XVI^e siècle est un siècle violent, marqué par les guerres de religion entre catholiques et protestants¹⁵. Ainsi les auteurs¹⁶ de cette époque le considèrent comme décadent et sur bien des points inférieur à l'Antiquité. Les penseurs de cette période rejettent en bloc le Moyen Âge et mettent en avant la période gréco-romaine. Pour eux, il faut s'inspirer des œuvres des Anciens car elles sont supérieures à celles de leurs temps : c'est dans cette période que se situe le génie de l'art et de la littérature. Mais cette position générale n'empêche pas le développement prodigieux d'une littérature en langue vulgaire : nous pouvons citer comme exemple les poètes de la Pléiade¹⁷ qui ne s'inspirent pas toujours des auteurs antiques et qui établissent leurs propres règles. Ils lisaient les œuvres grecques et latines qui selon eux ont atteint un degré de perfection :

Avant d'écrire, avant de créer, ils veulent apprendre. Ils ont vu que d'admirables poètes avaient jadis existé, dont l'œuvre leur apparaît infiniment supérieure à celle de leurs contemporains les plus glorieux ; ils estiment que pour atteindre à leur niveau et rompre avec un passé et un présent qu'ils méprisent, il faut prendre modèle sur eux, percer à jour leurs procédés et dégager de leur œuvre certains principes¹⁸.

Ainsi à la question de la supériorité des Anciens, s'ajoute la question de la langue qui sera le sujet de la querelle de cette époque.

1-La querelle de la langue française

Au XVI^e siècle, le français n'occupait pas la place qu'il a obtenue depuis dans le monde littéraire, administratif et scientifique. Les poètes et les intellectuels écrivaient en langue latine ou grecque, langues qu'ils considéraient aptes à transcrire les pensées et les sentiments. Les humanistes de la Renaissance préfèrent ces langues anciennes. Contre cette pauvreté de la langue française, deux poètes connaisseurs des langues, Ronsard et du Bellay ont essayé d'enrichir la langue française et de lui donner une valeur. Ils ont commencé à utiliser des mots et du vocabulaire français dans leurs productions littéraires. Ils inventent des néologismes, de nouveaux mots, par dérivation ou par composition sur les racines latines. Sur ce sujet, du Bellay a exposé sa théorie littéraire dans *Défense et Illustration de la Langue Française* (1549) où il

connue est Ésope 620-564. Ensuite viennent les auteurs latins, Virgile 70- 19 av J.-C. en ce qui concerne l'épopée, Sénèque 4 av J.-C., et pour les fables, Phèdre 14 avant – 50 après J.-C.

¹⁵ Une guerre à cette époque a fortement marqué la France avec le massacre de la Saint-Barthélemy le 24 août 1572.

¹⁶ Montaigne dans ses *Essais* exprime son mépris pour son époque.

¹⁷ D'autres poètes ont rejoint Ronsard et du Bellay pour construire une groupe connu sous le nom de Pléiade. Ensemble, Du Bellay, Pierre de Ronsard (1524-1585), Jean-Antoine de Baïf (1532-1589), Étienne Jodelle (1532-1573) et d'autres adopteront cette nouvelle approche de la poésie et ce respect de la langue française.

¹⁸ VAN TIEGHEM, Philippe, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France de la pléiade au surréalisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1950, p. 4.

essaye de montrer que la langue française, certes considérée comme « barbare et vulgaire », peut égaler le latin ou le grec et devenir une « langue élégante et digne », c'est-à-dire une langue de poètes. Il exprime ses idées sur la langue française et la pratique poétique. Le point de vue de Joachim du Bellay est donc d'écrire une œuvre progressiste dans laquelle il croit à la succession des civilisations. Alors il fait face à l'héritage gréco-latin :

On ne doit ainsi louer une langue et blâmer l'autre : vu qu'elles viennent toutes d'une même source et origine, c'est la fantaisie des hommes, et ont été formées d'un même jugement, à une même fin : c'est pour signifier entre nous les conceptions et intelligences de l'esprit¹⁹.

Du Bellay considère qu'il y a lieu de se préoccuper de la langue française. Chaque langue reflète le mouvement historique de la matière. Les Romains ont pu s'emparer de la langue latine et le français peut aussi égaler les langues anciennes. Il s'oppose à l'idée de la supériorité d'une langue sur une autre. Chaque langue a sa force. Il est contre les reproches adressés à cette langue d'être trop pauvre en œuvres pour être noble. Il défie les critiques en enrichissant et illustrant sa théorie. Grâce à ce manifeste littéraire, le roi François I^{er} a imposé le français au détriment du latin dans les Cours de Justice. Ces invitations de du Bellay à respecter la langue ont amené la Pléiade à prendre position sur la doctrine de l'imitation des œuvres antiques de Virgile, Ovide, Horace... Ils encouragent ainsi les créations originales. Au XVII^e siècle, Malherbe continue à encourager la langue française, Boileau aussi. L'Académie française était en faveur de la langue française. C'est le premier triomphe de la modernité.

II-La première Querelle des Anciens et des Modernes

Le XVII^e siècle est un siècle agité par les querelles. Il oppose les partisans de l'imitation des Anciens à ceux qui prônent le rejet des modèles antiques et l'invention de formes modernes.

La Querelle des Anciens et des Modernes est l'occasion d'exposer des opinions opposées d'une portée plus profonde encore²⁰. Les hommes de lettres adhèrent à un camp ou à l'autre, en évitant toute neutralité : d'un côté les Modernes affirment être modernes par leur langue et leurs esprits. De l'autre côté, les Anciens continuent à s'appuyer ouvertement sur les

¹⁹ DU BELLAY, Joachim, *La défense et illustration de la Langue française*, édition critique par Jean-Charles Monferran et L'Olive ; texte établi avec notes et introduction par Ernesta Caldarini Genève, Droz, 2007, Chant 1 p. 75.

²⁰ Une étude approfondie nous montre que les déclarations des membres des deux partis est différente de leurs pratiques. Car dans les pratiques, ils sont tous tantôt modernes et tantôt partisans des Anciens.

œuvres de l'Antiquité en littérature et en art. Se déclarer Moderne ou Ancien s'effectue de plusieurs manières. Un des grands représentants du parti des Anciens est Nicolas Boileau (1636-1711). Dans *son Art Poétique* il montre sa fidélité à l'Antiquité. Racine peut être rattaché à ce parti, parce qu'il se déclare imitateur des Anciens dans sa préface de *Phèdre* (1677). Quant au maître de la fable, La Fontaine, dans son *Épître à Huet*, il réclame directement d'être parmi les gens de ce parti. Les Modernes, tels que Fontenelle dans son *Dialogue des Morts* en 1683 ou Charles Perrault dans *le Siècle de Louis le Grand* en 1687 et son *Parallèle des Anciens et des Modernes*, se déclarent modernes par opposition aux Anciens.

1-Les étapes de la Querelle des Anciens et des Modernes :

Au début du XVII^e siècle ce n'est plus seulement la question de la langue française qui est au centre des débats, mais la grande question de l'imitation des Anciens.

A-Entre merveilleux chrétien et merveilleux païen

D'autres querelles plus petites ont marqué le XVII^e siècle, en lien direct avec la querelle des Anciens et des Modernes, comme la querelle du merveilleux.

Sans entrer dans le détail des enjeux politiques et de la propagande royale, nous nous contenterons de dire que dans la première moitié du XVII^e siècle les Modernes sont liés au premier ministre Richelieu qui cherche à renforcer le pouvoir du roi. Tout au début de la création de l'Académie française sous le contrôle de Richelieu, les Académiciens avaient les gènes de la modernité. Ils écrivent des œuvres qui ne sont pas inspirées de l'Antiquité, comme *La Pucelle* de Chapelain en 1656 ou *Clovis* de Desmarets en 1657, avec l'ambition de remplacer la poésie païenne par la poésie chrétienne. Le *Clovis* de Desmarets est une épopée française nationale, indépendante de l'épopée grecque ou latine. Elle s'oppose en effet à l'abus du merveilleux païen dans la littérature épique. Dans cette épopée, le merveilleux est mis en question. Le genre de l'épopée chrétienne à la fin du XVII^e siècle ne s'accorde pas avec le merveilleux païen. Dans les préfaces de ses œuvres, le moderne Desmarets revendique la nécessité de produire des œuvres littéraires traitant des questions qui parlent aux pensées des gens de son époque, ou qui répondent à leurs sentiments et à leurs attentes. Alors les préoccupations intimes des gens de l'époque ne correspondent plus à la mythologie ou à la poésie païenne. A son avis, la poésie et le merveilleux doivent être chrétiens.

Avec Desmarets nous apercevons l'aube de la définition de la modernité littéraire qui cherche à remplacer le merveilleux latin par le merveilleux chrétien, en phase avec la doctrine mise en place par Richelieu. Ce merveilleux correspond plus au mode de vie des chrétiens

français. Il est propice à soutenir et argumenter les épopées modernes. Cette nouveauté ou cette insertion du merveilleux chrétien dans le monde littéraire a perturbé les principes et les dogmes de ceux qui trouvent que les œuvres antiques sont comme éternelles.

Mais à l'Académie, nous trouvons aussi le parti adverse avec Boileau. Dans son *Art poétique* (1674), ce dernier préconise le respect des modèles grecs et latins et le recours à la mythologie. Il défend le charme du merveilleux païen et de la mythologie comme modèle pour toute production littéraire. Il n'hésite point à proscrire le merveilleux chrétien de la littérature : « de la foi d'un chrétien les mystères terribles/d'ornements égayés ne sont point susceptibles²¹. » Il trouve que les questions de la religion chrétienne et de Dieu ne doivent pas être mélangées avec la littérature considérée comme un art. Il est contre la confusion de ce qui est profane avec ce qui est sacré car cette rencontre peut diminuer la valeur de l'art et de la religion. L'art ne parle pas de la vérité dont parle la religion. Ce sont deux questions différentes et il faut les séparer, car il trouve que l'art corrompt la religion et lui fait perdre sa valeur, pareillement, la religion corrompt l'art et sa nature. Et il ne souhaite pas « du dieu de vérité faire un dieu de mensonge/ souvent avec Dieu balance la victoire²² ». Boileau insiste sur la nécessité d'utiliser le merveilleux païen et la prône dans son art poétique. Cette querelle s'élargit pour concerner la langue française et son utilisation dans les inscriptions et sur les monuments.

Au XVII^e siècle on traduit les œuvres antiques en langue française. Mme Dacier traduit *Illiade* en prose car la langue française est impropre à la poésie et surtout « [...] il n'est pas possible d'y faire passer la force, l'harmonie, la noblesse et la majesté des expressions d'Homère, ni de conserver l'âme qui est répandue dans sa poésie et qui fait de tout son poème comme un corps vivant et animé²³. »

B- Une épopée nationale

Cette querelle a pour objectif la célébration héroïque du roi français contemporain puis l'utilisation de la langue française dans les productions littéraires. Alors, on peut comprendre que les principaux motifs de cette querelle sont, tout d'abord, remplacer la langue latine par la langue française, ensuite remplacer l'épopée antique par une épopée française nationale, c'est-à-dire chanter les héros de la France au lieu de chanter ceux de la Grèce antique et surtout

²¹ BOILEAU, *l'Art poétique*, Chant III, présentation par Sylvain Menant, Flammarion, 1969, p. 103. Cette déclaration est sans doute influencée par l'augustinisme religieux contre le merveilleux chrétien.

²² *Ibid.*, p. 104.

²³ DACIER, Anne, « *Des causes de la corruption du goût* » [1714], dans *La Querelle des Anciens et des Modernes XVII^e - XVIII^e siècles*, op. cit., p. 506.

remplacer le merveilleux païen par le merveilleux chrétien. Ces idées nouvelles ont divisé l'Académie Française en deux parties : les partisans des Anciens et les Modernes. Ils disputent sur une question cruciale, « l'imitation », notion qui suppose un équilibre entre deux pôles opposés, l'invention originale et la copie.

C-L'épopée héroïque française

Face aux partisans des Anciens qui trouvent que le latin est la langue de la transmission du savoir et que les œuvres antiques doivent rester éternelles, une partie des auteurs affirment la nécessité de construire une identité littéraire française. Autrement dit, au lieu de travailler sur *l'Iliade* et *l'Odyssée* d'Homère, ils préfèrent inventer des épopées françaises. C'est ce sentiment national qui les pousse à chanter leur roi au lieu de ceux de l'Antiquité. Ils ne veulent plus passer par l'Antiquité pour louer la modernité. La France a son roi qui mérite d'avoir sa place directement dans l'histoire de la littérature. Il y a de nouveaux héros qui méritent d'être célébrés par une épopée. L'épopée doit être une épopée française nationale. Cette querelle est provoquée par le poème de Charles Perrault « *Le Siècle de Louis le Grand* ». Le 27 janvier 1687, le poème de Perrault est lu à l'Académie Française. Alors qu'à l'Académie, les partisans des Anciens s'attendent à l'éloge des vertus antiques, Perrault fait l'éloge des contemporains et proclame le siècle de Louis XIV supérieur à celui d'Auguste. Cet éloge du siècle moderne ne fut considéré que comme une provocation qui mettait en cause les partisans des Anciens et leur vision de la littérature.

2-L'esthétique classique et le principe de l'imitation

On appelle la période charnière entre le XVII^e et le XVIII^e siècle, la période classique parce qu'elle se donnait comme idéal l'imitation des Anciens²⁴. Cette esthétique est considérée comme le moyen authentique d'atteindre la perfection des œuvres de l'Antiquité gréco-latine. C'est une loi fondamentale de cette période où la production littéraire se caractérise par une certaine impersonnalité. Les œuvres s'abstiennent rigoureusement de manifester une empreinte originale, s'interdisent de faire valoir un point de vue : dans les ouvrages il faut

²⁴ Pour bien voir les enjeux de ce discours et avant de l'expliquer, nous pouvons nous rappeler l'opposition entre Platon et Aristote par rapport à la question de l'imitation : Platon dans *La République* rejette l'imitation comme contraire à toute spiritualité c'est-à-dire à toute élévation de la conscience. L'imitation comme copie, simulacre, pouvoir d'illusion nous éloigne du vrai. A l'inverse, Aristote est pour l'imitation comme *mimesis* de l'art classique. La Motte lorsqu'il va critiquer l'imitation semble proche de la position de Platon. Pour lui comme pour Platon le plaisir lié à l'imitation reste très relatif. D'ailleurs comme Platon il affirme la supériorité surnaturelle des œuvres de l'esprit sur les œuvres de la nature. L'homme pourra participer davantage à cette supériorité en manifestant une idée étrangère à la nature ou du moins supérieure.

toujours chercher la généralité, éviter ce qui est trop particulier ou individuel. Prenons comme exemple les tragédies classiques qui devaient obéir aux règles déduites d'Aristote à partir de la règle de la vraisemblance. Cet attachement à la règle de l'imitation des Anciens n'est pas non plus une croyance inexplicable. Les Académiciens de cette période croyaient à la supériorité des Anciens. Pour éviter une décadence, il est essentiel de les imiter. Pourtant, tenir compte seulement du modèle des Anciens dans une époque qui a complètement changé semble une garantie d'immobilité et de stérilité et surtout une contrainte qui empêche le développement des arts. C'est pourquoi la production théâtrale du XVII^e siècle a été beaucoup critiquée, parce qu'elle n'a pas respecté scrupuleusement les règles classiques et c'est pourquoi aussi les tragédies du XVIII^e siècle paraissent si conformistes. Cette esthétique d'imitation a empêché également le développement des romans qui doivent évidemment peindre le réel particulier plutôt que les abstractions²⁵. Mais les marques d'une révolution contre l'esthétique classique se sont manifestées chez Corneille avec sa construction du *Cid* qui n'est pas du tout inspiré des textes anciens et qui ne se plie pas entièrement au respect des règles de théâtre classique²⁶.

3- Les Modernes et le refus de l'esthétique de l'imitation des Anciens

La tradition fondée sur une traduction fidèle des œuvres de l'Antiquité ne prive pas non plus l'auteur d'un peu de liberté, tant qu'il s'agit seulement d'inscrire l'œuvre antique dans la modernité en inventant des personnages ou intrigues secondaires. Mais cette liberté limitée interdit aux auteurs de franchir les règles classiques. La polémique a plus d'ampleur avec la publication du *Parallèle des Anciens et des Modernes* de Charles Perrault à partir de 1688 :

La belle Antiquité fut toujours vénérable ;
Mais je ne crus jamais qu'elle fût adorable.
Je vois les Anciens sans plier les genoux,
Ils sont grands, il est vrai, mais hommes comme nous ;
Et l'on peut comparer sans craindre d'être injuste,
Le Siècle de Louis au beau Siècle d'Auguste²⁷.

²⁵ Nous disons à ce propos qu'à la fin du classicisme on assiste à l'émergence de trois œuvres qui ne sont pas de vrais romans : *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon (1688) qui prend la forme d'un poème épique ou un traité d'éducation du prince. *Les Illustres Françaises* de Robert Challe (1713), qui peut être considéré comme un roman de mœurs et *Les Lettres Persanes* de Montesquieu (1721).

²⁶ Voir la querelle du *Cid*, où l'écart entre le vrai et le vraisemblable a été un sujet de débats. Il n'est peut-être pas vraisemblable que Chimène épouse le meurtrier de son père, mais ça a réellement eu lieu, c'est vrai. Corneille s'intéresse à ce qui est vrai historiquement, non pas à ce qui est vraisemblable. Une opposition se forme entre la vérité historique et la vraisemblance poétique. La vraisemblance c'est la généralité, la conformité à la norme d'une époque, qui suppose d'effacer toute particularité.

²⁷ PERRAULT, Charles, *Le Siècle de Louis Le Grand* [1687], dans *La Querelle des Anciens et des Modernes XVII^e - XVIII^e siècles*, op. cit., p. 256.

Cette querelle permet de tracer les contours de l'esthétique littéraire classique, qui s'inscrit entre l'imitation des Anciens et l'invention, le génie et l'imagination. Elle engendre un sens plus profond de l'imitation, qui tient compte de l'historicité de la littérature. Le Moderne Perrault essaye de montrer que la littérature peut atteindre une perfection sans imiter ce que l'on considère comme supérieur. En tant que représentant des Modernes, Perrault refuse la notion de la théorie cyclique de l'Histoire²⁸ dans le domaine de la littérature. Il développe une notion linéaire de l'histoire littéraire pour enlever la notion de sommet du développement et accepter l'idée de la progression temporelle, parce que le présent n'est que la suite du passé. La conception moderne du sens de l'histoire imagine plutôt une sorte de progrès sans fin, grâce aux progrès des connaissances et des techniques. Les partisans des Anciens admettent l'idée d'une théorie cyclique de l'histoire, entraînant comme conséquence logique une décadence postérieure. Ils considèrent que la littérature antique a atteint son apogée. Ils estiment que par la règle de l'imitation des Anciens, le XVII^e siècle a atteint son apogée²⁹, ce qui implique qu'au XVIII^e siècle ait lieu une période de décadence. C'est pourquoi les auteurs du XVIII^e siècle avec la théorie moderne de l'histoire s'opposeront à cette théorie cyclique. Ils penseront être au contraire face à un progrès arithmétique. Leur raison les pousse vers l'avant, à admettre la conception de la progression de l'esprit humain.

4- De la théorie cyclique de l'histoire à une théorie linéaire du progrès littéraire

Une nouvelle conception du temps a été inaugurée avec l'avènement du christianisme selon l'auteur du *Clodis*. Cette nouvelle religion « a brisé le [...] temps en deux par l'événement décisif de l'Incarnation : la naissance, la mort et la résurrection du fils de Dieu fait homme. S'est alors ouvert un temps nouveau, que viendra refermer un second et ultime événement,

²⁸ La théorie cyclique de l'Histoire est l'idée que l'Histoire est constituée de moments qui comportent un progrès et une décadence et qu'à la fin de ce cycle de progrès et de décadence recommence un autre cycle de progrès et de décadence. Par exemple dans l'Antiquité il y a eu une période de progrès jusqu'au siècle de Périclès, au moment de Sophocle, d'Euripide, des grands auteurs. Puis il y a eu une période de décadence suivie d'une nouvelle période de progrès : c'est la période qui correspond à la domination de Rome sur le monde antique, qui aboutit au siècle d'Auguste qui est le sommet du progrès. Ensuite vient inévitablement la décadence. Puis un autre cycle commence.

²⁹ Pour les partisans des Anciens, le Moyen Âge ne représente pas un modèle en littérature. Par contre il représente une décadence par rapport aux civilisations antiques car il est régi par l'ignorance et l'obscurité. Du Moyen Âge à la Renaissance on progresse doucement vers le siècle de Louis XIV. Après le siècle de Louis XIV, on retombe normalement dans une période de décadence, conformément à l'idée du cycle : le développement de la civilisation et de l'art part de peu, progresse et, après un sommet, retombe en décadence, et ainsi de suite.

celui du retour du Christ et du Jugement³⁰». Alors Desmarets remplace la conception cyclique de l'histoire par une ligne droite de la théorie du progrès :

Un peuple a pour un temps et l'empire et les mots.
Rome et sa langue enfin tombèrent sous les Goths.
Mais notre langue règne, et doit être immortelle.
Nos rois sont protecteurs de l'Église éternelle.
Cet état de nos vers
Dureront avec elle autant que l'Univers³¹

Dans son *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Perrault change aussi cette conception cyclique de l'Histoire en s'appuyant sur la théorie de la perfectibilité, qu'on peut définir comme la capacité parallèle de l'homme et de l'Histoire à s'améliorer dans tous les domaines, techniques, moraux et artistiques. Ce n'est pas parce qu'une œuvre a atteint un jour une forme de perfection que le progrès n'est plus possible. La meilleure des qualités est celle qui a une dynamique d'amélioration continue :

[...] Les apogées [...] semblent tendre de plus en plus à la perfection et décrivent, somme toute, malgré des mouvements rétrogrades et des temps intermédiaires de ténèbres, un progrès par étapes ascendantes³².

Pour Perrault la théorie cyclique est pessimiste car elle prévoit la décadence avant le progrès, alors que la théorie linéaire lui donne de la « joie » :

Je me réjouis de voir notre siècle parvenu en quelque sorte au sommet de la perfection. Et comme depuis quelques années le progrès marche d'un pas beaucoup plus lent, et paraît presque imperceptible, de même que les jours semblent ne croître plus lorsqu'ils s'approchent du solstice, j'ai encore la joie de penser que vraisemblablement nous n'avons pas beaucoup de choses à envier à ceux qui viendront après nous³³.

Fontenelle, le moderne enthousiaste, s'oppose à l'admiration des Anciens en argumentant l'idée d'un progrès indéfini : « Rien n'arrête tant le progrès des choses, rien ne borne tant les esprits, que l'admiration excessive des Anciens³⁴ ».

Il reconnaît la perfection des Anciens en indiquant aussi leur imperfection. Que les Anciens soient les inventeurs de sciences, de lettres, ne signifie pas qu'ils sont plus intelligents

³⁰ HARTOG, François, *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 73.

³¹ DESMARETS DE SAINT-SORLIN, Jean, *La Défense de la poésie et de la langue française adressée à Monsieur Perrault* [1675], cité dans *La Querelle des Anciens et des Modernes* de Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 127.

³² SCHLOBACH, Jochen, « Pessimisme des philosophes? La théorie cyclique de l'histoire au 18e siècle », dans Theodore Besterman, dir., *Studies on Voltaire and the Eighteenth century*, «Transactions of the fourth international congress on the Enlightenment V », vol. c1v, Oxford, The Voltaire Foundation at the Taylor institution, p. 1976.

³³ PERRAULT, Charles, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui concerne les sciences*, 1690, p. 99.

³⁴ FONTENELLE, Bernard Le Bovier de, *Digression sur les Anciens et les Modernes* [1688], dans *La Querelle des Anciens et des Modernes XVII^e -XVII^e siècles*, de Marc Fumaroli *op.cit.*, p. 312.

que les Modernes ; mais il s'agit seulement d'une question de temporalité d'existence. Ils sont venus avant les Modernes, ce qui ne signifie pas qu'« ils avaient beaucoup plus d'esprit que nous. Point du tout ; mais ils étaient avant nous³⁵».

Dénoncer la théorie cyclique de l'histoire aboutit à une théorie du progrès linéaire. Dans *Les Digressions des Anciens et des Modernes* de Fontenelle, selon Jochen Schlobach, le « critère du progrès continu se trouve surtout dans l'accumulation et la diffusion des connaissances qui garantissent une marche indéfinie des Lumières³⁶». Cette accumulation fait un bon esprit « composé de tous les esprits des siècles précédents³⁷».

Contrairement aux partisans des Anciens qui se déclarent inférieurs aux Anciens, les Modernes ne trouvent aucune raison pour que les Anciens soient supérieurs aux Modernes. Dans l'esprit des auteurs modernes de la fin du XVII^e siècle, les Modernes sont capables de créer des chefs d'œuvres qui égalent ceux des Anciens. Ils estiment même que les Modernes sont nécessairement meilleurs que les Anciens car ils sont arrivés dans un moment où les savoirs ont atteint une plus grande perfection par rapport à ceux qui les ont précédés. L'époque moderne a progressé par l'accumulation des traditions. Le progrès de l'esprit humain correspond aux progrès des sciences et des champs du savoir : les savoirs obtenus par les Anciens seront presque innés chez les nouveaux. L'accès au savoir est radicalement transformé. Les savoirs des Anciens deviennent l'héritage des Modernes. C'est pourquoi les Modernes défendent leur supériorité par rapport aux Anciens. Ainsi les Anciens sont toujours remplaçables par des Modernes, non pas dans le sens que les Modernes peuvent remplacer les Anciens mais dans le sens que chacun a sa place à un moment donné.

III-La Querelle d'Homère

La deuxième querelle des Anciens et des Modernes fut déclenchée suite à la traduction de l'*Iliade* en vers par La Motte en 1714. Sa hardiesse l'a poussé à faire ce que Boileau ou Racine n'ont pas osé faire³⁸. Les deux grands protagonistes de cette querelle sont Madame Dacier (1645-1720), une philologue qui manifeste une passion pour le grec et le latin, dont le travail le plus célèbre est la traduction française de l'*Iliade* en 1711 et Houdar de La Motte (1672-1731) qui comme on vient de le dire est à l'origine de cette querelle appelé homérique.

³⁵ *Ibid.*, p. 299.

³⁶ SCHLOBACH Jochen, « Pessimisme des philosophes? La théorie cyclique de l'histoire au 18^e siècle », *op.cit.* p. 1976.

³⁷ Bernard Le Bovier de Fontenelle, *op. cit.*, p. 307.

³⁸ Boileau et Racine se sont réunis autrefois pour donner à la France une traduction en vers de l'*Iliade*, mais ils avaient l'un et l'autre brûlé leurs essais.

Son adaptation en vers de *l'Iliade* et la publication d'un discours qui attaque Homère ouvrent une controverse : les partisans des Anciens sont-ils si habiles à discerner les beautés des œuvres antiques ? Le goût des Modernes, qui réussissent à formuler une théorie esthétique, n'est-il pas supérieur ? Ce poète essaye d'être l'Homère du XVIII^e siècle et un modèle de perfection par son *Iliade* réduite en douze chants. Son intention est d'affirmer la supériorité des Modernes sur les Anciens et également de prouver que la beauté des œuvres réside dans la clarté et la simplicité. Ce sont donc bien les explications logiques et les raisonnements qui sont la source du plaisir et l'origine de la réussite des œuvres, non pas leur caractère mystérieux. Il essaye de montrer que les héros qu'a décrits Homère et les portraits qu'il a peints des dieux ne correspondent pas aux raisonnements d'un poète du XVIII^e siècle comme La Motte ni à sa philosophie des Lumières. Il voit que cette façon d'exposer les idées n'est pas poétique ou plutôt qu'Homère ne peut plus être ressenti comme poétique.

La Motte avec sa traduction de *l'Iliade* en vers prétend moderniser l'œuvre d'Homère. Il enlève tout ce qui ne correspond pas à son goût ou à son esthétique. Il a la ferme intention de faire une adaptation en accord avec le vraisemblable, le goût du XVIII^e siècle et qui remplisse les exigences de lisibilité et de compréhension de son temps. En représentant *l'Iliade*, La Motte voudrait remettre en cause la théorie de l'imitation. Plutôt que d'imiter les Anciens, les auteurs contemporains devraient s'en inspirer pour aboutir à leur propre création en accord avec leur siècle.

Ce débat met en opposition deux camps : celui des rationalistes modernes et qui voudraient que l'on considère avec une certaine distance la littérature antique en l'adaptant aux mœurs et goût du jour. Et celui des traditionalistes, qui sont des « philologues révérencieux », qui veulent une traduction fidèle d'Homère. Pour eux, Homère est le plus grand penseur de tous les temps et le plus grand poète. Et sa profonde philosophie échappe à ceux qui ont le goût corrompu. Les Modernes de leur côté trouvent en lui un grand penseur de son époque. Mais au XVIII^e siècle il est complètement dépassé et le moindre intellectuel moderne est meilleur qu'Homère parce que l'époque et les savoirs ont changé et évolué.

Pour répondre à l'audace de La Motte et pour défendre Homère, Mme Dacier publie *Des Causes de la corruption du goût* (1714). C'est une satire pour ridiculiser et offenser La Motte qui corromprait le goût de son siècle. Pour se défendre et répondre à Mme Dacier, La Motte publie le livre des *Réflexions sur La Critique*. Enfin un des Académiciens intervient pour mettre fin à ce combat qui finit sur une réconciliation entre les chefs de deux partis. La Motte n'achèvera pas la quatrième partie de son ouvrage *Réflexions sur la critique*.

A cette querelle, d'autres personnes ont participé : par exemple Boivin, un membre de l'Académie des Belles Lettres qui publie l'*Apologie d'Homère*, ce qui encourage les partisans des Modernes à multiplier les traités contre lui. Gacon est apparu comme un grand défenseur d'Homère avec son ouvrage *Homère vengé* où il provoque à nouveau cette guerre. A cela, La Motte a répondu par le silence.

Le retrait de La Motte de la querelle n'a pas fait cesser les problèmes ; un géomètre de l'Académie de Sciences, l'Abbé Terrasson, publie une *dissertation critique sur l'Iliade*. Puis Louis Fuzelier publie vers le milieu de 1715 un opéra-comique, *Arlequin défenseur d'Homère*.

1-L'intérêt de la querelle d'Homère et ce qu'elle apporte comme idées nouvelles

La deuxième querelle ne suscite pas seulement les questions abordées dans la première querelle (du progrès et de l'imitation des Anciens), elle ajoute des débats sur la liberté de l'esprit et le caractère personnel de l'écriture. Elle témoigne de la formation d'un nouveau mode de pensée. Elle suppose tout d'abord une haute idée de l'esprit critique comme cause du progrès. Les Modernes comme La Motte, attaquent l'admiration aveugle envers les idées des Anciens, comme Fontenelle, qui combat les idées reçues, les préjugés ou les superstitions religieuses. Ainsi par cet esprit critique, les philosophes modernes vont juger les œuvres en indiquant leurs mérites et leurs défauts publiquement sans hésitation. Dans un deuxième temps, dans cette querelle intervient la question du goût et des mœurs. Faut-il traduire de manière littérale les œuvres antiques ou les mettre au goût du siècle ? C'est donc au nom du goût que cette deuxième querelle examine la question de l'imitation des Anciens, entre la copie et l'adaptation. Pour les partisans des Anciens, la modernité que vante La Motte n'est que la corruption du goût. Ainsi le bon goût réside dans l'Antiquité, qu'il faut préserver par des règles à imiter. Combattre les idées des Anciens signifie la perte du goût. Ainsi le goût se transforme en position morale.

A- La théorisation d'une conscience du progrès

Tous les discours de La Motte tournent autour de l'utilisation des facultés de la raison dans la création littéraire : notre poète condamne les partisans des Anciens qui nourrissent leur invention littéraire en comptant seulement sur la mémoire, faculté du retour au passé. A l'inverse, il promeut une création littéraire fondée sur d'autres facultés de la raison, comme l'imagination, qui est la faculté de prévoir le futur à partir du présent.

Dans ses *Discours*, nous constatons qu'il considère la relation entre Anciens et Modernes comme une relation de filiation. Sa théorie du moderne est une théorie de l'innutrition³⁹, d'originalité et non pas de copie. Autrement dit, La Motte contribue à théoriser une conscience du progrès. Cette théorisation vient comme réponse à la théorie esthétique des partisans des Anciens, qui suppose l'exemplarité mémorable des œuvres antiques. Comme Fontenelle, La Motte considère l'histoire littéraire comme une construction.

La prise de conscience de l'historicité de la littérature les pousse à agir en évitant ce qui cause les décadences et en nourrissant ce qui peut favoriser le développement.

La méthode des partisans des Anciens pour atteindre l'apogée de la littérature qui consiste dans la reproduction des œuvres des Anciens par l'imitation semble pour les Modernes la cause possible d'une chute de la littérature. Dans un premier temps, les Modernes réfléchissent à la nécessité de faire des œuvres modernes aussi grandes que celles des Anciens en prenant la raison comme guide. Cette vision rationaliste qui postule un progrès de la littérature grâce à la raison n'implique pas un mépris des Anciens. Il s'agit de prendre conscience de la manière de penser des Anciens, d'apprendre leur savoir mais non pas d'imiter leurs œuvres.

Dans un deuxième temps, cherchant à traiter la littérature comme la science, la thèse des Modernes présuppose que l'ensemble de l'histoire littéraire marche selon l'ordre de la raison pour aboutir à des fins heureuses, c'est-à-dire le perfectionnement de la littérature. Ainsi pour eux les actions du présent littéraire préparent son avenir et c'est ainsi que la littérature se poursuit. De cette manière on comprend que la littérature est une sélection à partir d'un point de vue et une construction.

Les Modernes essayent de montrer qu'ils comprennent bien la trajectoire de la littérature, comment les choses se déroulent et se transforment dans l'histoire. Leur sagesse

³⁹ La théorie d'innutrition de du Bellay : L'innutrition s'emploie essentiellement dans le domaine littéraire et poétique. C'est en fait un équilibre entre le plagiat et la création. Quelqu'un qui pratique la théorie de l'innutrition assimile des modèles, des genres, des thèmes, pour ensuite les mettre à sa manière et créer à partir d'une base existante une nouvelle chose.

est dans la recherche du sens de l'histoire littéraire. Leur vision matérialiste (selon le langage de nos jours) de l'histoire se manifeste en considérant l'Antiquité comme l'enfance de l'histoire littéraire, ce qui suppose que ce qui va succéder à l'Antiquité sera l'accumulation des expériences de l'enfance ; c'est ainsi que les Modernes sont supérieurs aux Anciens⁴⁰. C'est ainsi que les Modernes valorisent implicitement le travail littéraire du Moyen Âge.

La Motte prend la science pour un modèle de rationalité, qu'on peut tout à fait rapprocher de la littérature. Nous concevons la profondeur philosophique de La Motte quand nous remarquons qu'il a choisi de participer à l'action historique de la littérature. Dans cette querelle, La Motte manifeste le changement du goût et controverse au nom de l'esprit⁴¹. La querelle d'Homère pour La Motte ne se concentre pas sur Homère en tant que poète mais sur une question intellectuelle : c'est l'élaboration d'une poétique fondée sur la raison.

A l'instar de ses prédécesseurs modernes, La Motte s'intéresse peu à la question de la langue de l'épopée ou à la question de l'épopée nationale. Sa première préoccupation est de chercher à théoriser le poème épique⁴².

Tout d'abord, il parle dans son discours sur Homère du principe de la traduction littéraire et de l'imitation : dans la traduction si chère aux Anciens comme Mme Dacier, selon La Motte, « il n'y a presque d'autres mérites que la connaissance de deux langues⁴³ » tandis que dans l'imitation que réclame La Motte c'est elle qui laisse part « à la fleur de l'esprit et de l'imagination ». Il défend la langue française sans attaquer la langue grecque. La langue française ne manque ni de grâce, ni de clarté ni de sublime ou de dignité ou de tendresse. Ce qui est intéressant dans un mot c'est le sens avant la sonorité :

Nous n'avons point ces particules sonores qu'Homère sème dans ses vers et dont il soutient ses expressions. C'est que nous n'admettons rien de sonore s'il n'est utile au sens ; nous voulons que le discours soit harmonieux seulement par l'expression nécessaire et cette prétendue disette fait en effet la plus solide richesse de la langue⁴⁴.

⁴⁰ La Motte met en scène cette question dans un de ses prologues. Il y explique que les partisans des Anciens sont comme des enfants qui ont besoin d'un guide. Fontenelle partage aussi cette vision dans son livre *Digression sur les Anciens et les Modernes*. Cela ne signifie pas non plus que les Modernes méprisent les grandes œuvres des Anciens, qu'ils reconnaissent avec un grand respect.

⁴¹ La Motte explique le changement du goût dans *sa Réponse à la onzième Réflexion de M. Despréaux sur Longin*. Il essaye de montrer qu'il est impossible de prendre la supposition de Longin à la lettre : « la différence d'âge, d'humeur et de profession empêchera toujours que les hommes ne soient également frappés des mêmes choses », donc ce qui est sublime à un moment du temps ne l'est pas à un autre. Dans *Textes Critiques, Les raisons du sentiment*, Edition critique avec introduction dirigé par François Gevrey et Béatrice Guion, Paris, 2002, p.127

⁴² Déjà en 1675, un quart de siècle avant l'*Iliade*, le Père Bossu avait rédigé un *Traité du poème épique à la faveur des travaux des doctes classiques*.

⁴³ Houdart de La Motte, *Discours sur Homère*, dans *La Querelle des Anciens et des Modernes XVII^e - XVIII^e siècles*, op. cit., p. 454

⁴⁴ *Ibid.*, p. 456.

Après la question de la langue, il aborde celle du style. Il insiste sur l'idée que les Modernes peuvent égaler les Anciens et que si les Modernes ne font pas comme les Anciens c'est « par goût, plutôt que par impuissance » ; donc le changement et la nouveauté en littérature correspondent au changement du goût :

Homère est quelquefois si défectueux en ce qu'il a pensé et dit que le traducteur prosaïque et le plus déterminé à être fidèle est souvent contraint de le corriger en beaucoup d'endroit⁴⁵.

Quels changements La Motte a-t-il effectué dans son *Iliade* ?

Pour être original dans son imitation, La Motte dit : « il a fallu substituer des idées qui déplaisent aujourd'hui à d'autres idées qui plaisaient du temps d'Homère. » La production littéraire de chaque siècle doit correspondre au changement des mœurs et des habitudes. Ainsi La Motte fait une *Iliade* qui correspond au goût du XVIII^e siècle sans se gêner à prescrire des règles. A la première règle qui est le changement de goût, La Motte examine la question de la longueur du poème épique. Selon lui, Homère et Virgile faisaient des poèmes très longs et cette longueur ne correspond plus au goût du lecteur du XVIII^e siècle. La Motte défend une poésie épique plus courte pour qu'elle soit lue, surtout que la longueur laisse la place à des défauts plus larges.

La question de l'épopée est d'actualité au temps de La Motte. En France on a vu *La Pucelle* de Chapelain (1656), *Clovis* de Desmarets de Saint-Sorlin (1657), *Saint Louis* du père Le Moyne (1653). Le Bossu a fait une *Traité du Poème épique* : « le dessein de l'*Iliade* n'est que de faire voir combien la discorde est fatale à ceux qu'elle divise. » La Motte a comme tâche de faire sentir cette vérité dans son ouvrage. Il a essayé de préparer l'esprit des lecteurs à la vérité morale dont il doit s'instruire, puis en un mot il dit qu'il n'a réduit l'*Iliade* qu'afin de dire plus nettement ce qu'il prétend être l'intention d'Homère. Ainsi il a réduit l'*Iliade* en supprimant les passions des dieux, il a enlevé aux héros l'avarice et l'avidité du butin qui les abaissait aux yeux des lecteurs.

Dans cette querelle, nous allons mettre en lumière les pensées des Modernes plutôt que celles des Anciens. Car ce sont eux qui nous intéressent dans cette recherche. D'un part, ils n'envisagent pas l'esthétique à partir des modèles antiques, c'est-à-dire que leurs sources d'inspiration ne sont plus les œuvres antiques. D'autre part ils ont conscience de théoriser le progrès.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 458.

2-*Les Fables Nouvelles*, un des enjeux de la querelle d'Homère

A-La récitation des fables polémiques

La publication du recueil des *Fables Nouvelles* a lieu entre la querelle d'Homère et le *Discours sur La Tragédie* du même La Motte. La naissance de cette œuvre dans un climat de polémique et de débat en fait une sorte d'extension du champ de la Querelle. La Motte traite dans ses fables ce qu'il traitait déjà dans ses odes⁴⁶ : il traite des questions littéraires et poétiques des genres. La pratique des fables tout au commencement n'était qu'une sorte de procédé pour exprimer ses idées modernes et attaquer ses adversaires en ménageant leur amour propre par l'art de l'allégorie de la fable. La Motte d'ailleurs lui-même est connu pour sa politesse, qui ne cherche jamais à offenser les autres, qui a du succès lors des conversations :

Il disputait avec vivacité, mais sans aigreur, il badinait avec grâce, raillait quelquefois, mais il ne cherchait à offenser personne, pas même ses critiques⁴⁷.

Lors de la fameuse querelle d'Homère, La Motte a commencé à écrire des fables polémiques dans lesquelles il attaque le parti des Anciens. La Motte a récité ces fables, aux tons et aux sujets nouveaux, à ses amis modernes. Ces derniers l'ont encouragé en retour à faire un recueil de fables. Ses fables « avaient un succès étonnant lorsque l'auteur les récitait aux séances publiques de l'Académie Française⁴⁸ ». D'après le *Mercur* de 1715, nous apprenons qu'après la réception à l'Académie de M. de Fleury, le directeur M. de Valincourt « invita La Motte à réciter à l'assemblée quelques-unes des fables nouvelles dont il va faire hommage à S. M. Il en récita huit ; le public les reçut toutes, avec un accueil égal, et l'on attend

⁴⁶ La Motte a écrit la fameuse ode « l'Ombre d'Homère » en 1711. Cette ode est reprise en complément au moment de la publication de *l'Iliade* de La Motte. Dans cette ode, La Motte demande au grand poète de lui confier le secret qui lui permet d'arriver à faire une bonne imitation de son *Iliade*. La vanité de La Motte le pousse à imaginer qu'Homère répond que dans son *Iliade*, il y a des défauts et il conseille à La Motte de les corriger ; il lui offre sa lyre. De cette manière, La Motte prétend, non sans humour, surpasser l'inimitable Homère. Il a écrit son ode « La Critique » où il essaye d'exprimer ses réflexions vis-à-vis des admirateurs de l'Antiquité.

⁴⁷ LA MOTTE, Houdart, *L'esprit des poésies de M. de La Motte de l'Académie Française; avec quelques notes, la vie de l'auteur, et des remarques historiques sur quelques-uns de ses ouvrages*, chez Lottin le jeune, 1767.

⁴⁸ DIDOT, Firmin, *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, I-XVI, Volume 12, 1860.

impatiemment que cet ouvrage soit imprimé⁴⁹». Les Modernes lui demandent alors de continuer ce travail et ces activités. Ces informations permettent d'envisager que les premières fables que La Motte a écrites sont celles du VI^e livre dans l'édition des *Œuvres* de 1754. Il y en a probablement des dizaines qui sont en fait antérieures à 1719 ; ces fables ont pour but évidemment d'alimenter la controverse avec les Anciens. Nous pensons en particulier à la fameuse fable « L'Écrevisse Philosophe » (VI, 11)⁵⁰, qui enseigne qu'il faut aller du côté de la raison et du progrès. Finalement c'est en 1719 que le poète publie un recueil de cent fables intitulées « *Fables Nouvelles* », dédiées au Roi avec un « discours sur la Fable ». Suite à cette publication, Fuzelier représente une comédie, *Momus Fabuliste*, en 1719. Cette pièce évoque La Motte d'une façon implicite ; La Motte n'était pas content de cette allusion, il reconnaît son succès dans une lettre au *Mercur* où il souligne ses points faibles. Mais à propos des règles des genres littéraires, il écrit :

Les applaudissements extraordinaires que *Momus Fabuliste* avait reçus sur le théâtre, durant une longue suite de représentations, s'étaient fait entendre jusques dans nos contrées [...]. *Momus Fabuliste* a donc été reçu ici avec les mêmes applaudissements qu'il avait eus dans la capitale. On l'a lu publiquement en plusieurs compagnies ; chacun se récriait aux beaux endroits [...]⁵¹.

B-Les enjeux de la pratique de la fable pour La Motte

Habile dans le genre polémique, La Motte, en tant qu'académicien et théoricien ayant l'esprit critique, était au cœur de toutes les querelles littéraires de son temps. Les traces les plus évidentes de cela se trouvent dans ses discours, qui ne se réduisent pas à une apologie de ses propres œuvres, mais qui transmettent des messages plus ou moins voilés à ses adversaires. Ces textes théoriques expliquent l'esprit et les valeurs des Modernes dont il est le chef. En écrivain qui se veut exhaustif, La Motte cherche à traiter toutes les sortes de genre poétique jusqu'à les épuiser. En plus des fables, il a écrit de la poésie lyrique, des pièces de théâtre. Dans ses travaux, on remarque qu'il essaye toujours de se débarrasser des règles et des dogmes, qu'il réclame la liberté de l'écriture. Mais son souci d'être original et créateur le pousse à tenter de théoriser la fable et donc d'établir des normes régulières et rationnelles. Il lui donne une réglementation en indiquant avec précision ce qu'exige, selon lui, le genre de la

⁴⁹ *Mercur français*, Au bureau du *Mercur*, 1717, de juin, p 174-175 Nous lisons aussi des vers (A Monsieur de La Motte sur les derniers Fables qu'il récita à L'Académie Française qui finit par « La Motte, il faut que ton ouvrage / Au Parnasse soit imprimé ».

⁵⁰ Voir à ce propos « Hypothèses et certitudes sur la genèse et l'histoire du recueil » dans « Histoire (hypothétique) de la publication des *Fables Nouvelles* de La Motte », communication de Jean-Noël Pascal. : la fable de « L'Écrevisse Philosophe » (ODLM, 1754, V.I, 11), a été lue à l'Académie en 1715 à la réception de Boze, neveu de Corneille, après l'échange des discours entre le nouvel académicien et le secrétaire perpétuel Dacier, qui avait violemment attaqué les Modernes.

⁵¹ *Mercur galant, Nouveau Mercur, Mercur de France* (1700-1799), 20, I, 86-117. La Motte ne signe pas cette « lettre d'un provincial ».

fable. Pour saisir une place forte à l'Académie française et se rendre un de ses maîtres, La Motte ne tarde pas à trouver chez La Fontaine des défauts. Ambitieux, il cherche à dépasser La Fontaine ou au moins à l'égaliser en écrivant des fables philosophiques riches en pensées. Sa démarche est de donner à la fable plus de valeur en tant que genre littéraire. C'est ainsi qu'il écrit son « Discours sur la fable », dans lequel il critique La Fontaine et ses admirateurs.

Dans son œuvre, ce n'est pas tant les fables qu'il a écrites qui comptent, que probablement le discours qui explique comment faire des fables didactiques différentes de celles de La Fontaine. Ses fables sont écrites pour être des modèles de la bonne manière d'écrire des fables, complément du « Discours » où il propose des réflexions approfondies, pour former un traité complet sur l'art de la construction d'une fable. La Motte voit qu'à son époque, les *Fables* de La Fontaine constituent une œuvre stupéfiante qui atteint une renommée inimaginable. Ce sont des fables qu'aucun fabuliste n'est capable de faire. Les fables de La Fontaine ont une influence immédiate sur le public. La Motte cherche à être un nouveau La Fontaine, comme il cherchait à être un nouvel Homère avec sa nouvelle *Iliade* et un nouveau Boileau en faisant la poétique des genres. La polémique des fables est donc à resituer comme un des enjeux de la querelle d'Homère.

Comme nous venons de le voir, la Motte répète avec insistance dans ses préfaces ses idées modernes afin d'essayer de persuader ses contemporains de l'importance de repartir sur de nouvelles bases dans la production littéraire. Il ne faut plus tenir compte de ce que font les partisans des Anciens qui empêchent l'évolution de la création littéraire et interdisent à la pensée critique de se développer. Les œuvres littéraires sont la manifestation concrète de ces pensées. Le discours sur les fables ainsi que les prologues dans son recueil constituent un support qui rejoint les autres discours pour diffuser les idées modernes de La Motte. Nous allons voir que La Motte est plus intellectuel et moins fabuliste. Il ne veut pas se montrer en tant que fabuliste. Il manifeste sa pensée par son *Discours* et son recueil de fables.

C-L'émergence d'un débat sur la fable

A l'époque de La Motte, les poétiques qui sont les plus établies sont celles de la tragédie, la comédie et la poésie lyrique. La fable était un genre dont on se servait moins, qui semblait moins riche. Mais la classification des grands genres a fait apparaître le problème de la classification des petits genres, dont le fonctionnement et le mécanisme sont encore moins clairs. En dépit des débats et des controverses sur la poésie qui ont marqué la transition entre le XVII^e et le XVIII^e siècle, la fable n'a pas trouvé sa place dans les formes dérivées de la poésie. Les formes de la poésie épique, lyrique, de la tragédie, de la comédie, ont monopolisé

les débats. Exclue, la fable apparemment n'était pas considérée comme une forme de poésie⁵². La fable à cette époque était connue par le seul nom de La Fontaine qui avait renouvelé les fables des Anciens. Jusque-là, les écrivains qui ont essayé d'écrire des fables en imitant la Fontaine ou en écrivant des fables nouvelles n'ont pas pensé à écrire un discours sur la fable qui montre la nature de la fable ou son but et son rôle dans la littérature. La Motte cherche de nouveaux terrains pour lancer de nouveaux débats. Il trouve dans la fable un terrain convenable. La fable a paru à ses yeux et aux yeux de ses contemporains modernes comme le terrain idéal pour combattre le parti des tenants du classicisme des Anciens.

La Motte va être le créateur du premier discours théorique sur la fable. C'est le premier à avoir l'idée de travailler de manière théorique et exhaustive sur ce genre négligé. La Motte à l'Académie Française devient une sorte de porte-parole des Modernes. Il va mettre au service de la fable sa puissance théorique provocante. Nous pouvons dénombrer trois raisons principales qui l'ont poussé à écrire des fables.

a-La première raison : combler l'absence d'une théorie de la fable

Le théoricien La Motte remarque qu'il n'y a pas de théorie de la fable. Il élabore une théorie de la fable pour donner à la fable un statut indépendant. Dans cette perspective, ce n'est pas le travail d'un fabuliste qui a donné à la fable une valeur comme genre, ce n'est pas la récitation des fables, mais c'est le travail du théoricien qui a haussé le niveau du genre de la fable pour pouvoir être rangé parmi les autres genres. Les aspects de l'activité poétique de La Motte se caractérisent spécialement par une réflexion profonde sur les genres, leurs structures et leurs finalités. Tout au milieu de nombreux débats consacrés à la poésie, il a donné une grande attention à la fable. Il a voulu tirer la fable du rang des genres marginaux et lui donner plus de valeur. C'est un militant qui croit à la valeur didactique de la fable et à son importance pédagogique et morale. Finalement donc son mérite de Moderne réside dans la formation des règles et la réflexion sur la finalité.

b-La deuxième raison : conquérir l'Académie Française

La Motte fait partie des fabulistes qui ont un bel esprit, qui « se servent de l'Apologue pour obtenir des succès de lecture à l'Académie ou dans les cercles mondains⁵³ ». La Motte traite le genre de la fable pour affirmer son idée de Moderne et sa confiance en la continuité

⁵² Nous verrons plus tard que l'attitude de la Motte envers la fable n'est pas l'attitude d'un poète car la poésie pour lui a pour but le plaisir. Or pour lui, la fable est surtout éducative. Si La Motte reproche aux partisans et aux défenseurs de la poésie d'en faire un objet éducatif et aux détracteurs de la poésie d'en faire un genre qui corrompt l'esprit, il adapte le point de vue de Platon et traite la fable comme un genre éducatif. Par conséquent, il reproche à La Fontaine d'avoir négligé l'essence de la fable qui est l'instruction morale.

⁵³ LEVRAULT, Léon, *La Fable, évolution du genre*, Delaplane, Paris, 5^{ème} édition, 1905, p. 125

de l'histoire littéraire. Il a bien compris que dans l'esprit du siècle, les fables de La Fontaine marquent l'achèvement de la formation des fabulistes et qu'il s'agit d'une clôture. Avec son esprit moderne, La Motte ouvre une nouvelle porte aux fables par ses *Fables Nouvelles*.

La réussite de l'œuvre de La Fontaine apparaît aux yeux de La Motte comme une entreprise pour exposer un problème crucial dans la littérature : comment écrire dans un genre littéraire qui a connu son apogée aux yeux des lecteurs ? Même si en 1670 Mme Villedieu a publié ses *Fables ou Histoires allégoriques*⁵⁴ et si en 1671 Antoine Furetière a fait imprimer ses *Fables morales et nouvelles*⁵⁵, La Motte est le premier à se demander comment écrire des fables après La Fontaine. Son intention est tournée vers un discours théorique sur la fable et des réflexions analytiques. Je n'ai considéré la réflexion qu'en elle-même, je ne m'en ferai l'application qu'en partie⁵⁶ dit-il. La réflexion est en réalité orientée vers la définition et la justification du fabuliste. La démarche peut s'analyser comme l'exacte contrepartie de celle de la Fontaine. Ce dernier a fait des fables sans en parler théoriquement.

c-La troisième raison : l'émulation avec La Fontaine

Lors de la publication de son recueil, Houdart de La Motte a pris un risque important face au grand fabuliste La Fontaine. La naïveté et la gaieté du style de ce dernier le rendent inimitable. Son talent et sa réussite sans comparaison découragent les autres à s'engager dans ce genre.

Mais l'esprit de débat de La Motte et sa hardiesse, sa position en tant qu'un chef du parti des Modernes, l'ont poussé à se présenter comme le véritable inventeur des fables, non pas un imitateur de La Fontaine, parce que lui seul cherche le mérite de l'invention. La Fontaine n'est finalement plus seulement un adversaire à éliminer, mais un rival à dépasser. Et là est le lieu de parler de l'anecdote de Voltaire qui était chez le prince de Vendôme où on parlait en mal de La Motte ; on le traitait avec le plus grand mépris ; on assurait qu'il lui était impossible d'approcher des plus médiocres fables de La Fontaine. Voltaire leur parlait d'une nouvelle édition de ce même La Fontaine, et de plusieurs fables de cet auteur qu'on avait retrouvées. Il leur en récite une. Les assistants étaient enchantés par cette fable et ils

⁵⁴ Elle qualifie ses histoires de « galantes » en s'adressant au roi : c'est une tentative modeste dans le genre de la fable.

⁵⁵ Dans sa préface, il a la hardiesse de prétendre renouveler la fable et d'inventer de nouveaux sujets.

⁵⁶ LA MOTTE, Antoine Houdart de, *Discours*, dans *Fables*, dans *Œuvres de M. de La Motte*, tome IX, Paris, Prault l'aîné, 1754, IV+493 p (éd. 5, avec l'ajout d'un 6^e livre de fables), p. 9.

affirmaient que jamais La Motte n'aura ce style, ils reconnaissent la finesse et le goût de La Fontaine à chaque mot. Puis Voltaire avoue que la Fable était de La Motte⁵⁷.

Nous voyons ici que La Motte est bien, parfois, arrivé à surpasser La Fontaine.

⁵⁷ Voir à ce propos *Œuvres complètes* de Voltaire, Volume 5, Chez Firmin Didot frères, fils et Cie., 1869, p. 310.

Chapitre II : Prologues et fables comme extension à la querelle d'Homère

Si le *Discours sur la Fable*, que nous analyserons plus loin en détail, n'est pas explicitement lié à la querelle des Anciens et des Modernes, certains prologues de fables et même certaines fables le sont assez clairement. Avant de commencer l'examen de ces textes, nous avons isolé les prologues qui traitent des questions concernant la querelle d'Homère directement ainsi que les fables qui nous paraissent polémiques à ce propos.

Tout d'abord, citons les prologues qui abordent la querelle des Anciens et des Modernes : « Le Moqueur » (I, 6) ; « L'Avare et Minos » (I, 19) ; « L'Opinion » (IV, 3) ; « Le Portrait » (IV, 5) ; « Les Gourmets » (IV, 6) ; « Les Deux Livres » (IV, 9) ; « Le Chameau » (IV, 14) ; « Le Cheval et Le Lion » (IV, 17) ; « Le Tyran Devenu Bon » (IV, 19) ; « Les Moineaux » (IV, 20) ; « Le Berger et Les Échos » (V, 15).

Citons ensuite les fables polémiques : « Le moqueur » (I, 6) ; « Les deux livres » (IV, 9) ; « La Montre et le Cadran » (III, 2) ; « Les Lunettes » (III, 3) ; « Les Singes Matelots » (II, 6) ; « Le Caméléon » (II, 9) ; « Le Chameau » (IV, 14) ; « La Paix » (IV, 16) ; « Le Cheval et Le Lion » (IV, 18) ; « L'éclipse » (II, XII) ; « Les Deux Sources » (III, 7) ; « La Chenille et La Fourmi » (III, 8) ; « Le Soc et l'Épée » (III, 14) ; « Le Portrait » (IV, 5) ; « Le Berger et Les Échos » (V, 15) ; « Le Chien et L'Âne » (VI, 3) ; « Le Basilic et le Dragon » (VI, 5) ; « L'Écrevisse Philosophe » (VI, 11) ; « Le Faucon et sa Sonnette » (VI, 17).

I-Les prologues

Développant un discours général sur les idées modernes pour lesquelles La Motte se bat dans ses débats littéraires, les prologues nous semblent comme une mise en application de ses discours. Les idées qu'il y traite peuvent se résumer en la nécessité d'avoir un esprit audacieux, le désir de la nouveauté, la confiance dans le progrès, l'utilité de l'esprit critique, le refus de l'imitation, l'importance de la liberté d'inventer ses propres normes, un certain individualisme, l'utilité de la littérature et l'engagement de l'écrivain.

Dans la plupart de ces Prologues nous trouvons que d'un côté, notre fabuliste moderne refuse de penser la production littéraire sous l'angle de la *mimesis*. La Motte ne critique pas la part d'imitation dans la production littéraire ou artistique qui est inévitable à son époque, mais

il critique les conceptions qui veulent que l'imitation soit la règle de ces productions. L'idée que l'activité de l'esprit soit soumise à des contraintes extérieures est bien réfutée par La Motte qui n'hésite pas à réclamer l'idée d'une liberté de la création par l'esprit. Ainsi, si La Motte critique l'opinion selon laquelle la littérature aurait pour fin l'imitation des Anciens, ce n'est point parce qu'il n'accorde aucune valeur à l'imitation. D'un autre côté, il estime que cette tradition dénie à l'écrivain toute spécificité. Il ne fait que reproduire ce que font les autres. Or pour La Motte tout homme est différent des autres, et cette différence repose sur la différence d'esprit. Ce dernier constitue la particularité de chaque individu. La littérature doit être le produit de l'esprit et chaque écrivain a des points forts dans lesquels il excelle. La Motte a une conception particulière de l'esprit, comme conscience de soi. Selon lui, l'homme qui sait utiliser son esprit pense, a une conscience, peut s'améliorer, progresser et créer une nouveauté authentique. De cette façon La Motte définit l'écrivain comme esprit.

1-L'imitation

La Motte expose sa théorie moderne des règles d'écriture dans une série de prologues. Tout d'abord La Motte affirme sa position de moderne, qui valorise l'esprit critique, en dénonçant l'attitude des défenseurs des Anciens qui admirent les œuvres antiques par habitude et par complaisance. Ainsi le parti des Anciens dans cette querelle représente le parti des préjugés et de l'erreur. Le prologue qui précède la fable « Le Berger et les Échos » (V, 15) constitue une condamnation du fait d'être le singe d'autrui et une invitation à compter sur sa raison et non pas sur la production des autres. La Motte s'emporte contre ceux qu'il appelle les reviseurs, qui n'ajoutent que des échos aux propos des autres. L'imitation traduit la faiblesse, l'incapacité de penser : « Mais nous disons beaucoup et nous ne pensons guères. » Imiter, c'est répéter : « Nous répétons de bouche ou par écrit, / Ce que d'autres ont dit et souvent après d'autres. » Les imitateurs ne sont que des conformistes qui sacralisent les opinions des autres. C'est par préjugé que les partisans des Anciens ne cherchent qu'à fabriquer et appliquer des règles, alors qu'ils ne sont pas « les propriétaires de leurs décisions ». L'imitation repose sur l'opinion, sur ce que tout le monde connaît déjà. Ainsi la production vient de la « pure mémoire érigée en esprit ».

La règle des imitateurs est simple : « Un seul homme a jugé : bientôt mille jaseurs/Adoptent son avis comme loi souveraine ». Or pour La Motte, l'avis de la majorité n'est pas nécessairement vrai ni préférable. La doctrine moderne de La Motte est qu'il faut plutôt tenter d'apporter un regard personnel. Comme critère philosophique et littéraire, La

Motte conseille la raison : « Pour garants de la vérité, / Comptons les raisons, non les hommes. »

La vérité peut naître d'un raisonnement et non pas de l'autorité d'autrui. L'idée de La Motte est d'améliorer son propre esprit car se laisser aller avec la majorité ne signifie pas suivre la vérité : « C'est trop s'abandonner à la pluralité, / Race imbécile que nous sommes, / Ce n'est pas là que gît la vraie autorité⁵⁸ ». La fable qui suit ce prologue est une excellente démonstration de la pensée de La Motte. Ainsi les partisans des Anciens sont imparfaits car ils sont incapables d'exprimer clairement et librement leurs idées. Ils ne formulent que des échos mécaniques.

Les partisans des Anciens qui croient à la supériorité de leurs guides font de l'imitation une règle absolue. Cela repose sur l'idée que la littérature a atteint son point de perfection avec un nombre déterminé de grandes œuvres, à un moment de l'histoire. Nous avons exposé cette question dans le discours.

2-La créativité

Dans le prologue qui annonce la fable de « L'Opinion » (IV, 3), La Motte donne une solution pour se débarrasser des règles imposées par le parti des Anciens. Le thème principal de ce prologue c'est que la caractéristique principale de la modernité est d'avoir la hardiesse d'avancer sans avoir de règles sur lesquelles s'appuyer.

Au début de ce prologue La Motte souligne la psychologie du moderne qui souffre du fardeau des contraintes et des règles :

J'implore ton secours, invention divine,
Je ne puis travailler sur d'antiques tableaux :
Si je ne crée et si je n'imagine,
Je jette de dépit et couleurs et pincesaux.
Les fictions d'autrui n'excitent point ma veine ;
Si le fonds n'est à moi j'y bâtis avec peine.
Je craindrais toujours que le dol
Ne m'en dépossédât sous ombre de justice
Et qu'un jour le maître du sol
Ne revendiquât l'édifice.
Ne brodons point enfin le canevas d'autrui.
Jadis on inventait ; inventons aujourd'hui.

Pour La Motte ce qui caractérise l'homme, c'est la possibilité d'exercer ses facultés. À l'inverse, l'imitation des Anciens, d'une manière scolaire et servile, est une façon de renoncer à la liberté intellectuelle que nos facultés nous donnent. Si l'être humain est capable de penser par lui-même, il faut essayer de penser plutôt que de tenter de reproduire indéfiniment ce que

⁵⁸ Nous pouvons déceler ici une allusion probable à l'Académie française.

les autres ont déjà fait. La Motte parle au nom des idiosyncrasies individuelles, des goûts purement subjectifs.

Un écrivain doit bien choisir son sujet. La littérature peut prendre pour sujet les thèmes les plus ordinaires et les plus élevés, des réflexions sur la vie quotidienne ou l'expression de la vie de l'esprit, d'un individu ou d'un peuple. La Motte ne fait pas une théorie générale de la production littéraire sans tenir compte des œuvres. Il veut comprendre le sens de l'histoire de la littérature comme l'histoire d'un progrès continu. C'est ce qui explique sa classification des genres littéraires. La Motte nous montre à l'inverse comment l'attitude traditionnelle considère que la littérature est une sorte de tout déterminé, qu'elle a atteint sa perfection et qu'en conséquence il n'y a pas d'autres saluts que de les reproduire et les répéter :

Nos pères l'ont bien fait ; ne pourrions-nous-le faire ?
Non, me dit-on, les temps en sont passés.
Il fallait naître aux jours ou d'Ésope ou d'Homère,
Mais vous venez trop tard. Imités : c'est assez.

L'injonction à imiter serait le propre d'un temps de décadence. Nous sommes au cœur du problème : les partisans des Anciens jugent qu'il n'est pas possible de faire de bonnes œuvres sans l'imitation des Anciens. Pour faire des chefs d'œuvres, fallait-il naître dans l'Antiquité ?

Je n'en suis point d'avis. Il semble à ce langage
Que le monde soit décrépité,
Qu'il ait tout vu, qu'il ait tout dit :
Il s'en faut bien ; il n'est qu'à la fleur de son âge ;
Et c'est trop dire, il n'a que cinq ou six mille ans⁵⁹.
Or, auprès des millions d'années
Que vraisemblablement portent ses destinées,
Il ne fait que de naître ; et nous sommes enfants.
Il y paraît, toujours timides,
Nous n'osons avancer, si nous n'avons des guides.
Nous demandons à chaque pas,
A-t-on été par-là ? Non ; n'y marchons donc pas.
Voilà bien le discours d'enfants tels que nous sommes.

La Motte n'est point d'accord avec l'avis des conservateurs : il ne fallait pas naître au temps d'Ésope ou d'Homère pour faire des chefs d'œuvres. Il pense au contraire, que le monde est encore dans l'enfance. Il postule qu'il y a un avenir et un progrès possible. Ce prologue nous dit qu'effectivement il peut naître de nouveaux Ésope et de nouveaux Homère.

La Motte invente une sorte d'archi-lecteur ou d'archi écrivain. Une espèce de prototype de ce que devrait être un écrivain moderne :

⁵⁹ Rappelons nous que la chronologie chrétienne de l'histoire ne commence qu'avec le déluge, daté vers 3000 av. J-C.

Si nous trouvons des critiques sauvages,
 Allons toujours, et laissons-les crier.
 À l'honneur d'inventer Apollon nous convie ;
 Et nous sommes, malgré l'envie,
 Créateurs de notre métier.
 En vertu de ce privilège
 Voici donc de nouveaux acteurs,
 Dame ignorance et son cortège,
 Paresse, orgueil : écoutons ces docteurs.
 Ils font déjà gronder tout le peuple critique
 Contre un conte métaphysique.

La Motte s'écarte de cette tradition et s'en démarque car il veut poser un autre problème. La littérature pour lui vise autre chose que l'imitation ; il cherche la nouveauté. Et l'imitation des Anciens ne peut pas être le but de la littérature mais éventuellement un des moyens de la production littéraire. La conception traditionnelle de l'imitation des Anciens ne permet pas d'expliquer le succès des œuvres qui s'en détachent. Elle ne peut pas expliquer le goût ou la valeur que peuvent avoir des œuvres qui se détachent de cette imitation servile des Anciens. Autrement dit, cette conception traditionnelle ne peut pas expliquer les textes hors normes.

La Motte nous donne l'image d'un navigateur qui part à la découverte de terres nouvelles et inconnues. C'est l'individualisme optimiste qu'annonce La Motte dans les vers suivants :

Nous serons plus hardis, quand nous serons des hommes.
 Que de terres encor restent à découvrir⁶⁰ !

Plus la production littéraire est contrôlée, et plus les écrivains sont craintifs. Pourtant, c'est en se risquant à de nouveaux comportements, en osant l'inhabituel, que la littérature progresse. Pour faire avancer nos projets, il nous faut prendre le risque de déplaire aux dogmes, d'être audacieux, inventif, de dépasser les blocages que nous nous mettons à nous-mêmes.

⁶⁰ Au début de la fable « Le Meunier, Son fils et l'Âne », (III, 1), La Fontaine exprime la même idée :

L'invention des arts étant un droit d'aînesse,
 Nous devons l'apologie à l'ancienne Grèce.
 Mais ce champ ne se peut tellement moissonner
 Que les derniers venus n'y trouvent à glaner.
 La Feinte est un pays plein de terres désertes.

Nous comprenons bien que La Motte réfléchit même au-delà de la situation de l'écrivain, sur la situation de l'homme dans le temps. L'homme n'est pas simplement un héritier ou un reproducteur. Il est l'inventeur et le conquérant d'un monde nouveau. Le monde est ce que l'on en fait à fur et à mesure qu'on avance. C'est l'homme qui contrôle le monde. L'Audace apparaît comme force de l'esprit, elle est le moteur de la transformation de la littérature. Selon La Motte il vaut mieux contrer cette tendance décourageante et faire face à ces perspectives paralysantes proposées par le parti des Anciens chez qui la peur subsiste, car elle est alimentée par le danger de la décadence de la littérature et les menaces de destruction de la République des Lettres.

La Motte conteste le comportement de ceux qui n'essayent pas de sortir de leur cage et qui craignent d'agir sans contrôle, de façon inédite et inacceptable relativement aux normes. Il critique ceux qui ne font que satisfaire les attentes des autres, au lieu d'oser être autre chose, oser faire autre chose. Pour La Motte c'est par l'invention que les auteurs peuvent sauver la littérature de la tyrannie des règles :

La fiction sur tout est un pays immense :
On ira loin, pourvu qu'on pense⁶¹.
Les chemins manquent-ils ? C'est à nous d'en ouvrir.
Imaginons des faits ; créons des personnages.

Pour La Motte, c'est par l'invention que les auteurs peuvent sauver la littérature de la tyrannie des règles. Même si l'idée de La Motte est de faire en sorte que les règles soient utiles à l'invention et non pas qu'elles obligent les auteurs à se soumettre à un phototype. Ce qui est important pour La Motte est cet optimisme de la raison qui s'exerce et qui produira perpétuellement le progrès.

Le prologue qui précède la fable des « Moineaux » (IV, 21) rejoint le précédent dans le sens où La Motte se réclame de la liberté contre la tyrannie des règles et met en évidence la diversité et les enjeux de la production littéraire. Il développe trois axes : le premier concerne les contraintes qui enlèvent les plaisirs, le deuxième le plaisir lui-même et le beau, le troisième les règles.

La Motte recommande l'idée que l'écrivain doit écrire par plaisir et non pas par obligation. La motivation d'écrire doit être le plaisir d'écrire :

Notre cœur veut avoir sa pleine liberté ;
L'ombre de contrainte le blesse ;
Et c'est un roi jaloux de son autorité,
Jusques à la délicatesse.
Cet objet me plaît ; mais sur tout
Ne m'obligez pas de m'y plaire.

⁶¹ C'est une maxime concise et assertive qui résume toute la pensée de la modernité.

Ordonnez moi ce que je voulais faire ;
Vous allez m'en ôter le goût.

Ce qui implique qu'il existe pour tout écrivain un mode d'écriture qui alternerait entre plaisir et obligation. Puisque le choix est possible, La Motte invite à écrire par plaisir. L'écrivain peut, au nom du plaisir seul, fuir le poids des obligations. En plus du plaisir, l'implication personnelle de l'écrivain lui est chère, car il y a une différence entre les écrits professionnels et les écrits personnels. La Motte met l'accent sur l'émotion de l'écrivain, qui perd tout plaisir et goût face à une obligation. Satisfaire les fabricants de règles implique l'insatisfaction personnelle. La Motte fait le lien entre le plaisir et l'absence de contraintes :

Eh ! Pourquoi cette loi m'est-elle rigoureuse
En me liant à mon plaisir ?
C'est que je n'y sens plus cette douceur flatteuse,
Que je goûtais à le choisir.
En choisissant, je crois du diadème
Exercer les droits souverains.

Selon une psychologie des contraintes, La Motte pressent que, quand l'on impose à l'écrivain une manière d'écrire, celui-ci va penser à l'application des règles plus qu'à la beauté de son travail. La Motte se focalise sur le sentiment, contre les obligations. Il se fait l'idée que l'écrivain est comme un audacieux aventurier de l'écriture. Il est d'abord un pédagogue mais aussi quelqu'un qui a foi en l'utilité d'écriture. L'écrivain ne peut pas dire ce qu'il a à dire s'il se laisse imposer une manière de dire qui rende la pensée prisonnière.

Quelque ordre survient-il ? Je ne suis plus le même ;
Le sceptre me tombe des mains.
Je songe alors à secouer ma chaîne,
Impatient de rentrer dans mes droits :
L'objet de mon plaisir le devient de ma peine ;
Ma dépendance est tout ce que j'y vois.
Tout beau, me dira-t-on ; réprimez ce langage ;
Nos devoirs selon vous sont donc un esclavage ?
La loi qui les prescrit nous devrait alarmer.

Ensuite nous voyons que La Motte est avec le bon usage des règles. Pour libérer la pensée il faut se libérer des règles ou plutôt les intérioriser. Donc il faut que celui qui écrit ne s'aperçoive plus que les règles sont là comme une chaîne pour lui. Mais qu'elles soient au contraire une voie d'accès à l'invention et à la beauté :

Non pas ; car elle est pour le sage
La beauté même qui l'engage ;
Et c'est choisir que de l'aimer.

Ce qui justifie la prise de parole c'est l'objectif de l'écrivain ; mais ce n'est pas une raison pour s'imposer le carcan des règles. Même en littérature l'auteur doit fabriquer ses propres normes. Cet individualisme fait partie des idées défendues par La Motte.

Dans la fable des « Moineaux » qui suit ce prologue, La Motte parle aussi de la tyrannie des règles sociales, mais nous pouvons sans extrapolation appliquer les leçons de cette fable à la tyrannie des règles esthétiques.

3-L'Innovation

Dans le prologue de « L'Avare et Minos » (I, 19), il s'agit d'une suggestion de plan de rénovation des sujets. La Motte cherche une nouvelle manière pour représenter l'avare, un sujet déjà traité tout au long des siècles.

Le vice étant toujours le même, pour La Motte, il ne faut pas cesser de le critiquer. Mais il est essentiel de tenter de rénover la manière de le critiquer. Les questions éternelles qui concernent la nature humaine doivent constamment faire l'objet des œuvres littéraires. Le vice est opiniâtre. Quand le vice s'acharne à être toujours identique, il faut que la satire s'acharne toujours, de théâtre en théâtre. La Motte justifie la fable comme genre moral, ce qui l'oblige à revenir perpétuellement sur les mêmes travers des hommes. Finalement c'est adapter l'évolution d'un genre littéraire à ce qui est la nature de l'homme. L'homme ne peut pas être corrigé mais les moralistes sont toujours présents pour tenter de le corriger.

Si les Anciens ont traité des vices de l'homme ce n'est pas une raison pour que les nouveaux auteurs cessent de traiter les mêmes questions. Tant que le vice existe il faut le critiquer. Le rôle de l'écrivain moderne est de se remettre sur le métier avec de nouvelles idées, même si c'est pour la même contestation. Que les Anciens aient déjà fait le portrait de l'avare, ce n'est pas une raison pour que Molière ne fasse pas une pièce qui représente l'avare. Les vices sont éternels mais la littérature est la réactualisation constante des thèmes humains. Elle s'adapte à l'évolution des temps. L'avarice est toujours là mais les avares ne sont plus les mêmes personnes. La persistance du même sujet pourrait être un argument pour les partisans des Anciens.

Ce sont les partisans des Anciens qui considèrent que la littérature est close. Ils veulent se contenter du portrait de l'avare que les Anciens ou Molière ont fait. Ils trouvent que la seule chose à faire c'est de copier les anciennes productions, les traduire, les imiter ou les commenter. C'est cela que La Motte conteste, pensant que la littérature doit être vivante et pragmatique.

Pourquoi les moralistes, premièrement les fabulistes s'acharnent-ils toujours à critiquer les mêmes vices ? Cela a été déjà fait. Les vices sont les mêmes et les hommes sont incorrigibles. Les avares malgré toutes les fables ou les pièces de théâtre restent avares. Donc cela justifie qu'on les conteste tout le temps et qu'on les critique tout le temps.

Dans ce prologue La Motte expose la thèse du parti des Anciens. Les grands génies de l'Antiquité comme Homère seraient la source de toute littérature et son *Iliade* serait une œuvre totale. Ainsi pour faire des chefs d'œuvres il n'y a que la solution de copier les Anciens car c'est grâce à eux que les poétiques prescriptives se construisent. Et en même temps La Motte expose sa théorie qu'on peut mettre les œuvres des Anciens au goût du siècle.

De tous les vices des humains
 Le plus moqué, c'est l'avarice.
 C'est aussi le plus fou. Bernez-le, c'est justice.
 Quant à moi, j'y donne les mains.
 Qu'Apollon me mette à sa place ;
 J'arme tous les auteurs contre un vice si sot.
 Nul rang, nul honneur au Parnasse
 À quiconque sur lui n'eût pas lâché son mot.
 Mais quoi ? me diraient-ils ; la matière est usée :
 De quels siècles, de quels climats
 N'a-t-il pas été la risée ?
 Qu'en dirons-nous ? Plutôt, que n'en direz-vous pas ?
 Peignez l'avare en sa folle disette
 De Belzébuth infâme anachorète,
 Qui fait vœu sur son or de renoncer à tout :
 Qui se traite lui-même à sa table maudite,
 Comme un effronté parasite
 Qu'il voudrait éloigner par un mauvais ragoût.
 Quand le vice est opiniâtre
 La satire doit l'être aussi.
 Allez le bafouer de théâtre en théâtre,
 Tant qu'à le corriger vous ayez réussi.
 Mais ne l'attaquez pas avec des bras d'Hercule ;
 Vos efforts seraient superflus.
 Servez-vous des traits de Momus ;
 Il est défait s'il voit son ridicule.
 Eh ! Ne le voit-il pas ? Ne l'a-t-on pas bien peint ?
 L'avare ignore-t-il, si quelque sens l'éclaire,
 Qu'en se privant de tout de peur de la misère,
 Il se fait tout le mal qu'il craint ?
 On s'en moque ; il est insensible ;
 Ce qui le fâche d'un brocard,
 C'est qu'il n'en peut grossir sa chevance d'un liard.
 Oh ! Je me rends ; la cure est impossible,
 Le vice sans pudeur est trop incorrigible.

Dans ses prologues, La Motte entend montrer que ce qui caractérise les vraies œuvres littéraires, c'est la liberté, et cela aussi bien pour celui qui lit une œuvre littéraire que pour celui qui lui donne naissance. Pour La Motte si une œuvre littéraire ne manifeste pas une liberté totale, à tous égards, insoumise, elle ne mérite pas le nom d'œuvre littéraire. Il refuse l'idée que l'œuvre soit produite selon des règles *a priori*. Cela tient au fait que l'imagination créatrice n'est nullement limitée dans ses productions par les formes qu'elle trouve déjà faites dans les œuvres anciennes. De sa libre et imagination, l'écrivain est capable de produire des idées et

des œuvres sans bornes. Une manière de faire de la littérature chez La Motte c'est de s'éloigner des règles imposées. Avant d'être une imitation, la littérature peut consister en une création libre et une invention de l'esprit. De cette manière la littérature relève plus d'un jugement esthétique que moral. La fable du « Moqueur⁶² » (I, 6) qui suit ce prologue soutient bien cette idée de La Motte.

II-*Les Fables*

Nous remarquons des allusions à la querelle d'Homère aussi dans les fables de La Motte. Par exemple dans sa fable « l'écrevisse philosophe⁶³ » (VI, 11), La Motte expose bien sa pensée où il met en scène une écrevisse qui pratique la sagesse critique : « Et qui dans son espèce eût l'esprit de l'étoffe/Dont parmi nous Descartes eût le sien ». Cette écrevisse qui voulait marcher droit représente le militantisme philosophique qui est caractéristique du XVIII^e siècle, sorte d'annonce de ce qui va se développer dans le siècle. La Motte essaye de montrer que les auteurs modernes peuvent dépasser les auteurs de l'Antiquité et surtout que leurs partisans du XVII^e siècle se laissent aisément diriger par des règles. Ainsi les partisans des Anciens sont détachés du monde réel qui est le monde de la raison et ils sont enfermés dans une érudition qui les rend insupportables et ennuyeux. De l'autre côté nous voyons dans cette fable les Anciens qui essaient de montrer que les modernes sont des hypocrites. Ils essaient de montrer que les auteurs anciens sont des modèles à admirer et qu'il faut s'en inspirer et les imiter.

C'est une fable qui nous montre l'engagement moderne de La Motte en attaquant précisément les Anciens qui selon lui marchent en reculant parce qu'ils suivent les traditions sans réfléchir ni penser au changement et à l'évolution, alors que la raison marche droit et qu'elle va de l'avant⁶⁴. La Motte n'a pas seulement critiqué cette méthode d'imiter les Anciens.

⁶² Dans un pays du nouveau Monde
Qu'habitent mille oiseaux inconnus à nos bois,
Il en est un de beau plumage ;
Mais qui pour chant n'eut en partage
Que le talent railleur d'imiter d'autres voix.
Sire Moqueur (c'est ainsi qu'on l'appelle).
Entendit au lever d'une aurore nouvelle,
Ses Rivaux saluer le jour.
De brocards fredonnés le railleur les harcèle ;
Rien n'échappe ; tout à son tour.
De l'un il traîne la cadence ;
De l'autre il outre le fausset.

⁶³ J-N Pascal a déjà analysé cette fable dans son livre *Les successeurs de La Fontaine*.

⁶⁴ Nous analysons cette fable en détail dans le chapitre sur la triomphe de la modernité et les fables nouvelles.

Il trouve que les raisons qui poussent les partisans des Anciens à suivre leurs devanciers c'est qu'ils sont des boiteux qui marchent en arrière : « Et sa marche est de reculer », ils ne sont guidés que par une « vieille obstinée ». Ils sont « du sot peuple », ils ont « les têtes dures » alors pour lui les classiques sont des imitateurs qui ne réfléchissent pas. En posant cette question de l'imitation, La Motte pose les pieds sur une terre quasi vierge pour créer des débats. Est-ce qu'avec l'imitation la littérature se développe ? Selon La Motte c'est seulement avec l'invention que la littérature se développe. La Modernité est donc du côté de ceux qui marchent droit, de ceux qui suivent leur raison. Ce que La Motte refuse c'est la manière dogmatique d'envisager la production littéraire. Il conteste l'esclavage et le pouvoir absolu des règles à laquelle les écrivains doivent se conformer pour faire des ouvrages classiques.

Cette idée d'avoir l'esprit critique et de savoir bien juger les œuvres littéraires se trouve bien dans plusieurs de fables de La Motte : la fable des « deux statues » (I, 15) ; la fable « Le Lynx et La Taupe » (II, 4) ; « Les singes matelots », (II, 6) contre le principe de l'imitation aveugle ; « Le Caméléon » (II, 9). Dans la fable du « portrait » (IV, 5), les faux censeurs ne savent pas juger. L'original est le vrai, la peinture c'est l'imitation. On peut penser aussi aux « Gourmets », fable sur le fait de savoir juger (IV, 6).

L'imitation des Anciens prive l'art et la littérature de sa liberté et de sa capacité d'exprimer le vrai et le beau. C'est par l'esprit qu'une œuvre a un sens. Les auteurs doivent innover et inventer en utilisant la raison qui est une source inépuisable d'idées.

Ne se lier à aucune règle préétablie pour créer une œuvre est le rêve moderne de La Motte. Un mot vient ainsi résumer l'essence de la beauté artistique : elle est la manifestation de la liberté comme indépendance à l'égard de toute règle prédéfinie, qu'il s'agisse des règles techniques, des règles logiques ou même des lois physiques. La Motte est contre « le joug des lois » et l'absence de liberté. Mais le grand problème de La Motte c'est qu'on est dans l'obligation d'être moderne.

Chapitre III : L'engouement pour la fable à l'époque de La Fontaine

Les hommes aiment inventer des histoires, sans doute depuis qu'ils existent. Tantôt ils inventent des récits mythologiques et historiques, pour expliquer l'origine des choses. Tantôt ils inventent des récits vraisemblables, pour se changer les idées, tantôt ils inventent des fables. La fable ressemble au conte, parce qu'elle ne soulève pas la question de la vraisemblance. Mais le propre de la fable est de transposer des éléments reconnaissables dans un monde merveilleux pour transmettre un enseignement. Ce qui compte ce n'est pas de croire que les animaux puissent parler, mais de reconnaître quel homme se cache derrière l'animal. Quelquefois le fabuliste pousse son destinataire à se méfier de tout être humain et quelquefois à estimer et aimer ce même être humain. Les fables transmettent les valeurs communes d'une société, la morale, qui n'est pas toujours très conforme à la stricte moralité mais qui est partagée. C'est une manière de se préparer à vivre des événements prévisibles et à les reconnaître sous leur voile, parce que le voile de la tromperie vient plus souvent de la réalité que de la fiction.

Toute réflexion actuelle sur la fable doit passer par l'étude du maître de la fable, La Fontaine. Dans cette partie, nous établirons d'abord une synthèse sur la situation des fables avant La Fontaine. Il est un point de repère incontestable dans l'histoire du genre de la fable et dans celle de la littérature française. Ensuite nous établirons les grands traits des fables de La Fontaine et de ses contemporains. Enfin, nous explorerons les différentes tentatives qui ont été faites pour renouveler le genre de la fable après lui, à partir de réflexions théoriques sur l'écriture de fables nouvelles.

I-La situation des fables avant La Fontaine

Les premières fables que nous connaissons datent de l'Antiquité. L'« ingénieuse idée d'instruire les hommes [...] par des récits allégoriques⁶⁵ », en leur inculquant des principes moraux et des vérités pratiques, est attribuée à Ésope, né vers 620 ans av. J.-C. Nous savons que ces premières fables conservées par la tradition intéressèrent jusqu'à Socrate dans sa prison, qui les a versifiées. À l'instar d'Ésope, des philosophes composèrent des fables :

⁶⁵ WALCKENAER, Charles Athanase, *Histoire de la vie et des ouvrages de J. de la Fontaine*, A. Nepveu, 1824, 3^e édition, p. 173.

Archiloque, Alcée, Aristote, Platon, Diodore, Plutarque et Lucien. Les fables intéressent aussi les latins, comme Babrius (ou Babrias) qui écrit ses fables en grec. Sénèque conseille de traduire Babrius en latin et Quintilien « veut qu'en faisant lire les fables de ce recueil aux enfants, on les force de rompre la mesure des vers, afin de les mettre en état de les redire naturellement et d'eux-mêmes⁶⁶ ».

Phèdre versifie en latin les fables d'Ésope et de Babrius. Julius Titianus met en prose latine un recueil de fables d'Ésope et de Babrius et c'est ce recueil qu'Avianus traduit en vers. Aphthonius (III^e-IV^e siècle) écrit en prose grecque une quarantaine de fables dont quelques unes sont tirées d'Ésope et de Phèdre.

La matière était préparée pour La Fontaine, il a accès facilement aux fables des Anciens par des éditions nouvelles et des traductions. Marie de France à la seconde moitié du XII^e siècle fait des « isopets » : le genre a pris le nom de son fondateur. Au Moyen Âge nous avons le roman de Renart qui pourrait être marginalement une adaptation de fables antiques. Planude au XIV^e siècle publie un recueil des fables ésopiques et établit la biographie de l'esclave phrygien. Au XV^e siècle Reinucius ou Ranutio d'Arezzo traduit en latin vulgaire les fables d'Ésope et de Babrius. A la même époque, pour conserver le patrimoine ésopique, Clément Marot (1496-1544) s'essaie à la fable. Il glisse une fable dans son *Épître à Lyon Jamet* (1548) : « Le Bûcheron qui a perdu sa cognée ». Au XVI^e siècle, Gilbert Cousin met en prose latine des fables et des contes réunis en recueils. Gilles Corrozet a fait en 1542 *Les Fables du très ancien Ésope, mises en rythme français*. En Italie, Gabriel Faërne, poète à la cour du Pape Pie IV, compose un recueil d'une centaine de fables en vers latins tirées de Phèdre, publié en 1564. Mais un critique ancien explique que son recueil relève du plagiat. Faërne aurait fait la découverte d'un manuscrit des fables de Phèdre, il aurait étudié son style et « imite assez heureusement Phèdre⁶⁷ ». Ses fables ont du mérite mais le problème est qu'« il usa de supercherie, ayant donné son recueil sans parler de Phèdre, à qui il avait de si grandes obligations⁶⁸ ». En vérité, il l'imite, mais ne plagie pas vraiment. La supercherie aurait été révélée en 1594, année où le savant Pierre Pithou (ou Pithou) a publié son édition des fables de Phèdre. Perrault s'est intéressé à ces fables, les a traduites et conteste le plagiat. En 1631 paraît l'édition des *Fables d'Ésope le Phrygien, illustrée de discours moraux, philosophiques et politiques* par Jean Beaudoin. Ces ouvrages ont peut être servi comme une source d'inspiration à La Fontaine.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 175.

⁶⁷ DREUX, du Radier (Jean- François) *Fables nouvelles, et autres pièces en vers Par Par M.D.D.L.P.D.C avec un examen des principaux fabulistes anciens et modernes*, Paris, chez F.G.Merigot, 1744, p. XII.

⁶⁸ *Ibid.*, p. XII.

II-La renommée de La Fontaine à son époque

Genre mineur, qui n'est même pas considéré comme genre, la fable est devenue sous la plume de La Fontaine un genre poétique. A l'instar du poète latin Phèdre, La Fontaine fait de la fable un poème. Dans le paysage de la littérature française à l'époque de leur publication, les fables de La Fontaine font exception⁶⁹. En quelques décennies et jusqu'à nos jours, elles sont devenues une œuvre universellement admirée.

La Fontaine n'est pas le grand fabuliste connu parce qu'il aurait inventé la fable, mais parce qu'il a affiné et déplacé ce genre. Il est le fabuliste, « l'auteur », par son style poétique. Comme les autres, il emprunte ses sujets aux grands fabulistes de l'Antiquité tels qu'Ésope, Phèdre, Babrius et aux quelques humanistes du XVI^e siècle⁷⁰. Il le dit lui-même dans la dédicace de son premier recueil : « je chante les héros dont Ésope est le père ». Ce qui distingue l'imitation de La Fontaine c'est qu'elle est créative et non pas une simple traduction ou adaptation. Il se sert des modèles comme matière brute pour une nouvelle création. Chez La Fontaine, le thème est ancien, mais tout le reste est nouveau comme le confirme Léon Levrault.

La Fontaine ne compose pas de fables, mais semble les écrire à la manière d'une conversation : il voit ce qu'il écrit, son style paraît naturel. Nous pouvons dire que La Fontaine n'est pas avant tout un imitateur des Anciens mais qu'il a réussi à devenir un fabuliste inimitable. Il s'est attaché aux récits de ses fables en en développant les circonstances. Il est inimitable dans son art du récit, non pas d'après la hauteur de son style mais d'après son rapport au badinage. Le badinage est bien un caractère inimitable des fables lafontainiennes, c'est-à-dire la capacité de changer de registre dans la même fable, de s'adapter à la bouche et au cœur des acteurs, selon leur tempérament mais aussi selon leur situation. Selon Patrick Dandrey, La Fontaine est un auteur de ton c'est-à-dire « le choix d'une coloration qui pénètre en nous (les lecteurs) non pas par l'intellect mais par le sensible qui est en résonance avec notre cœur⁷¹ », la Fontaine trouve toujours le ton adapté à toutes les situations. Le ton inimitable de La Fontaine fait sa spécificité. Le savoir-faire poétique de La Fontaine l'a poussé à s'élever au-dessus des règles classiques imposées à son époque. Cette prise de liberté par le fabuliste dans le domaine de la versification se manifeste dans son choix

⁶⁹ A l'époque de La Fontaine, la fonction didactique de la fable s'éclipse pour céder à l'amusement de la société mondaine. L'introduction de la poésie à la fable par La Fontaine en fait un genre autonome. Voir à ce propos JONG-IK WON, *La fable en France au XVII^e siècle après le 1^{er} recueil des fables de La Fontaine*, thèse, p. 282-238

⁷⁰ Marot était une référence pour lui pour son style.

⁷¹ « Jean de La Fontaine (1621-1695) : Une vie, une œuvre » Licence YouTube standard, <https://www.youtube.com/watch?v=EnQyCsUzvRc>

de mètres variés. Il fait des vers de différentes longueurs : nous pouvons trouver un vers de six syllabes encadré par des alexandrins. Ces vers mêlés permettent au fabuliste de réciter ses histoires en badinant. Cette transformation des fables des Anciens en une œuvre poétique agréable bien ornementée est la preuve du génie poétique de La Fontaine, qui fait de son œuvre une référence obligatoire et un modèle difficile à imiter.

Au XVII^e siècle, la Fontaine est au centre des préoccupations de ceux qui veulent écrire dans le même genre. Ils se sentent paralysés car ils trouvent que la fable comme genre a connu son apogée. C'est ce que confirme Léon Levraut dans son manuel consacré à la fable, peut-être lacunaire mais très clair et instructif pour nous :

On peut dire que La Fontaine a fait obtenir à la fable ses lettres de noblesse en la plaçant au niveau des genres poétiques traditionnels. En revanche, à l'instar d'Ésope pour les Grecs, le fabuliste est devenu la personnification même du genre⁷².

La Fontaine incarne la fable. Il fait de la fable, considérée de son temps comme peu digne de prouver le talent d'un poète, un genre nouveau, vaste et varié, apte à embrasser tout le cercle des idées humaines, depuis la plus haute spéculation de la philosophie jusqu'aux plus humbles préceptes de la vie commune. Il s'est approprié tous les styles depuis le langage simple, mais harmonieux et cadencé, d'une muse gracieuse et familière, jusqu'aux plus sublimes élans de l'enthousiasme poétique.

Cette grande réussite a été un obstacle aux autres fabulistes contemporains et postérieurs. Tous les fabulistes avouent et reconnaissent le talent poétique de La Fontaine. Mais cette reconnaissance est assez souvent entachée par une condamnation pour l'absence ou l'ambiguïté de la morale dans ses fables. La fable n'est pas considérée comme un genre poétique seulement, mais elle est aussi un genre qui tend à enseigner, à instruire. Or La Fontaine en écrivant ses fables ne cherche pas à être l'unique fabuliste moderne, il dit qu'il ouvre la route devant ceux qui viennent après lui, il l'a annoncé dans sa préface :

Il arrivera possible que mon travail fera naître à d'autres personnes l'envie de porter la chose plus loin. Tant s'en faut que cette matière soit épuisée, qu'il reste encore plus de fables à mettre en vers que je n'en ai mis. J'ai choisi véritablement les meilleures⁷³.

La Fontaine a ouvert le chemin devant ses successeurs ; il a laissé une partie des fables ésoques à réécrire. Nous voyons là un encouragement pour l'émulation, même s'il pense avoir choisi les meilleures fables, ce qui est un jugement de valeur qu'on peut contester. Son but n'est pas seulement de mettre la fable en vers mais de donner une valeur à ce genre, de le

⁷² JANSSENS, Jacques, *La fable et les fabulistes*, Bruxelles, Office de publicité Janssens 1955, p. 52.

⁷³ La Fontaine, *La Fontaine Fables*, par René Radouant, nouvelle édition, Classique Hachette, 1929, Préface, p. 7.

hausser au niveau des autres genres. Il choisit ce qui lui semble les meilleures fables. Mais par la force créative de ses fables, il a fini par éclipser tous ses contemporains et la plupart de ses successeurs.

Nous nous appuyerons sur *La Fable et les fabulistes* de Jacques Janssens (1955), sur le manuel *La Fable, évolution du genre* de Léon Levrault (1905), sur le livre de Jean-Noël Pascal (*La Fable au siècle des Lumières : 1715-1815 : anthologie des successeurs de La Fontaine, de La Motte à Jauffret* (1991), sur un article de Jean-Noël Pascal, « De quelques stratégies préfacielles chez les fabulistes après La Fontaine (1715-1820) », où l'auteur distingue trois attitudes dominantes chez les successeurs du Bonhomme.

III-les continuateurs de La Fontaine, imitateurs et émules

L'éclatant succès des fables de La Fontaine au XVII^e siècle a fait oublier les fabulistes qui l'ont précédé et a intimidé ses successeurs. La plupart des fables après La Fontaine ont sombré dans l'oubli. Pour suivre l'ordre chronologique qui a du sens ici, nous parlerons d'abord des contemporains de La Fontaine puis nous nous intéresserons aux successeurs.

1-Les fabulistes contemporains à La Fontaine.

Les contemporains de La Fontaine ont aussi écrit des fables, parce que c'était courant à cette époque d'écrire des fables. Mais les fables de La Fontaine ont été en leur temps si célèbres que les autres fabulistes ne pouvaient les ignorer. Son nom seul désigne la fable⁷⁴. Nous pouvons distinguer deux catégories de fabulistes à son époque : ceux qui craignent de se mettre en concurrence avec le Bonhomme, ceux qui estiment qu'il est possible d'entrer en rivalité avec lui.

Certains puisent dans les mêmes sources que La Fontaine et traitent des mêmes sujets, comme le très laconique Isaac de Benserade (1612 ou 1613-1691) dont les courtes fables ont l'honneur d'être gravées pour décorer le bosquet du Labyrinthe du château de Versailles⁷⁵.

⁷⁴ La Harpe dit à ce propos : « nommer la fable c'est nommer l'auteur ; le genre et l'auteur ne font qu'un », ce qui est un grand éloge pour La Fontaine et sa réussite. *Eloge de [Jean- François] de La Harpe, membre de l'académie française, de toutes les académies de l'Europe, et professeur de littérature au lycée de Paris prononcé à l'ouverture des séances*, par René Chazet, Paris 1805, p. 20.

⁷⁵ BENSERADE, Isaac (de) , *Les Fables d'Ésope mises en quatrains, dont il y a une partie au Labyrinthe de Versailles*, Paris, Mabre-Cramoisy, 1678. Ses fables forment un décor animé, inspiré des fables d'Ésope, afin d'éduquer le Dauphin.

Nommons aussi Charles Perrault qui traduit en vers français des fables de Faërne. La plupart de ces fabulistes se reconnaissent inférieurs à La Fontaine. Perrault dit à ce propos :

Quoique ma traduction [des fables de Faërne] soit fort exacte, hors en quelques endroits, où j'ai cru pouvoir m'en dispenser, et qu'elle ait la brièveté et la clarté si recommandable dans une narration, je n'ai garde de l'oser comparer, ni même leur original, aux fables de M. de La Fontaine : les nôtres ressemblent à un habit d'une bonne étoffe, bien taillée et bien cousue, mais simple, toute unie ; les siennes ont quelque chose de plus, et il y ajoute une riche et fine borderie qui relève le prix infiniment⁷⁶.

Quant à Edme Boursault (1638-1701), il a eu l'étrange idée « de transporter l'apologue sur le théâtre⁷⁷ ». Il met en scène Ésope qui récite des fables dans *Les Fables d'Ésope ou Ésope à la ville* (1690) une comédie en cinq actes et *Ésope à la cour* (1701), une comédie héroïque. C'était une manière pour censurer la société et critiquer ses vices et ses mœurs. Boursault lui-même avoue la supériorité de La Fontaine, il écrit dans la préface d'*Ésope à la cour* :

Il ne faut, que comparer les fables de M. de La Fontaine avec celles que j'ai faites, pour voir que c'est lui qui est le maître. Les soins inutiles que j'ai pris de l'imiter m'ont appris qu'il est inimitable⁷⁸.

De son côté Le Noble a essayé d'être original en introduisant la fable politique⁷⁹. Mais le problème est que quand les fabulistes parlent des sujets qui ne sont pas universels, qui concernent une période précise ou des actualités, la fable est condamnée à l'oubli, parce que ce qui amuse le lecteur dans cette période précise va perdre sa valeur plus tard⁸⁰. C'est pourquoi les fables de Le Noble sont tombées dans l'oubli⁸¹. Nous remarquons que les fables à l'époque de La Fontaine et après ses premiers livres sont des fables hybrides, des fables-épigrammes ou des fables théâtrales.

Les contemporains de La Fontaine n'avaient pas vraiment l'intention de rivaliser avec lui mais ils tentent d'écrire des fables parce que ce genre est courant à cette époque : il a du succès, notamment dans les salons.

La deuxième catégorie de fabulistes cherche une autre solution. Mis à l'étroit, comme tant d'autres, par le poids du génie de La Fontaine, ils se tournent vers d'autres sources, non

⁷⁶ *Les Fables de Faërne, trad. en vers français* par Charles Perrault, Gerard Onder de Linden, éd 1718, Préface.

⁷⁷ Léon Levrault, *op.cit.*, p. 117.

⁷⁸ Jacques Janssens, *op.cit.*, p. 59.

⁷⁹ LE NOBLE, Eustache, *La pierre de touche politique. La fable du Renard*, William Dewking, 1690.

⁸⁰ Selon l'auteur de *La Fable et les fabulistes*, Janssens, « la fable politique prend sa substance dans l'actualité, et l'actualité est changeante⁸⁰ ». C'est pourquoi La Fontaine s'est éloigné de La Fable politique qui normalement tombe dans l'oubli. (Jacques Janssens, Office de Publicité, 1955, p. 60.)

⁸¹ Il est lieu de préciser cependant que les contes et les fables de Le Noble, en 1697, présentent, avec un didactisme appuyé, la plupart des sujets traditionnels.

pas les Anciens mais des sujets inventés⁸². Furetière (1619-1688) et Desmay (mort en 1699) ouvrent l'école de l'invention des fables. *L'Ésope du temps*⁸³ (1677) et *L'Ésope Français* sont les deux recueils de M. L. S. Desmay. Furetière, un émule contemporain de La Fontaine, chez qui la préoccupation pédagogique s'affirme, a publié des *Fables morales et nouvelles* (1671) dont il a inventé les histoires. Par désir de nouveauté, il aboutit à l'invraisemblance et choisit même pour héroïne d'apologue les *Chimères*, c'est-à-dire les imaginations vaines qui logent dans la cervelle des hommes⁸⁴. Pour lui, La Fontaine a rendu honneur aux fabulistes anciens, « par la nouvelle et excellente traduction qu'il en a faite, dont le style naïf et marotique est tout à fait inimitable, et ajoute de grandes beautés aux originaux⁸⁵. » Furetière prend parti contre l'immoralité des fables de La Fontaine, tout en reconnaissant la simplicité de son style. Ce qui est remarquable chez Furetière c'est de reconnaître la supériorité de La Fontaine en matière de style : La Fontaine a relevé son sujet « par la beauté de son style, et ses heureuses expressions ». Naturellement il se prononce inférieur par rapport à lui sur ce point. C'est ainsi qu'il a recours à l'invention non pas d'un style mais de fables morales et nouvelles.

Ce qui nous est intéressant dans notre recherche c'est la nouvelle génération de fabulistes, à laquelle Fénelon apporte un exemple fécond d'invention, en lui apportant la respectabilité des Anciens. Les fables de Fénelon ne sont pas son œuvre la plus célèbre, mais elles ont marqué leur époque. La Motte s'inscrit dans la deuxième catégorie, parce qu'il invente des sujets, tout en affirmant sa modernité.

Nous allons voir que La Motte ne se contente pas d'écrire des fables, il écrit aussi un discours sur la fable qui sera un référent pour les fabulistes théoriciens après lui. Tout comme Furetière, il essaye de contourner La Fontaine en rêvant d'une fable pédagogique et nouvelle.

2-Fabulistes postérieurs à La Fontaine au XVIII^e siècle

A la période charnière entre le XVII^e et le XVIII^e siècle, en littérature et dans le domaine de la critique, ce sont les grands genres et les chefs d'œuvres qui marquent l'histoire. Ce sont eux qui exercent leurs influences sur la société et sur les gens. Cela pose deux problèmes pour définir le genre de la fable : tout d'abord ce genre n'est pas considéré parmi les grands genres comme la comédie ou la tragédie. En deuxième lieu le seul représentant de

⁸² Les novateurs contemporains de La Fontaine sont Fénelon, Furetière, Desmay, Mme Villedieu.

⁸³ *L'Ésope du temps, fables nouvelles* par M.-L.-S. Desmay, 1677

⁸⁴ LEBRUN, Marlène, *Regards actuels sur les Fables de La Fontaine*, Presses Univ. Septentrion, 2000, p. 52.

⁸⁵ Furetière Antoine, *Fables Morales et Nouvelles*, etc. [in verse]. 1671, Au Lecteur

ce genre est La Fontaine. C'est cette période qui nous intéresse dans notre projet de thèse car elle représente la période dans laquelle notre principal fabuliste, La Motte, a publié son recueil de fables.

Après le grand succès de La Fontaine, les fabulistes se sont multipliés, La Fontaine a ouvert une grande porte pour eux. Mais Levrault formule une dure critique des successeurs de La Fontaine qui sont toujours restés inférieurs à lui :

Ils lui emprunteront le vers « libre », sans en faire le merveilleux usage qu'il en fit ; ils essaieront, eux aussi, d'allier tous les tons, mais le mélange manquera souvent d'harmonie ; ils outreront enfin ses hardiesses, car ils ne posséderont pas comme lui la mesure et la discrétion. Plus artistes, d'ailleurs, que les fabulistes du Moyen Âge et du XVI^e siècle, ils connaîtront de moins en moins la naïveté charmante, léguée par ceux-ci au Bonhomme, et à laquelle son œuvre devait tant d'agrément. Voici qu'il n'y a plus d'équilibre ! Entre la culture classique et la nature, l'alliance est rompue de nouveau⁸⁶.

La longue postérité de La Fontaine n'offre que des fabulistes médiocres aux yeux de Levrault⁸⁷. Mais cette thèse a été débattue. Dans sa synthèse historique sur *Les Successeurs de La Fontaine au Siècle des Lumières* (New York et Berne, Peter Lang, 1995), J.-N. Pascal montre que contrairement aux idées reçues qui prétendent que le seul fabuliste digne de mémoire fut La Fontaine, le XVIII^e siècle « est un âge d'or de la fable⁸⁸ ». Cette idée défendue par l'auteur ne conteste pas l'importante place qu'occupait La Fontaine par rapport à ses successeurs ; il reste « une référence obligée au siècle des Lumières⁸⁹ ». Cette référence obligée est due à une admiration considérable de l'œuvre de La Fontaine exprimée sous la plume d'un grand nombre d'écrivains du XVIII^e siècle. Marmontel met en exergue l'esprit philosophique de La Fontaine, Chamfort fait un *Éloge de La Fontaine*, un ouvrage qui élève la renommée du fabuliste⁹⁰ au plus haut degré⁹¹.

J.-N. Pascal défend fortement l'idée qu'après La Fontaine nous avons des fabulistes de grande valeur :

La Fontaine a probablement, même si la postérité oublieuse a fini par les ensevelir, provoqué l'éclosion, parmi ses émules, de quelques poètes de valeur⁹².

⁸⁶ Léon Levrault, *op.cit.*, p. 105-106.

⁸⁷ Lire à ce propos « la Succession La Fontaine, *La Fable sans le fabuliste* » par Bernard Bray, *Le Fablier*, n°2, 1990, p. 13-18.

⁸⁸ PASCAL, Jean-Noël, *Les Successeurs de La Fontaine au Siècle des Lumières* (New York et Berne, Peter Lang, 1995, p. 7.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁹⁰ Regardons à ce propos *La Fontaine aujourd'hui: Des parcours pour lire, dire, réécrire les Fables en classe de français* Presses universitaires de Namur, 20 juin 2006.

⁹¹ CHAMFORT, Sébastien-Roch Nicolas dit *Eloge de La Fontaine* : ouvrage qui a remporté le prix, au jugement de l'Académie de Marseille, le 25 d'Août 1774, chez Ruault, Paris, 1774

⁹² « Les Fabulistes et la poésie des fables au temps des Lumières » dans *L'éveil des Muses: Poétique des Lumières et au-delà*, François Moreau éd., Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 223.

Selon J.-N. Pascal, contrairement à ce qu'affirmait Levraut, la disparition de ces grands fabulistes est le fait du public qui oublie et qui ne s'intéresse qu'aux grands noms, non pas à la mauvaise qualité de la production. Nous retrouvons ici la position qu'avait prise La Motte au XVIII^e siècle, parce que J.-N. Pascal remarque ce que La Motte reprochait au public. La Motte de plus est désabusé par le mauvais accueil fait à tout nouveau fabuliste. Pour les fabulistes de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, la perfection de son œuvre est la source de tout désespoir et de lassitude.

IV-La Fontaine comme référence pour les fabulistes du XVIII^e siècle

Les fabulistes après La Fontaine se trouvent face à un rival qui a atteint le point de perfection. Ils se trouvent écrasés par « l'ombre intimidante de La Fontaine, qui avait brutalement fait passer la fable du statut d'exercice scolaire à celui de chef d'œuvre poétique⁹³ ». Et pour écrire après cette grande réussite, les fabulistes des Lumières

Se sont trouvés confrontés à un choix difficile : ou bien, baissant d'avance les bras, ils se contentaient d'imiter l'inventeur du genre et de rivaliser pour une place de second après lui, ou bien ils cherchaient une autre route qui leur permît de faire entendre leur voix et non pas l'écho, plus ou moins habile, de celle du bonhomme. Il fallait ou copier l'inimitable La Fontaine, ou le contourner⁹⁴.

Dans son anthologie *Les Successeurs de La Fontaine au Siècle des Lumières*, l'auteur met en évidence la difficulté contre laquelle se heurtent les successeurs de La Fontaine d'être fabulistes après lui. Il examine la question de l'audace des fabulistes à écrire des recueils de fables après la grande réussite du Bonhomme. La plupart d'entre eux reconnaissent d'avance l'échec inévitable. Également dans son article « Les fabulistes et la poésie des fables au temps des Lumières », J.-N. Pascal examine, en s'en tenant à quelques cas historiquement significatifs, comment

à la suite de leur illustre devancier, en s'opposant à lui ou bien en l'ignorant, en y cherchant un modèle ou bien en niant la validité du modèle, les fabulistes des Lumières ont pensé pouvoir faire œuvre de poète en écrivant des fables, comment – particulièrement – ils ont cru résoudre cette contradiction, spontanément surmontée par La Fontaine, entre le didactisme nécessaire et la poésie ambitionnée⁹⁵.

⁹³ *L'idée et ses Fables, le rôle du genre études réunies* et présentées par Geneviève Artigas. Paris Honoré Champion 2008. Article de J.N.Pascal : « Brèves remarques sur quelques fabulistes des lumières »

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Jean- Noël Pascal « Les fabulistes et la poésie des fables au temps des Lumières » L'éveil des Muses Presses universitaires de Rennes. Jean Noel Pascal a déjà abordé cette question (sous l'aspect du discours des créateurs) aussi dans un article du recueil *Fables et fabulistes, variations autour de La Fontaine* (Mont-de-Marsan, éd. Interuniversitaires, 1992) : Journées d'Etudes / organisées par le Centre Interdisciplinaire d'Etudes sur la Renaissance de l'université Paul Valéry de Montpellier III ; 7-8 Février 1992 ; textes réunis par Michel Bideaux, Jean-Claude Brunon [et alii.] « Les successeurs de La

C'est une des raisons pour lesquelles les discours théoriques vont se multiplier. Les nouveaux fabulistes écrivent des discours préliminaires pour justifier leur faiblesse devant sa force ou pour prouver leur volonté d'une simple imitation ou leur grande hardiesse et leur volonté de le dépasser. Nous retrouvons globalement nos deux catégories, d'un côté les fabulistes qui trouvent que La Fontaine est inimitable et prétendent prendre une seconde place après lui, de l'autre ceux qui prétendent pouvoir imiter La Fontaine et l'égaliser, voire le dépasser. Nous allons traiter ces positions quand nous allons travailler sur la poétique des fables dans la deuxième partie. Dans la plupart de ces discours, les fabulistes acceptent d'être au second rang après le père de la fable. Comme nous allons le voir plus tard, c'est une manière de prévenir les objections et les critiques contre leurs œuvres. Ils ont peur d'être réfutés. Ils pressentent la réaction des lecteurs, ils craignent la réception de leurs œuvres. L'échec est toujours considéré comme probable. C'est une appréhension à l'idée de rivaliser avec le père de la fable qui fait prendre une position classique ou être moderne et réclamer la nouveauté.

Nous avons choisi de mettre en valeur le cas d'un fabuliste théoricien novateur qui est La Motte. Celui-ci cherche à se débarrasser de l'ombre intimidante de son écrasant prédécesseur⁹⁶. Ce fabuliste courageux est le seul qui apporte « une note discordante dans le concert d'admiration qu'on peut lire dans les discours préliminaires, les préfaces et les autres prologues des recueils de fables du XVIII^e siècle⁹⁷ ». Son attitude est l'attitude d'un philosophe qui examine un phénomène littéraire, en prenant de la distance. Cette attitude lui évite de tomber dans les mêmes écueils que les autres, en baissant les bras et en acceptant de céder volontairement et à l'avance la première place à La Fontaine. C'est un fabuliste qui revendique une approche originale du genre de La Fable. Nous travaillerons aussi plus brièvement sur quelques fabulistes qui ont des positions différentes face à La Fontaine.

Fontaine et la poétique de la fable, de La Motte à Florian », et (sous l'aspect du discours des professeurs) dans une contribution au n°1 d'*Horizons didactiques* (Montpellier, 1996), « Lire la fable au Dix-huitième Siècle ».

⁹⁶ Voir François Moureau, « Les *Fables nouvelles* de La Motte (1719) ou comment s'en débarrasser », *Le Fablier*, n°2, 1990, p. 19-24.

⁹⁷ J.N.Pascal, *La Fable au siècle des Lumières*, textes choisis, Anthologie des successeurs de La Fontaine, de La Motte à Jauffret. Publication de l'université de Saint-Étienne 1991, p. 12.

V-La contestation critique radicale de La Motte

La Motte est un fabuliste qui se détourne de la voie de La Fontaine. Il a choisi « de revendiquer une nouvelle idée du genre au service des idées nouvelles ⁹⁸ ». La Motte rend la fable à sa tradition scolaire. Il rend à ce genre bref son usage didactique en conciliant l'utile et l'agréable, la morale et la poésie. La fable est une matière pour enseigner la rhétorique et l'art de bien parler pour instruire et argumenter. Il tente de renouveler l'inspiration des fables en inventant des sujets neufs.

Dans « *Les Fables nouvelles* de La Motte (1719) ou comment s'en débarrasser⁹⁹ », François Moureau montre comment le courageux et l'audacieux novateur La Motte cherchait à se débarrasser de l'ombre intimidante de La Fontaine. Tout d'abord en écrivant des fables nouvelles, La Motte adopte une position critique à l'égard du maître de la fable. Il essaye d'écrire dans son discours une théorie sur la poétique de la fable pour contester la pratique de la fable chez La Fontaine. Cette théorie nous allons l'étudier en détail dans notre deuxième partie, parce qu'elle constitue la référence pour la plupart des fabulistes qui écrivent des discours sur la fable après La Motte.

1-Les fables de La Fontaine dans le *Discours* de La Motte

La Fontaine a constitué un chef d'œuvre intimidant. Les fabulistes postérieurs sont confrontés au même problème : peut-on encore écrire des fables après La Fontaine ? La littérature doit continuer, elle ne peut pas s'arrêter, s'il y a bien un progrès dans l'histoire, ce à quoi croit La Motte. La Motte et Aubert¹⁰⁰ sont les auteurs qui d'après nous se sont le plus confrontés à cette question, en proposant plusieurs solutions. Lebrun et d'Ardène peuvent aussi leur être rapprochés, bien que leur combat soit moins développé.

La Motte expose la question du chef d'œuvre tout au début de son *Discours* sur *La fable*, car elle ne concerne pas seulement le genre de la fable.

⁹⁸ PASCAL, Jean- Noël, « Brèves remarques sur quelques fabulistes des Lumières : une nouvelle idée du genre au service d'idées nouvelles ? », dans *L'Idée et ses fables, le rôle du genre* G. Artigas-Menant et A. Couprie, eds), Paris, Champion, 2008, p. 307-319

⁹⁹ MOUREAU, François, « *Les Fables nouvelles* de La Motte(1719), ou comment s'en débarrasser », dans *Le Fablier*, n° 2-1990, p. 19-24.

¹⁰⁰ AUBERT, Jean-Louis, dit l'abbé Aubert, (1731- 1814), est un fabuliste, poète, journaliste et critique français. L'abbé Aubert publia en 1774, en 2 volumes in-8, une édition de ses *Fables*, fort augmentée, et accompagnée d'*Œuvres diverses* ; on y remarque des *Contes moraux* en vers.

A-La réussite d'une œuvre peut être un obstacle pour la création de nouvelles œuvres

La Fontaine s'est inspiré des Anciens pour produire un chef d'œuvre, selon le principe de l'imitation créatrice classique. Mais lorsqu'une œuvre obtient une réussite trop haute, le mécanisme s'enraye. La Motte fait au début de son discours une allusion à La Fontaine sans le nommer directement. Le point est mis sur l'exagération du public à glorifier une œuvre réussie à un moment donné, qui devient le modèle unique du genre pour toujours. Ce public se tient aux ouvrages des premiers écrivains qui ont excellé dans les genres. Il accorde son « goût exclusif pour les premiers chefs d'œuvres¹⁰¹ » ce qui implique le refus de l'émulation des auteurs qui écrivent sur le même sujet :

Quand un auteur réussit à certain point dans quelque genre, ce public le comble d'éloges [...]. On ne se contente plus de l'élever au-dessus de ceux qui l'ont précédé ; on exclut d'avance des honneurs qu'on lui décerne, les écrivains qui pourraient les mériter après lui. On déclare hautement que personne ne saurait désormais atteindre à sa perfection : ceux qui l'entreprendraient sont déjà qualifiés de téméraires ; et on ne réserve que du mépris pour une émulation qui pourrait quelquefois être heureuse¹⁰².

Ce qui dérange La Motte c'est cette espèce de loi irrationnelle qui fait mépriser toute œuvre qui, par la suite, ne serait pas formée sur le modèle. Cette notion de modèle « interdit une juste évaluation de la production postérieure, réduite à n'être qu'un plagiat sans originalité¹⁰³ ». La Motte considère que la trop grande admiration pour une œuvre nuit aux nouvelles productions. Cette grande admiration n'est pas loin d'être un crime parce qu'elle paralyse la main des nouveaux écrivains et stérilise leur capacité à produire des œuvres dignes d'admiration. Elle leur enlève aussi le sens de l'émulation en les méprisant *a priori* au nom de la perfection des productions antérieures : « Cette disposition du public n'est que trop propre à effrayer d'heureux génies appelés par la nature au même genre¹⁰⁴ ». Ce découragement « fait obstacle au progrès des arts et des sciences¹⁰⁵ ».

Quoiqu'elle mérite la considération, toute œuvre apparaissant après le modèle ne sera pas élevée au rang qu'elle mérite. C'est pourquoi La Motte objecte l'idée de mépriser les nouvelles productions au nom de la perfection des productions antérieures car la production

¹⁰¹ AUBERT, l'abbé Jean-Louis, *Fables nouvelles, divisées en 8 livres, accompagnées de notes et suivies du discours sur la manière de lire les fables ou de les réciter*, Paris, Moutard, 1773, in-16, XXXII, p.5

¹⁰² La Motte, *Discours*, p. 5-6.

¹⁰³ PASCAL, Jean-Noël, « Brèves remarques sur quelques fabulistes des Lumières : une nouvelle idée du genre au service d'idées nouvelles ? », dans *L'Idée et ses fables, le rôle du genre* (G. Artigas-Menant et A. Couprie, eds), Paris, Champion, 2008, p. 307-319

¹⁰⁴ Houdart de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 6.

¹⁰⁵ LEBRUN, Antoine-Louis, *Fables divisées en 6 livres*, Paris, Saugrain, 1722, préface.

littéraire ne s'arrête pas au nom d'un seul écrivain. L'effet de ce mépris de l'émulation et de cette exclusion imprudente c'est que ces génies « se détournent d'une carrière où ils ne voient plus de lauriers pour eux¹⁰⁶ ». Ce qui constitue une grande perte dans le paysage de la littérature : on exclut imprudemment des génies qui auraient pu produire des œuvres qui peuvent contribuer au progrès des Lettres. On prive ce paysage des idées qui peuvent participer à son développement. C'est cela l'effet négatif issu du mépris de l'émulation car ces génies sont intimidés par le public qui « s'est privé lui-même de ce qu'ils auraient fait de meilleur¹⁰⁷ ». Car il conclut à l'avance que ces nouveaux écrivains n'atteignent pas le sommet qu'a atteint un auteur antérieur. La peur d'une comparaison éternelle avec un chef d'œuvre est inévitable. Tout ouvrage est soumis à une comparaison rigoureuse avec « celui qu'on a déclaré le modèle¹⁰⁸ ». Cette comparaison s'effectue par deux manières, soit cet ouvrage paraît comme une « imitation timide » de l'œuvre originale quand il est une imitation, soit le nouvel ouvrage n'est pas une imitation du modèle, et dans ce cas-là, l'auteur s'éloigne des beautés recommandées par le genre. Cette comparaison n'a pour but qu'abaisser la valeur de la nouvelle production, de montrer qu'elle est inférieure à celle du modèle et pour ne pas reconnaître ses beautés comme aptes au genre de la fable car la beauté de la fable c'est la beauté des fables de La Fontaine. Quand le public voit des beautés différentes de celle de l'œuvre modèle, « en ce cas on ne conviendra pas qu'elles soient également propres au genre ; elles vont passer pour étrangères, et de-là pour des défauts¹⁰⁹ ».

Pour réussir, il faut prendre des risques ; pour réussir, il faut contourner la fable telle que l'a faite La Fontaine. La Motte veut créer une poétique, des préceptes pour la composition des fables. Il veut que son ouvrage devienne un modèle classique pour en tirer une théorie exacte et vraie, pour tracer les règles d'un genre poétique. De cette façon, il se différencie de La Fontaine, le contourne et s'en distingue.

B-La mise en cause de la perfectibilité des fables de La Fontaine

Le problème de l'invention est le principal argument du philosophe pour gêner les fables du Bonhomme. La Motte divise les fables de La Fontaine en deux parties, le fond et la forme. La Fontaine a pris le fond à d'autres : « ce fond n'est pas à lui¹¹⁰ ». Il n'a inventé que des agréments de forme. Cette invention formelle, réputée plus facile, rend difficile la véritable appréciation de l'« invention principale », c'est-à-dire celle du fond :

¹⁰⁶ Houdart de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 6.

¹⁰⁷ *Ibid*, p. 6.

¹⁰⁸ *Ibid*, p. 7.

¹⁰⁹ *Ibid*, p. 7.

¹¹⁰ *Ibid*, p. 9.

Il a donné aux Fables anciennes des agréments tout nouveaux, et si précieux, qu'on ne sait le plus souvent auquel on doit le plus, de l'inventeur ou de l'imitateur¹¹¹.

L'invention des agréments relève à l'inverse des « inventions accessoires », secondaires par rapport à l'invention du fond selon La Motte. La Motte considère que son prédécesseur s'est déchargé de l'invention principale pour « [s'épuiser] tout entier sur les ornements qui ne sont que les inventions accessoires. » La qualité principale de La Fontaine n'est donc qu'une qualité accessoire, celle d'embellir la matière des autres. L'éloge tourne au blâme en renversant de fausses valeurs. Or La Motte ne veut pas être un imitateur ni de La Fontaine ni d'Ésope, mais il veut être l'inventeur de ses fables¹¹².

C-Les solutions que La Motte et Aubert proposent pour le progrès de la littérature face à l'idée du chef d'œuvre

La première solution se comprend dans le contexte du « Siècle des Lumières » : il s'agit de s'émanciper des vieux modèles, de prendre courage, de « vaincre les préjugés », non contre la religion mais contre les blocages dans l'écriture de la fable.

La Motte a peut-être assez tôt le désir d'entrer en compétition avec La Fontaine. Il se met en concours avec lui, en le reconnaissant comme sa référence principale. Ce n'est plus Ésope ou les anciens fabulistes qu'il veut dépasser car déjà La Fontaine, le grand fabuliste du XVII^e siècle, a su comment les dépasser. Cela confirme la triomphe de la modernité sur la tradition. Mais étant donné que La Fontaine se présente comme un partisan des Anciens, La Motte, le moderne, veut démasquer ce soi-disant admirateur de l'Antiquité. L'argument est original : le hardi moderne expose clairement ses pensées contre un moderne qui n'assume pas sa modernité. La Fontaine prétend être du côté des Anciens, alors qu'il a paradoxalement fondé une œuvre moderne d'après La Motte. La Motte devient par-là l'exemple d'un fabuliste qui n'est ni accablé par la perfection des fables de La Fontaine ni découragé par sa grande réussite.

La Motte met en place les conditions d'une rivalité, car selon lui le chef d'œuvre de La Fontaine n'est pas le dernier du genre. Dans un premier temps stratégique, il estime qu'« il y

¹¹¹ *Ibid*, p. 9.

¹¹² A la suite de La Motte, Lebrun s'interroge sur les « caprices » du style de La Fontaine. Les reproches que Le Brun adresse à La Fontaine sont sur « certaines négligences de style et de versification. Il avoue la beauté admirable des fables de La Fontaine « mais un autre, qui s'appuyant sur cette autorité, se permettrait de pareilles licences, aurait lieu de craindre d'être accusé de confondre souvent le bas avec le naïf, le plat avec le simple, le puéril avec le badin, le populaire avec le familier, le trivial avec le naturel, la prose avec la poésie. » La liberté qu'a prise La Fontaine dans le style de la fable est un danger pour ceux qui viennent après lui. Lebrun (Antoine-Louis), *Fables divisées en 6 livres*, Paris, Saugrain, Préface, 1722.

avait des places honorables au-dessous de la sienne¹¹³». La Fontaine est un grand fabuliste, mais n'est pas le seul : La Motte accepte d'être second. Mais ensuite La Motte vante l'invention : « N'y aurait-il pas quelque justice à me compter en compensation des beautés qui me manquent, le mérite de l'invention que mon prédécesseur ne s'est pas proposé¹¹⁴? » L'invention permet non seulement de compenser les beautés de La Fontaine, mais de le dépasser, parce qu'il s'agit d'« être tout à la fois et l'Ésope et le La Fontaine¹¹⁵ », c'est-à-dire d'être plus que La Fontaine seul.

Ce n'est pas parce que La Fontaine a fait un livre original de fables que d'autres ne peuvent plus en faire. L'idée de La Motte est que la perfection d'une œuvre n'anéantit pas la pratique de ce genre¹¹⁶. La Motte trouve une solution pour combattre le mépris des œuvres qui apparaissent après un chef d'œuvre modèle.

Cette solution imprègne aussi la pensée d'Aubert. Nous pouvons dire qu'Aubert a bien saisi le désir d'émancipation de La Motte, qu'il cite dans son « Avant-propos ». Il s'agit bien de se défaire d'une tendance du public, de lutter contre sa timidité à soi puis de vaincre les épreuves. L'« admiration exclusive pour les premiers chefs d'œuvre » a nui à l'art et aurait arrêté tout « progrès », s'il ne s'était trouvé des « génies assez courageux pour se roidir contre une prévention si folle et s'écarter des routes déjà battues¹¹⁷ ». Aubert appelle à faire partie des « hardis auteurs » et non des « écrivains timides ».

La deuxième solution pour relativiser la réussite de La Fontaine est de lire et de méditer son œuvre pour y trouver des défauts. Bien connaître son rival permet de bien le combattre.

L'écrivain hardi et novateur n'est pas prêt à donner un statut d'exception au bonhomme. La Motte préfère déprécier la qualité des fables de La Fontaine. Le titre initial du recueil de La Fontaine suscite déjà sa critique, parce qu'il se nomme *Fables choisies, mises en vers*. Ce titre donne deux indications sur le travail de La Fontaine, qui aurait simplement choisi un certain nombre de fables d'autres auteurs pour les mettre en vers français, ce qui n'implique aucune qualité d'invention ou d'originalité. Le titre de La Motte s'oppose à celui de La Fontaine sur ces deux points : le premier est que les « fables choisies » seront remplacées par

¹¹³ Houdar de La Motte, *op.cit.*, p. 8.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 8-9.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹¹⁶ Et quand il va parler du théâtre c'est la même chose : les tragédies de Corneille et de Racine n'interdisent pas à d'autres dramaturges d'écrire des tragédies.

¹¹⁷ AUBERT, l'abbé Jean-Louis, *Fables nouvelles, divisées en 8 livres, accompagnées de notes et suivies du discours sur la manière de lire les fables ou de les réciter*, Paris, Moutard, 1773, avant-propos, p. 5.

des « fables nouvelles » chez La Motte, c'est-à-dire des fables inventées ; le deuxième est que La Motte portera moins d'intérêt à la versification et plus à l'utilité de la leçon morale¹¹⁸.

a-Fables mises en vers et fables pédagogiques

La Motte se propose de composer les fables d'une manière différente de celle de La Fontaine. Il s'éloigne de ce qu'a fait La Fontaine, aussi parce que, malgré ce que croit La Fontaine, il a été lui-même un auteur unique et inimitable, seul capable de faire ce qu'il a fait. La Motte essaye de se débarrasser de La Fontaine en privilégiant la construction rationnelle morale, parce qu'il ne retrouvera jamais les secrets de l'écriture de La Fontaine.

La Motte ne cache pas son admiration pour La Fontaine mais fait un éloge stratégique de ses qualités. Il commence et finit son discours sur un commentaire de La Fontaine : le bonhomme « a fait tant d'honneur à la poésie française¹¹⁹ » et « rassemble en effet toutes les beautés dans son style¹²⁰ ». Dans cet aveu d'admiration pour « la poésie de La Fontaine », nous pouvons voir une critique, contre l'aspect gratuit de cette beauté. La Fontaine est celui qui sait comment plaire. Or de cette spécificité « poétique », La Motte va faire un point d'appui pour définir par opposition sa pratique de la fable : non pas un genre qui sait plaire, mais un genre didactique dont l'essence vise l'instruction morale. À partir de ce point de départ, La Motte est sûr de sa victoire, dans une course dont il a fixé lui-même les règles *a posteriori*. Rivaliser sur le même plan que La Fontaine, c'est-à-dire sur la beauté de ses vers, n'était pas possible.

Conscient de son incapacité à écrire des vers comparables à ceux de La Fontaine, La Motte n'abandonne pas le vers mais il diminue l'importance à leur accorder par rapport à la finalité morale. La Motte fait ainsi semblant d'ignorer que le plaisir poétique chez La Fontaine a aussi une finalité didactique, même si ce n'est pas la même finalité didactique. La Motte choisit une méthode didactique tout à fait différente de celle de La Fontaine : ce dernier voit le plaisir en épicurien, il essaye d'être didactique en faisant plaisir car il pense que le plaisir est au centre de la condition humaine¹²¹. Pour lui, l'allégorie et le style poétique ne sont pas des accessoires qui cachent une vérité amère. Le plaisir chez lui est paradoxalement une finalité didactique et non pas un moyen. C'est pour cela que la forme était si importante pour lui, parce que le pouvoir persuasif de ses fables ne tient pas tant à la nature des arguments avancés qu'à la manière de traiter ces arguments.

¹¹⁸ C'est la même position qu'avait prise Furetière.

¹¹⁹ Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 50.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 52.

¹²¹ Le plaisir est un des principes de la poésie mondaine.

La Motte fait le contraire, il essaye de faire de l'allégorie et du style un moyen pour délivrer une vérité amère qui est la finalité didactique. Il essaye de montrer que les leçons morales sont l'essence de la fable et que le style n'est que secondaire. Il remet en cause la moralité des fables de La Fontaine. C'est le deuxième de ses points faibles, qu'il prétende enseigner par ses fables, alors qu'il favorise l'immoralité. La Motte conteste chez La Fontaine l'absence de théorie pédagogique. Il critique sa définition générale de la fable, de se limiter au choix des acteurs animaux à qui il manque la justesse de l'image. Il essaye de se convaincre que les fables de La Fontaine manquent d'utilité et de fonction morale.

La Fontaine a fait une révolution en renouvelant la fable avec son « style universel », en la transformant en genre de poésie de divertissement. La Motte va faire un renversement en redonnant à la fable son objectif original tel qu'il était chez Ésope ou les anciens fabulistes. La Motte entre en lice contre les admirateurs de La Fontaine en s'armant d'une vraie théorie de la fable qui le protège contre les futures critiques. Plein d'arguments, d'idées, de pensées bien structurées et d'analyses méthodiques, La Motte échafaude une solide théorie, même si ses fables ne sont pas toujours à la hauteur de son discours.

b-La mise en valeur de l'idée de l'invention

La Motte se définit par opposition à La Fontaine. Il essaye de se montrer plus authentique, soulignant le fait que ses fables portent des pensées et des sujets originaux. Le mérite de l'invention était la seule qualité qu'un auteur nouveau pouvait approfondir, parce que La Fontaine « a réduit les Auteurs qui voudraient le suivre dans son genre, à la nécessité d'inventer ou de traiter les mêmes sujets que lui¹²² ». Nous avons vu que traiter les mêmes sujets était voué à l'échec : il ne reste donc plus que de « prendre le parti d'inventer ».

Comme nous ne cessons de le voir, le discours de la Motte qui a pour objectif de théoriser le genre de la fable prend continuellement l'œuvre de La Fontaine comme référence. La Motte prétend au succès de ses propres fables grâce à l'invention. Mais il tient quand même à mettre ses pas dans ceux de La Fontaine, non pas par une imitation aveugle qu'il dénonce dans les « singes matelots » (II, 6), mais en analysant méthodiquement tous les facteurs susceptibles d'expliquer la réussite de son prédécesseur, sans l'avouer. Compléter le recueil des Fables de la Fontaine, en abordant ce que ce grand fabuliste français a laissé de côté, ne lui apparaissait pas comme une entreprise fructueuse. C'est ainsi qu'il a commencé à étudier méthodiquement les problèmes théoriques qui l'opposaient à son rival prétendu. D'ailleurs, convaincu de sa pensée moderne et de son mérite, La Motte ne choisit pas de

¹²² Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 50.

s'engager dans le chemin dessiné par La Fontaine. Il n'avait sans doute pas envie de se consacrer à imiter ce que La Fontaine a laissé chez les Anciens. La solution qu'a trouvée La Fontaine pour atteindre la réussite n'est plus valable pour La Motte. L'idée d'appliquer un traitement nouveau au fond ésopeque qui avait déjà été traité par La Fontaine ou renouvelé apparaît comme impossible.

En revanche, la bonne solution est d'inventer une nouvelle matière. Dans son discours, La Motte expose solennellement et met en valeur « le mérite de l'invention que la Fontaine ne s'est pas proposé :

N'y aurait-il pas même quelque justice à me compter en compensation des beautés qui me manquent, le mérite de l'invention que mon prédécesseur ne s'est pas proposé ?¹²³

Cette phrase donne l'impression qu'il faut procéder à une addition pour évaluer quel est le meilleur poète. Mais pour La Motte, additionner un bel ornement à un fond emprunté n'équivaut pas au « mérite » du fond nouveau additionné à un ornement simple. La Fontaine s'est épuisé dans l'imitation et le superficiel, tandis que La Motte est le seul à avoir un vrai mérite : « je me suis proposé des vérités nouvelles¹²⁴ ».

Pour obtenir une place à côté de La Fontaine, La Motte se présente toujours de manière modeste. Il mérite de la « justice » et de l'« indulgence », il ne prétend pas égaler Ésope et La Fontaine, mais seulement que le public « ne [le] trouve pas trop loin des deux ». Ce que La Motte cherche à faire c'est rendre à la fable sa finalité prioritairement didactique, conformément à la tradition rhétorique. Ce retour à la tradition pourrait être perçu comme paradoxal chez La Motte qui se présente comme un Moderne, alors que La Fontaine est un partisan des Anciens. Mais on a vu que ce qui compte d'abord pour définir si l'on est moderne ou ancien, ce n'est pas le rapport à la finalité de l'œuvre, mais à l'invention.

À la suite de La Motte, Le Brun estime que l'invention donne du mérite. Il dit qu'il a composé un volume de Fables Nouvelles auquel il « espère que du moins l'invention pourra tenir lieu de quelque mérite¹²⁵ ». Il met en relief le charme de la nouveauté.

À sa suite également, Aubert valorise l'invention. Il réclame de rendre glorieux le fait « d'avoir essayé de tracer de nouvelles routes ». Accepter la diversité des productions est une richesse, ce qui sous-entend de se détourner des chemins que les autres ont trop empruntés.

Il reprend à son compte l'image des nains juchés sur les épaules des géants, en bouleversant l'ordre des personnages. Les partisans des anciens deviennent des « pygmées

¹²³ *Ibid.*, p. 8-9.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 9.

¹²⁵ Antoine-Louis Le Brun, *op.cit.*, préface.

attachés à suivre les pas d'un Géant ». Il n'y a pas besoin de se hisser sur leurs épaules, ni de les suivre vainement : on peut devenir géant soi-même:

Les plus hardis auteurs ont laissé bien loin derrière eux ces écrivains timides, qu'on voit ramper servilement sur les traces de ceux qui les ont précédés. Il en est des derniers comme d'une troupe de pygmées attachée à suivre les pas d'un géant ; les autres sont des Géants eux-mêmes¹²⁶

c-Établir une sorte de démocratie dans le gouvernement des lettres

La Motte réclame une sorte de justice dans le monde de la création littéraire, en appréciant tous les talents, en réclamant une certaine égalité. Il s'agit de changer la hiérarchie des valeurs, de détronner le roi de la fable, de revaloriser l'originalité de chacun. Il est important de donner à chaque écrivain sa valeur, c'est-à-dire de reconnaître les petits autant que les grands écrivains. Les petits auteurs aussi peuvent fournir de l'utilité aux lecteurs. Aubert quant à lui, donne en modèle le fonctionnement de la gloire militaire, qui n'est ni réservée à un seul héros ni à une série de héros identiques :

Comme dans la guerre on voit atteindre aux mêmes degrés de gloire des héros formés sur un modèle différent, on remarque aussi que dans les arts, des hommes d'un caractère d'esprit presque entièrement opposé, assis aux mêmes places¹²⁷.

Les arts aussi ont besoin de caractères différents et même « opposés ».

La littérature est un océan qui contient beaucoup de secrets qu'un seul écrivain ne peut pas tous connaître. Revaloriser la diversité suppose de s'éloigner de l'idée d'un modèle unique. La Fontaine est devenu une sorte d'opresseur et les autres fabulistes sont une minorité injustement discriminée. Selon La Motte il faut considérer les différences car par la différence nous pouvons dégager « plusieurs grâces qui, sans se ressembler, peuvent se remplacer les unes les autres, et faire un plaisir égal, quoiqu'il ne soit pas le même¹²⁸ ».

La Motte ne rivalise pas vraiment avec La Fontaine car il ne peut rivaliser avec sa poésie et son agrément. Ce que fait La Motte, c'est simplement de chercher que l'écriture de La Fontaine continue. En réalité La Motte rivalise moins avec La Fontaine et combat plus l'idée du chef d'œuvre dans la littérature à son époque. Le travail de La Motte c'est de préserver le genre de la fable de l'oubli, de donner de l'ambition aux nouveaux fabulistes. Si la Motte pose cette question dans son discours sur la fable, c'est une stratégie pour faire admettre la possibilité que l'histoire littéraire se poursuive. Tout écrivain a le droit de tenter de prendre

¹²⁶ Aubert, *op.cit.*, Avant propos p. XII.

¹²⁷ *Ibid.*, p. XII.

¹²⁸ Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 7.

place dans l'histoire de la littérature et de pratiquer des genres qui ont été menés à leur « point de perfection » mais ne sont pas absolument épuisés. En bref, l'idée du chef d'œuvre est une idée fautive si l'on comprend par chef d'œuvre l'œuvre parfaite pour tous les temps. Le chef d'œuvre est d'abord historique, c'est l'œuvre réussie à chaque époque. La Motte a conscience que la littérature est historique, qu'elle évolue, qu'elle doit continuer son développement permanent. Ne pas être La Fontaine ou Racine ne signifie pas ne pas exister, mais être différent. C'est par cette différence qu'un auteur fait avancer l'histoire. Nous remarquons bien là l'esprit moderne de La Motte : être moderne c'est avoir la conviction que l'on peut toujours travailler sur des terrains qui ont déjà été pratiqués par d'autres et essayer d'être différents. La stratégie de La Motte est d'attaquer le parti des Anciens par l'idée que les œuvres reçoivent surtout leur valeur de leur réception, pour montrer que les Modernes peuvent égaler les Anciens. C'est ainsi que La Motte réclame avoir une place en tant que fabuliste. Je n'aurais pas écrit de fables, écrit-il,

Si j'avais cru qu'il fallut être absolument aussi bon que lui [La Fontaine], pour être souffert après lui : mais j'ai pensé qu'il y avait des places honorables au-dessous de la sienne ; et je serais trop heureux d'obtenir cette approbation modérée ; qui, en me pardonnant de n'avoir pas les mêmes grâces que La Fontaine, ferait honneur à ce que je puis avoir d'heureusement original¹²⁹.

Le mot d'« original » est bien présent dans le texte de La Motte. La Motte n'a pas « les mêmes grâces que La Fontaine », ce qui ne veut pas dire qu'il n'ait pas de grâces du tout. Son originalité est à la fois théorique et pratique, il a composé un Discours et des prologues qui sont des réflexions sur l'écriture de la fable et il a assumé la modernité d'inventer des sujets. Ésope est certes nommé plusieurs fois, mais il n'est là que comme un exemple pour servir à la réflexion. Toute l'inspiration de La Motte vient de son propre fond.

La Motte développe un discours suggestif et habile. Tantôt il veut égaler La Fontaine, tantôt n'être que second, tantôt le dépasser. Il est sûr que La Motte ne pense pas que La Fontaine a achevé la littérature. La Fontaine est certainement le meilleur fabuliste : « La Fontaine a recueilli les plus belles fables de l'Antiquité¹³⁰ » Mais La Motte n'est pas soumis à La Fontaine. Sa soumission, écrit Jean-Noël Pascal « n'est qu'un artifice rhétorique¹³¹ ». La Motte veut bouleverser la hiérarchie ordinaire et libérer la fable du joug du Bonhomme.

On retrouve cette volonté de remettre en cause La Fontaine par plusieurs arguments chez les autres fabulistes contemporains, comme Lebrun¹³² qui affirme en 1722 qu'il est

¹²⁹ *Ibid.*, p. 8.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 8.

¹³¹ PASCAL, Jean-Noël, « Les successeurs de La Fontaine et la poétique de la fable », dans *Fables et fabulistes, variations autour de La Fontaine*, éd. Interuniversitaires, 1992.

¹³² Antoine Louis Le Brun, *op. cit.*, préface, 1722.

possible de réussir dans le genre de la fable après La Fontaine car « Apollon a plus d'un favori de chaque espèce, et plus d'un prix à distribuer à ceux qui excellent dans le même travail, et qui se distinguent par la même étude¹³³ ». Il suffit d'être hardi et téméraire, selon le précepte que « tout ce qui est téméraire, n'est pas toujours malheureux¹³⁴ ». La production des fables ne doit pas s'arrêter après la réussite du père de la fable.

V-La position d'autres fabulistes vis-à-vis du chef d'œuvre de La Fontaine

1-Esprit-Jean de Rome D'Ardène

Pour d'Ardène, l'idée de chef d'œuvre relève de la fiction. C'est une exagération d'admirer à la folie une production littéraire et de la croire inimitable. Les fables de La Fontaine ne sont pas une œuvre parfaite. On a idolâtré La Fontaine. D'Ardène cherche sans cesse à briser l'idée de chef d'œuvre. Pour lui, La Fontaine n'est pas inaccessible ; avec des efforts continuels on peut faire comme lui. D'Ardène demande qu'on reconnaisse son propre travail. On a l'impression qu'il parle de lui lorsqu'il écrit : « On travaille depuis longtemps pour ravir à la nature un secret que vraisemblablement elle cachera toujours aux hommes. » On ne trouvera peut-être jamais ce secret, mais il n'est pas inutile de le chercher. D'Ardène essaye toujours de montrer que la littérature se « travaille », il croit que, par des recherches, on peut devenir un fabuliste comparable à La Fontaine : « dans le cours de ces recherches chimériques, combien de découvertes avantageuses¹³⁵ ».

D'Ardène s'attriste aussi et lutte « contre le découragement qu'inspirent les chefs d'œuvre littéraires, et en particulier les fables de La Fontaine¹³⁶ ». Il distingue deux effets de ce succès, d'un côté l'émulation, de l'autre la stérilité. Il vante l'esprit critique pour libérer la création littéraire. Il ne faut pas « tout admirer dans l'auteur même le plus admirable », parce que La Fontaine a aussi ses défauts, qu'il faut percevoir et qu'on peut dépasser.

¹³³ *Ibid.*, Préface.

¹³⁴ *Ibid.*, Préface.

¹³⁵ D'ARDÈNE, Esprit-Jean de Rome, *Recueil de fables nouvelles, précédé d'un discours sur ce genre de poésie*, Paris, Lottin et Buttard, 1747, p. 75-78.

¹³⁶ *Ibid.*

2-Henri Richer

En 1729, Henri Richer prend aussi le risque de se lancer dans le genre dont le chef-d'œuvre sont les fables de La Fontaine. Il a peur, parce que, si La Fontaine a atteint le degré de perfection dans le genre, il ne reste plus rien à écrire après lui ou sinon, si on écrit après lui, le résultat va nécessairement être moins bon que le sien. Il conçoit le travail de la Fontaine comme La Motte l'a conçu : La Fontaine a imité les anciens fabulistes et a orné leurs fables, il les a rendus amusants, il donne du plaisir à son lecteur, si bien qu'on a cru que l'amusement et le style de La Fontaine sont les caractéristiques les plus importantes de la fable. Richer voit là une contradiction, car avec cette façon de penser on critique par la même occasion les inventeurs de la fable, Ésope et Phèdre. C'est pourquoi il pense aussi que le style de La Fontaine n'est qu'un accessoire. Si on veut imiter La Fontaine, on se trompe en essayant d'imiter son style, l'accessoire qu'il a ajouté. Cette imitation est impossible :

C'est en ce point que La Fontaine paraît inimitable : il badine avec tant d'élégance qu'il est dangereux de le suivre. Je n'ai pas laissé de tenter quelquefois : vain essai si mon astre ne m'en donne le génie. Sans cette disposition, on ressemble à l'Âne qui veut imiter le petit chien : au lieu d'être naïf et enjoué, on tombe dans l'affection et le ridicule¹³⁷.

Richer exprime aussi sa considération pour La Fontaine, un auteur si grand qu'il ne peut que redouter la comparaison de son œuvre avec la sienne. Puisque La Fontaine est inimitable en matière stylistique, l'échec est inévitable. Un fabuliste ne peut prétendre qu'à être au second plan, après La Fontaine.

Dans une préface au style enjoué et pleine d'images, Lemonnier, en 1773, se trouve toujours dans la même situation par rapport à La Fontaine, mais prend ses distances avec La Motte, qu'il qualifie de « coquette » jalouse de la plus grande beauté d'une autre¹³⁸. Lemonnier loue La Fontaine, exprime son admiration pour ses fables, le trouve incomparable. Il est inutile de comparer les fabulistes avec lui ou d'essayer de l'égaliser : « On veut qu'un cheval ordinaire suive un cheval-oiseau. [...] et quand on pourrait imiter La Fontaine, le devrait-on¹³⁹ ? » D'un côté La Fontaine est inimitable, parce qu'il n'a pas un seul style, mais tous les styles. D'un autre côté, il est vain de chercher toujours à imiter. La Fontaine a découvert un chemin dans le pays de la fable. Pourquoi ceux qui viendraient après lui auraient peur de découvrir d'autres chemins ? « La fable est un pays où l'on ne peut s'enrichir que par des découvertes¹⁴⁰ ».

¹³⁷ RICHER, Henri, « Préface », *Fables nouvelles mises en vers*, Etienne Ganeau, 1729, p. 15.

¹³⁸ Lemonnier, « De la fable », *Fables, contes et épîtres*, Jombert, 1773, p. VII.

¹³⁹ Lemonnier, « De la fable », p. VIII et X.

¹⁴⁰ *Ibid.* p. X.

3-Jean-Pierre de Claris Florian

À la suite de Lemonnier, Florian utilise des fables et des images dans son discours théorique, pour parler des fables à la manière d'un fabuliste. Il imagine un dialogue avec un vieillard représentatif du nombre considérable d'hommes de lettres français qui « possédait dans sa bibliothèque presque tous les fabulistes et relisait sans cesse La Fontaine¹⁴¹ ». À la fin du XVIII^e siècle, La Fontaine est toujours le critère du genre. L'œuvre de La Fontaine règne toujours sur le pays de la fable.

Des questions déjà vues reviennent : peut-on faire des fables après La Fontaine ? Quelle place espérer par rapport à La Fontaine ? Au-dessus, au-dessous, à côté ? Florian s'est posé si vivement ces questions qu'il voulut brûler ses fables car son orgueil l'empêchait de publier des fables après La Fontaine.

S'approcher du modèle de La Fontaine est très difficile. Pour être fabuliste après La Fontaine selon Florian, il ne faut pas chercher à le détrôner en contestant ses qualités, comme le reproche d'absence d'invention de La Motte. Selon Florian, il faut tout d'abord avoir de l'admiration pour La Fontaine et accepter l'idée que La Fontaine est indépassable, c'est-à-dire calmer l'orgueil et l'amour propre des fabulistes. Avouer la supériorité de La Fontaine ne signifie pas qu'il ne faut plus faire de fable après lui. Selon le vieillard il faut savoir admirer La Fontaine. Chaque fabuliste est capable de plaire à son public. Même si le public admire La Fontaine, on peut très bien admirer ceux qui viennent après lui. La Fontaine est à un rang si élevé qu'être au second rang est déjà atteindre le sommet.

Les fabulistes nouveaux ne doivent pas se décourager à cause de la grande beauté des fables de La Fontaine. Plusieurs comparaisons sont proposées, entre la beauté d'Hélène et la beauté d'une paysanne, entre le soleil et la lune : s'il y a le soleil le jour cela n'empêche pas la lune de se montrer la nuit. Chaque fabuliste a sa place. La Fontaine est sur le trône de la fable, c'est ainsi, il est hors concours. Mais les fabulistes après lui peuvent se comparer à lui et rivaliser entre eux :

Cependant M. de La Motte et quelques autres fabulistes très estimables de notre temps, ont eu, depuis La Fontaine, des succès mérités. Je ne les juge pas devant vous, parce que ce sont vos rivaux ; je me borne à vous souhaiter de les valoir¹⁴².

La Fontaine est unique ; et il est « divin » mais il y a des places « au-dessous de la sienne ». Il est possible de se comparer à lui, d'« être souffert après lui », parce qu'il est loin

¹⁴¹ *Fables*, Didot, 1792, p. 5.

¹⁴² « De la fable », p. 31.

d'être le seul fabuliste. Florian dresse ainsi une liste de fabulistes à travers le monde. La Fontaine n'est que le meilleur fabuliste de France, mais il y a un premier fabuliste dans chaque nationalité : Phèdre le latin, Gay l'anglais, Faërne l'italien, Ésope le phrygien. Il y a aussi les auteurs antiques que l'on connaît, Aphonius, Avien, Babrius (qu'il nomme Gabrias). Mais l'origine de la fable remonte peut-être au brahmane Bidpai, Indien passionné par les transformations des animaux. Cette liste de fabulistes permet à Florian de démontrer que « La Fontaine fit oublier toutes les fables passées, et [...] vraisemblablement aussi toutes les fables futures¹⁴³ ».

Dans son discours, Florian fait référence aux deux grands fabulistes, La Fontaine et La Motte. Il montre qu'il connaît la poétique qu'a fondée La Motte dans son discours et ses prologues, il examine sa définition de la fable, la place de la moralité, l'idée de l'invention des fables. Nous constatons bien l'influence de La Motte en tant que théoricien du genre sur ceux qui sont venus après lui. À la fin du discours, il avoue le succès et les mérites des fables de La Motte. Pour Florian, La Motte est donc davantage un rival à égaler que La Fontaine.

¹⁴³ *Ibid.*

Chapitre IV : Fabulistes et pratique des discours dans les recueils du XVIII^e siècle

L'on sait que La Fontaine n'a pas fourni de discours sur la genèse de ses fables, ni n'a donné de théorie explicite ou de « poétique » systématique sur l'apologue. Il faut donc pour les successeurs s'appuyer sur ses textes pour y trouver des principes, ce qui autorise une plus grande liberté critique. La fable est par exemple un genre relativement moins régulé et censuré que le théâtre avec ses théoriciens officiels. Les successeurs de La Fontaine ont voulu combler cette absence de théorie et ont écrit des discours pour définir la fable comme genre. Leurs discours ressemblent aussi à des méthodes, qui donnent les règles de fabrication des fables. Cette poétique a plusieurs fonctions, comme nous allons le voir plus tard, notamment d'aider à mieux comprendre la nature de la fable, sa structure et la manière de la lire. Pour l'écrivain, ces discours sont des méthodes d'apprentissage qui aident à écrire des fables, mais pour le chercheur actuel ce sont des guides qui aident à lire ces dernières, à comprendre le rôle central qu'a eu La Fontaine, à comprendre la littérature du XVIII^e siècle dans son contexte. Aucun de ces discours ne se prive de consacrer un moment pour parler de La Fontaine, pour se justifier d'écrire des fables après lui. Dans la fable, il s'agit toujours de comprendre La Fontaine et de se définir par rapport à lui.

Nous pouvons classer plusieurs attitudes critiques. D'un côté, La Motte prend la plume pour faire ce que son prédécesseur n'a pas fait, c'est-à-dire pour prescrire des règles de fabrication des fables. De l'autre côté, les auteurs cherchent à dégager la poétique de la fable à partir des fables de La Fontaine comme d'Ardène¹⁴⁴. Ce qui distingue le premier, La Motte, c'est qu'il ne cherche pas à dégager la poétique de La Fontaine. Mais il veut inventer sa propre poétique en travaillant sur la théorie de la fabrique de la fable. Nous pouvons dégager la poétique de la fable chez lui à partir de son œuvre, où il nous donne des explications sur le travail et la technique d'écriture de la fable.

L'objectif de ce chapitre est donc d'étudier comment La Motte puis ses successeurs, les autres auteurs de recueils de fables au XVIII^e siècle, ont élaboré un discours poétique général, à travers des préfaces et des paratextes, sur l'écriture de la fable. Cette étude suppose qu'il y a

¹⁴⁴ Nous avons Patrick Dandrey qui dégage la poétique de la fable chez La Fontaine à partir de ses écrits théoriques (« préface ») il annonce que son travail, *La fabrique des fables* est une tentative de reconstituer pas à pas la poétique de La Fontaine en analysant les conditions dans lesquelles La Fontaine a réinventé les apologues ésoptiques. Patrick Dandrey dans *La fabrique des fables*, dans l'atelier de poète, il cherche à fouiller ou à découvrir les matériaux que La Fontaine utilise pour construire ses fables.

un lien intrinsèque entre la fabrique et la théorie de la fable et que le genre de la fable a évolué depuis La Fontaine.

I-Jeux et enjeux de la préface ou du discours¹⁴⁵

La préface fait partie de ce que Gérard Genette appelle le *paratexte*, c'est-à-dire « l'ensemble hétéroclite de pratiques et de discours de toutes sortes », qui forme une « zone de transaction » dans laquelle l'auteur agit « sur le public au service d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente¹⁴⁶ ». Parmi les moyens permettant d'infléchir ces phénomènes médiateurs autant que la réception d'une œuvre, figure notamment la préface, qui a d'abord pour objectif d'encourager à une lecture de l'œuvre, et ensuite de garantir que cette lecture soit bonne, comme le disait Gérard Genette en 1987. Ainsi la préface joue un rôle important dans la réception d'une œuvre. La préface vise essentiellement deux buts : susciter l'intérêt du lecteur et lui permettre d'accéder au contenu de l'ouvrage de la façon la plus adéquate possible dit Madeleine Sauvé¹⁴⁷.

Munie d'une préface, le texte s'approche du livre et le livre de l'œuvre. Autrement dit, une œuvre littéraire a recours à des éléments extérieurs à elle-même pour se situer, voire justifier son existence. Qu'est-ce donc que cette préface à la fois nécessaire et superflue au commencement d'un recueil de fable depuis La Fontaine ?

Nous allons voir que, dans un recueil de fables, après La Fontaine, la préface n'est jamais un texte superflu. Chez La Fontaine, le texte d'une fable est la création d'un poète qui écrit avec enthousiasme ses pensées. La préface lui sert seulement à se positionner par rapport aux lecteurs et aux autres écrivains. Il n'a pas besoin d'autres discours parce que la fable est le moyen d'expression naturel de sa pensée. En revanche chez La Motte, l'ensemble du discours et des fables fonctionne selon la modalité du précepte et de l'exemple. Le discours donne le précepte et les fables donnent l'exemple. L'idée de La Motte est que ses fables sont une illustration et une démonstration de ce qu'il prescrit dans son discours. Un cas contraire à La Motte est le discours de Florian chez qui le discours remplit le vide tout en disant que les discours n'ont pas d'utilité. Ces discours sont comme une immense prétérition. Il est donc important de s'attarder sur la question de la préface car chez le successeur de La Fontaine, La Motte, la préface se transforme en discours méthodique plus important que l'œuvre entière.

¹⁴⁵ Voir à ce propos Ioana Galleron, « *L'art de la préface au siècle des Lumières* » Presses universitaires de Rennes, 12 juil. 2016.

¹⁴⁶ GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 8.

¹⁴⁷ SAUVÉ, Madeleine, *Qu'est-ce qu'un livre ? De la page blanche à l'achevé d'imprimer*, Les Editions Fides, 2006.

Nous allons dégager la différence entre l'œuvre préfacée de La Fontaine et l'œuvre précédée par un discours préliminaire de La Motte.

II-La préface au XVII^e et au début de XVIII^e siècle

Placée en tête de l'œuvre, toute préface à la fin du XVII^e siècle a été considérée comme une ouverture donnant une validité littéraire à tout ouvrage. Cette pratique du texte liminaire invite le lecteur à pénétrer dans le temple de l'œuvre littéraire. Pour comprendre le rôle d'une préface, il est intéressant de se rappeler qu'une pièce de théâtre à l'époque classique doit correspondre aux règles de l'époque et elle doit aussi répondre aux attentes du public. Puisque selon les règles classiques, une pièce de théâtre doit remplir son rôle de catharsis morale, Racine, par exemple, a écrit la préface de *Phèdre* pour justifier une utilité morale de cette pièce. Dans cette préface il nous explique que le malheur de Phèdre est fait pour détourner le spectateur d'avoir une conduite semblable. La préface de cette pièce lui confie une validité littéraire et une preuve que le théâtre ne corrompt pas les mœurs. *Phèdre* sans cette préface aurait risqué d'être refusée car elle représente un personnage qui incarne le mal, une femme adultère et incestueuse. Le rôle de la préface est de montrer que la pièce vise le perfectionnement moral des spectateurs. Ainsi Racine par cette préface prouve que son théâtre est légitimé par sa fin morale et que l'auteur répond aux exigences de son siècle¹⁴⁸. Le recueil des *Fables choisies* de La Fontaine aurait pu se passer de préface, étant donné que l'œuvre n'est pas particulièrement hermétique ou polémique. Le lecteur ordinaire d'aujourd'hui se passe facilement de cette préface. Or La Fontaine a tout de même écrit une préface, parce que la préface est nécessaire pour la publication des œuvres littéraires. C'est un des modes de la sociabilité littéraire. Le statut de l'auteur se manifeste dans les textes liminaires. Il s'agit d'y exposer les raisons qui ont motivé la publication du recueil.

¹⁴⁸ Voir à ce propos Jean-Noël Pascal, « Sur les préfaces des premières éditions commentées de Racine, de Luneau de Boisjermain (1768) à Étienne Aignan (1824) » *L'art de la préface au siècle des Lumières* » Presses universitaires de Rennes, 2007.

1-Préface de La Fontaine

Les fables sont le centre du recueil de La Fontaine. Sa préface est décevante pour les critiques, parce qu'il s'est contenté de raconter la vie d'Ésope, le père de la fable, comme tant d'autres.

La stratégie de préface de ce recueil de fables consiste à essayer de faire croire aux hommes de lettres que le poète était effectivement un simple imitateur d'Ésope. Il met ainsi en avant les modèles anciens : ses fables ne sont que la transposition de ces modèles. En examinant sa préface, nous constatons que La Fontaine s'est contenté de quelques considérations vagues, sans précision. Dans cette préface, nous lisons des généralités qui ne servent pas à la poétique de la fable. Nous y trouvons une définition très classique de la fable : la narration en est le corps, la moralité en est l'âme. Nous n'y rencontrons pas de théorie pour écrire des fables ou pour les lire¹⁴⁹.

Ce que La Fontaine précise dans sa préface du premier recueil, c'est qu'il a utilisé les vers et non la prose, parce que d'autres l'ont fait :

Après tout, je n'ai entrepris la chose que sur l'exemple, je ne veux pas dire des Anciens, qui ne tire point à conséquence pour moi, mais sur celui des Modernes¹⁵⁰.

Pour imiter les Anciens, La Fontaine s'abrite derrière l'exemple des Modernes. L'absence d'explications sur la technique de l'écriture de la fable dans la préface montre que La Fontaine a tendance à se laisser emporter par son propre génie, comme s'il s'agissait d'un travail spontané. Son refus de la poétique prescriptive est caractéristique de sa propre manière d'écrire. En revanche, nous pouvons dégager la poétique de la fable chez lui à partir de ses fables. Il parle parfois dans ses fables de sa pratique de la fable. Les rares cas où il en parle sont même plus pertinents que les développements de sa préface¹⁵¹.

La présence d'une préface chez La Fontaine est donc une stratégie inhérente à la réussite de l'écrivain¹⁵². C'est un élément qui a uniquement pour but de donner à l'ouvrage le caractère de sérieux, de scientificité, qui lui permet de s'intégrer à une pratique littéraire de plus en plus admise comme valorisant les ouvrages. Il s'inscrit dans le fil des savants même si

¹⁴⁹ Ainsi nous allons voir que des fabulistes cherchent la recette des fables de La Fontaine dans ses fables, comme d'Ardène qui cherche des recettes stylistiques.

¹⁵⁰ C'est une ironie de la part de La Fontaine. *Op.Cit.*

¹⁵¹ COLLINET, Jean-Pierre, dans *Le Monde Littéraire de La Fontaine* [1972], Slatkine Reprints, 1989, p. 147-226, il examine la préface des fables de La Fontaine et les idées théoriques qu'il a laissées dans ses dédicaces au début de chaque livre.

¹⁵² En 1775, dans sa préface bien connue au *Barbier de Séville*, Beaumarchais étalait sa très forte conscience de la part de stratégie inhérente à la réussite de l'écrivain.

c'est d'une manière artificielle dans un système de respectabilité. Il suit la règle de l'époque qui attend qu'un ouvrage de savant soit précédé d'une préface.

2-Les fabulistes du XVIII^e siècle et la stratégie des discours

Les fabulistes du XVIII^e siècle donnent parfois plus d'importance à leur discours qu'à leurs fables¹⁵³. Cette habitude traduit soit l'ambition de rivaliser avec le père de la fable soit l'embarras de se trouver sous l'ombre intimidante de La Fontaine. Mais il est important de dire que les fabulistes essayent de dégager des règles à partir de l'œuvre de La Fontaine tandis que La Motte écrit les règles et puis les applique.

Il nous est intéressant de mentionner que la plupart des fabulistes du XVIII^e siècle prennent la fable comme un genre didactique. Ces fabulistes du siècle des Lumières s'opposent à La Fontaine qui a plutôt négligé cette dimension pédagogique. Nous allons nous contenter pour le moment de l'étude du discours chez La Motte

La Motte (1672-1731) a écrit de nombreux discours théoriques, non seulement sur la fable, mais aussi sur le théâtre et la poésie. Ses discours l'aident à justifier sa place dans la littérature, il aime participer à des débats pour critiquer les œuvres des Anciens et se montrer moderne. La fable occupe dans sa réflexion une place particulière, parce qu'il donne aux autres genres comme priorité de plaire, alors que l'objectif principal de la fable pour lui est d'instruire.

III-Description de recueil de La Motte

1-Le discours sur la fable

Il nous incombe à présent de regarder de plus près la *fonction fondamentale* du discours préliminaire de La Motte. La fonction première de ce « Discours » consiste à fournir des indications génériques concernant le livre qui l'entoure. Faire précéder ses fables d'un discours méthodique lui paraît comme un élément essentiel pour traiter des questions importantes concernant la théorie de la fable. Dans ce discours, nous apprenons les règles d'écriture de la fable qui seront appliquées par la suite dans les fables. Ainsi les fables ne sont qu'une illustration de ce qui est écrit dans le discours, ce qui leur donne un caractère indépendant du discours.

Le « Discours » de La Motte ne fonctionne pas comme une simple préface qui vient s'ajouter aux fables pour donner à l'ouvrage l'impression qu'il est un ouvrage sérieux. Le

¹⁵³ Le mot discours n'est pas différent du mot préface dans notre recherche. Il serait très long d'étudier les variations du lexique de la dénomination des liminaires dans les recueils du XVIII^e siècle.

fonctionnement fonctionne à l'inverse. La Motte a accordé son importance au discours et à la théorie de la fable plus qu'à l'œuvre elle-même. Ce discours élabore une poétique de la fable qui annonce un débat chez les nouveaux fabulistes. Autrement dit, le discours est un préalable à l'écriture des fables qui a pour visée de motiver le lecteur à lire le recueil des fables de La Motte et de les comparer avec celle de La Fontaine selon les critères qu'a prescrits le nouveau fabuliste. Nous ne pouvons donc pas considérer le discours comme « paratexte », parce que ce serait plutôt les fables qui seraient les textes « à côté ». Ce discours est à la fois la partie et le tout, il n'est pas une simple préface.

Cherchant à donner une bonne réception à son œuvre, La Motte écrit son discours pour communiquer avec son lecteur et lui présenter ses idées. Il avoue que peut-être ses idées ne sont pas parfaitement exactes, justes ou approfondies ; mais au moins, il les partage avec son lecteur, il ouvre la porte à ces idées, le pousse à raisonner et à réfléchir. Il écrit dans ce discours ses réflexions, il exprime ce qu'il pense, il ne fait pas partie de ceux qui réfléchissent sur le genre sans partager leurs idées avec le public¹⁵⁴.

2-Les prologues

La Motte ne se contente pas d'écrire un discours. Il fait précéder une grande partie de ses fables par des prologues où il continue à décrire sa vision de la théorie de la fable, à la différence près que ces textes sont cette fois en vers. Ces textes sont donc le deuxième niveau de mise en valeur dans le recueil, d'où l'intérêt de les analyser. Nous nous apercevons assez vite que dans les fables à prologue, le prologue, dans la mesure où il est un complément du premier discours, est plus important que la fable elle-même. Finalement le texte des fables constitue seulement le troisième niveau d'intérêt. L'intention de La Motte est de faciliter la transition entre « les simples récits » et « les réflexions un peu étendues » et surtout de réfléchir, à l'intérieur même de l'apologue, « sur l'art de la fable ». Nous retrouvons donc, dit-il, « épars dans le livre », les préceptes développés dans le discours préliminaire¹⁵⁵.

Postérieur à *La Fontaine, en âge et en esprit*, La Motte fait un usage plus moderne du prologue. Etant fabuliste, il compte utiliser cette technique comme une nouveauté pour exprimer sa théorie de la fable. Ces prologues peuvent être classés en plusieurs catégories. D'un côté, nous avons des prologues qui concernent la problématique de l'écriture de la fable, qui ont une ambition théorique, qui complètent le développement théorique du discours. D'un autre côté, nous avons des prologues qui servent à revenir sur la querelle des Anciens et

¹⁵⁴ Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 10.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 53- 54.

des Modernes. Puis il y a des prologues qui sont des dédicaces à des grandes personnalités de l'époque de La Motte, dans lesquels La Motte expose des idées politiques concernant la manière de gouverner. Enfin il y a aussi des prologues qui contiennent des idées philosophiques et des exposés de sagesse et de bon sens.

Pour bien comprendre la stratégie des prologues, nous avons fait des tableaux où nous avons classifié les fables qui sont précédées par des prologues, selon leur ordre dans les livres des fables de La Motte, en indiquant les liens entre la théorie de la fable traitée dans le discours et la même théorie traitée dans le prologue sans oublier de parler du rapport entre les prologues et les fables qui les suivent.

Ces tableaux montrent que La Motte est un auteur dont le texte est une théorie. Une fable sur deux ou presque statistiquement comporte un prologue dans lequel il développe des considérations théoriques qu'il a déjà largement expliquées dans son discours.

Au moyen d'un petit discours, il annonce le sujet d'une fable. Les fables deviennent comme une exposition de ses pensées. Dans certains cas, en lisant ces prologues nous comprenons à l'avance de quoi il s'agit dans la fable suivante, comme par exemple les fables : « Le Moqueur » (I, 6) ou « Le Berger et les échos » (V, 15). Cela nous pousse à nous demander si ce sont les prologues qui soutiennent les fables ou si ce sont les fables qui soutiennent les prologues. Mais nous pouvons dire que le but sous-jacent de La Motte à tous les prologues est de se montrer inventeur non pas imitateur.

Fables nouvelles, édition de 1754 (t. IX des *Œuvres* de La Motte)

Fables comportant un prologue dans le livre I 8/19 fable

« L'Aigle et l'Aiglon. » (I, 1) « Le Pélican et l'Araignée » (I, 2) « Le Renard et Le Chat » (I, 4) « Le Moqueur » (I, 6) « Le Chat et La Chauve- souris » (I, 8), Les Sacs des Destinées » (I, 11), « Le bœuf et le ciron » (I, 13) « La magicienne » (I, 16) « L'Avar et Minos » (I, 19) X – « Les singe » (I, 10) spas de prologue au début mais à la fin une explique son point de vu indépendamment de l'ensemble de la fable.

titre	référence	idée principale	rapport au discours liminaire	intérêt
L'Aigle et l'Aiglon	I, 1, p. 57	Louange du Régent dont La Motte demande les subsides pour payer l'illustration des <i>Fables</i>		Concerne l'histoire de la publication du recueil
Le Pélican et l'Araignée	I, 2, p. 61	Comme La Fontaine, La Motte va se servir	p. 26-28, sur les « acteurs animaliers » dans	Inscrit le recueil dans la tradition (relativise donc sa modernité ...)

		« d'animaux pour instruire les hommes »	la fable	
Le Renard et le Chat	I, 4, p. 65	Respecter la nature des acteurs animaliers de la fable	Id. Cf. aussi p. 23-24, sur l'image qu'on a de « la nature des animaux »	Notion littéraire de « naturel »
Le Moqueur	I, 6, p. 70	Appel au lecteur		<i>Captatio benevolentiae</i>
Le Chat et la Chauve-souris	I, 8, p. 73	La fable doit illustrer clairement une vérité morale, en évitant les lieux communs trop rebattus	p. 15, contre les « vérités triviales »	Précise l'objectif de la fiction dans la fable
Les sacs des Destinées	I, 11, p. 79	Il est bon que la fable comporte, avant la leçon principale, d'autres leçons au fil de la narration, qui doit cependant garder son unité	?? p. 19, « le plaisir de la suspension »	Précise la stratégie du moraliste, présentée comme inséparable de celle du conteur (cf. La Fontaine : « Une morale nue apporte de l'ennui... »)
Le Bœuf et le Ciron	I, 13, p. 84	L'homme est-il vraiment un animal raisonnable, ou bien un être insensé ?		Débat moral qui concerne non pas le genre en général, mais la pièce (vrai prologue, pas développement de théorie littéraire)
La Magicienne	I, 16, p. 90	Dédicace élogieuse au peintre Coypel, dont l'art peint mieux que ne font les vers		Eclaire la notion d'« image » : la fiction doit être une peinture « réelle », c'est-à-dire vivante
L'Avare et Minos	I, 19, p. 97	Comme La Fontaine, La Motte entend utiliser l'arme du ridicule contre les vices	?? p. 14, « une philosophie déguisée »	La satire est le moyen de la correction des mœurs

Nous constatons que 6 fables sur les 8 qui comportent un prologue utilisent cet endroit pour débattre et théoriser sur le genre, soit en prolongeant les thématiques présentes dans le discours préliminaire, soit en abordant des aspects qui n'entraient pas dans l'exposé

Fables comportant un prologue dans le livre II 9/20

« Les Deux Oracles » (II, 1), « L'Enfant et Les Noisettes » (II,3), « Les Deux Songes » (II, 5), « La Rose et Le Papillon » (II,7) , « Apollon, Mercure, et Le Berger » (II,10) « L'Eclipse » (II, 12) « L'Ecrevisse qui Se Rompt La Jambe » (II, 14) « L'Homme et La Sirène » (II, 17) « Minos et La Mort » (II, 20)

titre	référence	idée principale	rapport au discours liminaire	intérêt
Les deux Oracles	II,1,P.101	louange du Prince. Conseil. L'importance de la vérité dans la vie à la		Montrer que la fable donne de bonnes leçons de comportement

		cour		
L'Enfant et les Noisettes	II,2 p.107	La définition de la fable	De la nature de la fable A qui s'adresse la fable11-14	enseigner allégoriquement
Les Deux Songes	II,5 P.111	la vérité dans la fable. Invitation à la innovation,	Les acteurs de la fable, p.26 Le style de la fable. Gai, grâce de styles, gai sérieux, galant, 33- 35 «	se montrer inventeur de nouveaux acteurs
La Rose et le Papillon	II,7, P.118	Le changement des mœurs au fil du temps	La morale dans la fable 17	Référence à la mythologie grecque, à Hésiode et à la poésie naissante des Dieux.
Apollon, Mercure, et le Berger.	II, 10, P126	Représentation de l'ingratitude de l'Homme comme un grand vice.		La fable a le rôle de corriger l'homme
L'éclipse	II,12, 131	Le style de la fable	du style de la fable 33-38	Montrer l'effort demandé pour écrire d'un style naïf et simple
L'Ecrevisse qui se rompt la jambe.	II,14, 138	Naturalisme menteur Rejeter l'opinion commune	L'imagination réglée 11	Se montrer moderne par rapport à La Fontaine qui néglige le naturalisme
L'Homme et la Sirène	II,17, P. 145	Représentation d'un vice de l'homme		Représenter la vie comme tissu de contraste.
Minos et La Mort	II, 20, P. 151	Deux manières de vivre contradictoire ¹⁵⁶ .	La fable laisse La liberté au lecteur, elle ne lui impose pas la moralité	Une fable de religion

Nous remarquons que 5 fables sur 9 parlent de la philosophie pratique. Nous avons quatre prologues qui parlent de la théorie de la fable.

¹⁵⁶ Deux thèses contradictoires entre deux poètes de l'antiquité qui invitent à se réjouir dans la vie, de vivre le moment présent. Le destin de l'homme est connu, il va mourir et la thèse de La Motte qui invite à penser à la justice, de laisser les plaisir raffinés, le vice est une perte de temps, il faut profiter de la vie dans le sens de la vertu et de faire le bien. La même idée l'homme va mourir, mais deux manier de pensée comment vivre, la première partie c'est vivre pour le plaisir, le deuxième c'est vivre pour gagner l'après vie.

Ce n'est pas à l'âge de 80ans qu'on commence à demander pardon à Dieu.

Fables comportant un prologue dans le livre III 8/19

« Achille et Chiron » (III,1) , « Les Lunettes » (III ,3), « Les Grenouilles et Les Enfants fable » (III, 5), « La Chenille et La Fourmi» (III, 8), « Brebis et Buisson» (III ,10), « Le Jugement, la Mémoire, et l'Imagination» (III, 13), « Le Conquérant et La Pauvre Femme » (III, 16), « L'Amour et la Mort» (III, 19)

« Les Deux Pigeons» (III, 4), Pas de prologue mais les deux premiers vers nous amènent dans la fable « Le Castor et Le Bœuf» (III, 6)« Les Moches et les Eléphants» (III,9). Introduction narrative Les Deux Chiens» (III, 15). Ce n'est pas un prologue c'est un éloge à madame la marquise De Lambert.

titre	référence	idée principale	Rapport au discours liminaire	Intérêt
Achille et Chiron	III,1, P.155	Célébrer la vertu et les bienfaits de roi		La fable comme exemplum
Les Grenouilles et les Enfants.	III, 5, 165	L'injustice des gens de politique surtout ceux qui font la guerre.		Critiquer la Politique
La Chenille et la Fourmi	III,8, P171	L'utile et l'agréable dans une œuvre littéraire La différence entre le bon écrivain et l'écrivain superficiel	Le rôle éducatif de la fable	Se présenter comme exemple d'un bon fabuliste et un bon écrivain.
La Brebis et Le Buisson	III,10, P.177	L'étendue de la fable	Le style de la fable la longueur. 43-47	Pour montrer que lui il sait bien écrire dans les limite de la longueur. Il se vante d'avoir La Fontaine comme Maître.
Le Jugement, La mémoire et l'Imagination.	III, 13, P.184	Présentation de la fable comme tableau dont l'essentiel c'est la vérité que représentent les acteurs.	Les acteurs étranges de la fable. Les nouveaux acteurs.	Se défendre pour l'usage de nouveaux acteurs.
Les deux Chiens	III, 15, P.190	Louange de Madame La Marquise De Lambert ¹⁵⁷ Fiérté d'être son ami et de fréquenter son salon		Pousser Mme à lire sa fable
Le Conquérant et La Pauvre femme	III,16, P.193	Expliquer la notion de mot Monarque. C'est de guider la		Apprendre comment être un bon Roi

¹⁵⁷ Dans le salon de la marquise de Lambert, dont La Motte était l'un des piliers, avec son ami Fontenelle, avec qui il partageait absence de préjugé et esprit d'investigation, on discutait de la question de savoir si la versification était indispensable à la poésie.

		population et non pas la traiter comme esclave.		
L'Amour et La Mort	III, 19, P.200	Le public de la fable. A qui s'adresse la fable	La fable s'adresse à tout le monde. La peur de la réception de ses fables ⁶	Se défendre auprès de lecteurs d'avoir mis l'esprit dans ses fables.

Nous avons deux prologues politiques, un prologue sur l'amitié, quatre fables sur la théorie de la fable.

Fables comportant un prologue dans le livre IV Les fables avec prologue 12/21

« Le Roi Des Animaux » (IV, 1), « L'Opinion » (IV, 3), « Le Portrait. » (IV, 5), « Les Gourmets » (IV, 6), « Les Deux Livres » (IV, 9), « Les Arbres » (IV, 11), « Apollon Et Minerve et le M médecin » (IV, 12), « Le Chameau » (IV, 14), « Le Cheval Et Le Lion » (IV, 17), « Les Animaux Comédiens » (IV, 18) « Le Tyran Devenu Bon » (IV, 19) « Les Moineaux » (IV, 21)

« La Paix » (IV, 16) fable sans prologue mais la fable entièrement sur la querelle des Anciens et des modernes

titre	référence	idée principale	rapport au discours liminaire	intérêt
Le Roi des Animaux	IV,1, P.203	A Monsieur l'ancien Evêque de Fréjus La ressemblance entre lui et Télémaque d'Homère Instruire et plaire		Insister sur le rôle pédagogique de la fable
L'Opinion	IV,3, P.209	La fable entre invention et imitation.. Une critique implicite contre La Fontaine dont le fond n'est pas à lui.	L'idée du progrès par l'esprit de l'invention et la découverte	Se montrer comme créateur de nouveaux personnages de la fable, et avoir l'honneur de l'invention.
Le Portrait	IV, 5, 215	La réception des œuvres	Contre une sacralisation des livres et le perfectionnement des ouvrages ⁶	Contre les faux censeurs
Les gourmets	IV,6, P.218	La réception des œuvres	Toujours l'esprit de l'émulation 8-9	Pour les bons critiques
Pandore	IV, 7, P. 220	la curiosité comme cause de vices.		
Les Deux Livres	IV, 9, 225	L'émulation et l'amour d'être si grand que les		La Motte écrit ce prologue qui est

		autres.		presque des idées à lui il écrit ce qu'il pense, ce qu'il sent. il est jaoux des anciens.
Les Arbres	IV, 11, P.230	Critique des préjugés.		Evoquer une partie des traditions des anciens pour comprendre la fable suivante.
Apollon et Minerve, médecin	IV, 12, 232	A M. De Fontenelle. ¹⁵⁸ Eloge à Fontenelle comme modernes plein d'esprit. Il montre ce qu'il traite dans les fables où il donne presque une définition « je traite dans ces vers la science commune/ que personne n'apprend, que chacun croit savoir./ Donc la fable apprend la morale, il cache cette morale sous le voile de ce qui est Riant pour ne pas nuire au lecteur	Le style riant 33 La moralité cachée.	Il avoue ses fautes il se prépare déjà à être reproché pour ses fautes. Chacun a ses talents, il avoue qu'il a parfois manqué le mieux. L'homme fait des fautes et lui fait des fautes dans ses fables. La Motte veut prendre l'avis de son ami sur ses fables. Il le trouve un bon critique et un juste juge.
Le Chameau	IV, 14, 236	l'éloge fait croire à l'idiot qu'il est génie.	Dans le discours il parle des critique qui loue les anciens etfaiblesse.	Le vrai critique. Il se prépare aux critiques
Le Cheval et Le Lion.	IV, 17, 248	L'incapacité de l'Intelligence humaine à tout connaître et comprendre. Le vrai secret du monde ne peut pas être saisi par l'esprit de l'Homme. Invitation à douter de toute vérité.		
Les Animaux Comédiens	IV, 18, 251	A Monsieur Gillot. Le rapprochement entre l'art de peindre et l'art d'écrire des vers. Le refus de la théorie cartésienne de l'animal machine	L'Animal machine 27 La poésie et la peinture.... ?	L'illustration de la fable
Le Tyran Devenu Bon	IV, 19, 255	Prologue contre l'idée que tout est dit. la raison peut et doit être la source des idées.	Les réflexions et les fictions. Invitation à l'invention.	Une vanité d'être inventeur et qu'il est guidé par son esprit.

¹⁵⁸ Son ami Fontenelle, avec qui il partageait absence de préjugé et esprit d'investigation, on discutait de la question de savoir si la versification était indispensable à la poésie. On estima en définitive que le vers rendait le poète esclave de règles superflues, compliquées et néfastes, qui favoriseraient les chevilles et les périphrases et entravaient l'expression vraie de la poésie.

Les Moineaux	IV, 20 ? P.260	La liberté écrire dans un genre c'est le bon gout, le choix, beauté et amour. Les contraintes sont des obstacles. Les lois rigoureuses, les obligations. esclavage	On réussit quand on écrit ce qu'on aime. 6	
--------------	-------------------	---	--	--

Livre V, Fables avec prologue 8/21

« Le Phoenix et Le Hibou » (V, 1) « Le Renard Prédicateur » (V, 3) « Homère et Les Sourd » (V, 5) « Le Renard et Le Lion ». (V, 8) « Les Abeilles » (V, 10) « L'horoscope Du Lion » (V, 13) « Le Berger et les Échos » (V, 15) « Le Bonnet » (V,20) vers séparés

titre	référence	idée principale	rapport au discours liminaire	intérêt
Le Phoenix et Le Hibou	V, 1, P.263	La fable genre éducatif.	La fonction pédagogique que joue la fable. 11	Incitation à lire es <i>Fables Nouvelles</i>
Le Renard prédicateur	V, III, 271	Définition de la fable, le style de l'insinuation longueur de la fable	De l a fable	La possibilité de faire une poétique de la fable
L'Homme Et Le sourd.	V, 5, 278	A Monsieur Le Duc De Noailles.		
Le Renard et le Lion.	V, 8, P. 285	l'art de parler.	L'allégorie dans la fable	Le style de l'insinuation
Les abeilles	V, 10, 290	Les Rois comme représentation de Dieu sur terres		C'est un prologue politique
L'Horoscope Du Lion	V,13, P.297	L'Horoscope et sa place dans la vie des Grands. Le destin écrit dans le ciel. L'homme s'intéressé à la nature non pas au Télescope QUI EST LA TECHNOLOGIE		
Le Berger et Les Echos	V, 15, 303	Critique du principe de l'imitation	Invitation à l'invention	La raison comme source d'inspiration
Le Bonnet	V, 20, 314	Le dévoilement de la vérité cachée		Les avantages de la vérité cachée

Le Livre VI. Fables comportant un prologue 4/20

(Le Jour Malheureux (VI, 2)-Le basilic et le dragon (VI, 5) Le Calife (VI, 9) L'Indien et Le Soleil (VI, 18) 4 vers pour introduire

titre	référence	idée principale	rapport au discours liminaire	intérêt
A Monsieur Le Duc de Noailles	VI, 0, 321	Il n'y a pas de fable c'est juste un éloge au duc qui est un grand homme pour la France		
Le Jour Malheureux.	VI, 2, 326	l'Homme en société		
Le Basilic et Le Dragon	VI, 5, 333	Plaire et instruire		

La Modernité de La Motte se manifeste par le fait de louer des princes et non pas les héros de l'Antiquité. La Motte a certainement une raison pour faire l'éloge d'un personnage qui pourrait lui être utile : Dans L'Aigle et l'Aiglon (I, 1) La Motte s'adresse *À monseigneur le duc d'Orléans Régent du royaume* et il lui demande clairement l'aide pour l'édition de son livre.

Au début de livre second dans la fable des deux Oracles (II, 1) dédié à M le Duc, Il essaye d'attirer l'attention au Duc aux faux flatteurs hypocrites qui s'approchent de lui pour de simple intérêt personnel et non pas pour l'intérêt du royaume.

Achille et Chiron (III, 1) est une fable adressée à monseigneur le maréchal De Villeroi, dans laquelle il le compare à Alexandre. Dans Le roi des Animaux (IV, 1) notre fabuliste s'adresse à M l'ancien évêque de Frejus. L'éloge des nouvelles personnalités comparées à celles de l'Antiquité. Cet évêque est devenu un ministre donc nous comprenons bien qu'il a du pouvoir.

Dans la fable Apollon et Minerve, Médecin (IV, 12) adressée à M Fontenelle, nous ne sommes pas dans une zone politique mais dans une zone intellectuelle qui est en lien direct avec la querelle des anciens et des modernes. Il s'agit de faire l'éloge de l'esprit de Fontenelle, le grand Moderne Fontenelle,

Grand maître et de prose et de rime,
De qui l'esprit contient tous les esprits,
Et qui, doué d'une raison sublime,
Ne l'a point aux dépens des grâces et des ris.

Dans « Le Phœnix et le Hibou » (V, 1) à la princesse de Prusse, une autre majesté qui couronne l'ouvrage, c'est une reine qui éduque son fils La Motte essaye de montrer que ses fables sont éducatives

Dans « Les Grenouilles et Les Enfants » (III, 5) La Motte insiste sur les pratiques politiques des hommes de pouvoir et les critiques pour les corriger indirectement. Dans « Homère et les sourds » (V, 5) à M. le Duc de Noailles, *monseigneur le duc* De Noailles devient un héros comme les héros de l'antiquité.

Dans ces dédicaces nous sommes à côté des grands personnages du cercle des courtisans de Louis XIV. Ces dédicaces montrent que cette littérature est une littérature qui travaille dans une espèce de désir d'élévation sociale de son auteur. Elles s'adressent à grandes personnalités parce qu'elles peuvent aider La Motte à faire son chemin dans le monde.

Chapitre V : La fable, un genre littéraire comme un autre ?

Selon la tradition ancienne des philosophes grecs Platon et Aristote, on pratiquait la classification des œuvres littéraires en différentes catégories, qu'on appelait des genres. Parmi les multiples classifications qui se sont opérées au cours des siècles, l'une d'elles s'est imposée progressivement en ce qui concerne la fable¹⁵⁹ : c'est celle opérée par La Motte au XVIII^e siècle, qui a établi des règles très strictes concernant la composition de la fable, ce genre qui avait échappé à toute tentative de classification avant lui. Il est presque le premier à avoir de vraies réflexions à propos de la fable comme genre dans une perspective critique et théorique. Son projet de l'apologue est orienté vers la leçon à tirer ; la fable est l'image d'où découle la leçon. Ainsi il va fixer les caractéristiques externes et internes de ce genre.

I-La fable, un genre indéfini

Il est évident que le genre de la fable est entremêlé avec les autres genres littéraires. Le mot lui-même de « fable » évoque la fiction, la mythologie et l'épopée.

Dans le *Dictionnaire* de Furetière¹⁶⁰, on trouve cette définition :

«Fable, Fiction d'un entretien de deux ou de plusieurs animaux, ou de choses inanimées d'où on tire quelque moralité ou plaisanterie. Il y a de belles moralités dans les fables d'Esopé, de Phèdre, etc. le prophète Nathan se servit d'une fable pour faire que Davide se condamne lui-même sur la mort d'Uric. On n'ose parler aux princes d'Orient de leurs défauts que sous le voile de quelques fables, comme on apprend par celles de Pilpay Inde Fable, se dit aussi de la fiction qui sert de sujet aux poèmes épiques, et dramatique, et aux romans. la belle disposition de la fable est aussi nécessaire dans un poème, que celle des figures dans un tableau.

Fable, signifie aussi absolument, fausseté. Tout ce que les payens ont dit de leurs Dieux sont des fables]...[on dit proverbialement, qu'un homme est la fable du peuple, pour dire, qu'il est tourné en ridicule, méprisé dans toutes les compagnies où on parle de lui.

Ce mot vient du Latin Fabula, où il signifie aussi pacte, convention ; pour-parler, entretien.

Voyons la définition qu'en donne la *Poétique* d'Aristote. Dans la *Poétique*, Aristote désigne la « fable » comme un des parties qui constituent une tragédie.

« C'est la fable qui est l'imitation de l'action ¹⁶¹»

¹⁵⁹ Les fables d'Esopé n'étaient pas écrites en vers ; ainsi elles ne peuvent pas avoir une place dans la *Poétique*.

¹⁶⁰ FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel*, contenant généralement tous les mots François, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts, divisé en trois tomes, Volume 2, Chez Arnout et Reinier Leers, 1690.

Cette imitation d'une action est faite par des personnages auxquels, le dramaturge donne de caractère et de pensée « car c'est en tenant compte de ces différences que nous qualifions les actions humaines¹⁶²».

J'appelle ici « fable » l'assemblage des actions accomplies ; j'appelle « caractère » ce qui nous fait dire des personnages que nous voyons agir qu'ils ont telle ou telle qualité¹⁶³. la fable est « l'âme de la tragédie ¹⁶⁴.

La fable étymologiquement désigne l'intrigue et le récit qui le rapporte. Le mot fable est l'évolution d'un mot latin pour désigner le texte qui raconte quelque chose. Le mot *fable* vient du latin *fabula*, de fari « parler¹⁶⁵».

La Motte lui-même à plusieurs reprises remplace le mot fable par le mot récit.

Quand il utilise le mot récit pour définir ou pour montrer la nature de la fable, on comprend directement que La Motte parle de l'aspect narratif dans la fable et de sa fonction dans le développement des événements. Quand on dit que c'est un récit, il faut directement penser à la narration, et non pas à la forme car ce récit est en vers.

« Ces récits ingénus qu'Apollon m'a dictés¹⁶⁶ » : nous comprenons par la suite que les fables sont d'abord des récits simples et que leur centre de gravité réside dans la morale qu'elles illustrent.

La Motte dit plusieurs fois que les fables sont des récits. Nous retrouvons aussi cette désignation dans son discours qu'il adresse au roi dans la fable « Aigle et Aiglou » (I, 1) :

De mes récits, de ma morale
Veux-tu voir un échantillon ?

Pour distinguer la fable des autres genres, il est essentiel de la définir et de désigner ses caractères spécifiques. Pour que tout soit explicite, dans notre étude, le mot fable correspond aux fables ésoques, les petits récits moraux, qui représentent une sagesse.

¹⁶¹ S'appuyant sur Aristote, *Poétique*, VI, 1450a, texte traduit par HARDY, Préface de Philippe Beck, Gallimard, 2000.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Dictionnaire, Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, 2010.

¹⁶⁶ « La Belle et le Miroir » fable dédié au Roi

II-Les multiples définitions de la fable au cours de l'Histoire

Avant de commencer à étudier la définition de La Fable selon La Motte, il importe de remonter à l'Antiquité chez Aristote et Platon.

Nous examinerons tout d'abord la définition de la fable chez les anciens rhéteurs, ensuite chez La Fontaine puis chez les rhéteurs du XVII^e siècle.

La fable nous paraît comme un exemple ou un récit d'exemple : suivant Platon, La Motte considère la fable comme un récit d'exemple en mettant en lumière l'utilité morale qui participe au perfectionnement du lecteur et à l'édification morale. La Motte est influencé aussi par la tradition rhétorique de la fable qui considère la fable comme une conduite de pensée et comme une technique de démonstration, surtout que chez Aristote, la fable est un exemple participant à l'art de bien parler dans un discours persuasif.

1-La définition de la fable dans l'histoire rhétorique antique

A-Platon

La fable, une instruction par récit exemplaire

Platon exile les poètes de sa République, Homère et Hésiode, ces deux grands noms, parce qu'ils présentent des fables fausses sur les Dieux, des portraits qui n'ont aucune ressemblance avec leurs objets. Il lui était essentiel d'éloigner les fictions poétiques de ces deux grands poètes qui défigurent les Dieux et les héros et qui, par le pouvoir de leur fiction mensongère et leur séduction trompeuse, qui éloignent de la Vérité, peuvent nuire à l'éducation¹⁶⁷. Pour Platon, il faut présenter un dieu immuable, qui est l'auteur du bien, qui ne trompe pas : une immutabilité divine. La religion est donc le premier objectif de son éducation et la nature parfaite de Dieu sera l'idéal de perfection dont se pénétrera l'intelligence des futurs gardiens de l'Etat. Pour éduquer les enfants, Platon remplace les peintures des enfers effrayantes que les poètes ont faites, les supplices affreux et les récits dangereux, par des récits où les héros sont dépeints comme loyaux, courageux, tempérants, désintéressés, dociles à leurs chefs. Sa méthode est qu'il faut se garder de laisser croire aux enfants que les hommes injustes sont heureux et les justes misérables, que la justice est un mal et l'injustice un bien. C'est à dire s'éloigner de la fable de type mythologique et s'intéresser à la fiction qui a un but éducatif par un effet psychologique. La fiction n'est qu'une manière qui

¹⁶⁷ Voir à ce propos, Teresa CHEVROLET, *L'idée de fable: théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Librairie, Droz, 2007, p. 13.

aide à apprendre la vérité mais ne doit pas la déformer. Donc Platon préférerait une littérature d'édification aux récits mythologiques difficiles à interpréter.

Platon s'attache au pouvoir des fables qui représente la sagesse : la fable est une vérité voilée ; ce voile n'est là que pour son pouvoir psychologique. Platon veut façonner le corps des enfants dès leur tendre âge par la gymnastique et en même temps façonner leur esprit par la musique et les fables poétiques. Il recommande que les fables soient proposées sans relâches aux oreilles des enfants.

Selon Platon, une des premières choses qu'on fait pour éduquer les enfants, c'est de leur conter des fables, mais il ne s'agit pas de ces fables qui ne sont que des tissus de mensonge. La fable est le premier moyen éducatif par lequel le conteur sème les idées dont les enfants auront besoin quand ils auront un âge plus avancé. Pour commencer l'éducation il faut user de fables : « commençons par veiller sur les faiseurs de fables. Nous choisissons celles qui seront convenables, et nous engageons ensuite les nourrices et les mères à en amuser les enfants, et à former par-là leurs âmes avec plus de soin qu'elles n'en mettent à former leurs corps¹⁶⁸ ». Nous pouvons penser que la fable est une sorte de lait maternel dans l'éducation morale ; il faut que les enfants têtent la morale à la mamelle comme ils sucent le lait de leurs mamans, que les mamans ne se contentent pas seulement de s'occuper du corps des enfants, mais aussi de perfectionner leurs âmes pour avoir de bons comportements.

Dans le *Protagoras*, Platon envisage la lecture des fables dans l'éducation. Les fables alors servent à fournir des exemples pour éduquer les enfants. Les fables selon lui sont le seul genre poétique qui réconcilie la poésie avec la pédagogie :

Quand les enfants, sachant leurs lettres, sont en état de comprendre les paroles écrites [...], [le maître] fait lire à la classe, rangée sur les bancs, les vers des grands poètes, et lui fait apprendre par cœur ces œuvres remplies de bon conseils, et aussi de digression et d'éloge où sont exaltés les antiques héros, afin que l'enfant, pris d'émulation, les imite et cherche à se rendre pareil à eux¹⁶⁹.

Platon estime que les enfants sont capables de déchiffrer une image allégorique transparente qui ne se dissimule rien. À l'instar de Platon, La Motte traite les fables comme des mises en récit d'exemples. La fable n'est donc en effet qu'un exemple, une simple illustration qui comporte un élément stimulant, afin de transformer le lecteur et l'auditeur

Dans sa thèse intitulée *L'idée de fable : théories de la fiction poétique à la Renaissance*¹⁷⁰, Teresa Chevolet évoque l'idée d'une allégorie en mouvement et rappelle que la poétique de l'exemple s'enracine chez Plutarque, dans ses *Vies Parallèles*, cet auteur qui préfère les

¹⁶⁸ *Œuvres complètes* de Platon, *La République ou l'Etat*, Charpentier, 1873 p. 129.

¹⁶⁹ PLATON, *Protagoras*, 325-26, éd. et trad. par A. Croiset, Paris, les Belles-Lettres, 1967, p. 41.

¹⁷⁰ CHEVROLET, Teresa, *L'idée de fable : théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, 2007, p. 251.

exemples aux allégories pour enseigner des vérités. C'est à partir de cette idée que la fable est un récit d'exemple que La Motte conçoit la fable. Pour les époques classiques, il est de toute manière difficile d'envisager une pratique de la littérature qui ne vise pas un but moral pour perfectionner le lecteur. La fable est un récit de l'exemple pour l'édification morale. Nous savons que Platon écrivait en connaissance du corpus d'Ésope et qu'il avait accès à des textes qui lui ont fait penser que la fable était un genre philosophique qui enseigne la sagesse. Ainsi il s'intéresse à l'utilité pratique et pragmatique de la fable et non pas à la théorie de la fable.

Voilà l'exemple typique du prologue d'une fable qui considère que le rôle d'une fable est d'abord l'utilité morale. Le *docere* passe avant le *delectare*, c'est-à-dire l'enseignement et le plaisir, dans la tradition de Cicéron, Sénèque ou Quintilien. Cela montre que dans la vision de La Motte, la hiérarchie des deux aspects est en faveur de l'instruction : La Motte écrit une sorte de *République* à la manière de Platon :

N'écrire que pour amuser,
 Autant vaudrait ne pas écrire.
 Du langage c'est abuser,
 Que de parler, pour ne rien dire.
 Auteurs, j'en ai honte pour vous,
 Vous gâtez le métier par ce vain batelage.
 Je crois voir des farceurs qu'applaudissent des fous,
 Tandis qu'ils sont sifflés du sage.
 Riches de mots, pauvres de sens,
 Tous vos discours ne sont que tours de passe-passe,
 Bons pour charmer la populace ;
 La populace ici comprend bien des puissants.
 Je n'irai pas leur dire en face ;
 Je ne le dis, discret auteur,
 Qu'à l'oreille de mon lecteur.
 Mais ne croyez-vous pas qu'on vous en doit de reste,
 Lorsque vous contentant de vaines fictions,
 Vous n'allez pas orner d'un agrément funeste
 Les vices et les passions ?
 Vraiment, je vous trouve admirables :
 Vous n'êtes pas les plus coupables ;
 Donc vous êtes des gens de bien ?
 La conséquence ne vaut rien.
 Je punirais l'auteur qui ne cherche qu'à nuire,
 Comme un perturbateur de la société.
 Je chasserais aussi pour l'inutilité
 Celui qui ne sait pas instruire.
 Tout citoyen doit servir son pays
 Le soldat de son sang ; le prêtre de son zèle ;
 Le juge maintient l'ordre, il sauve les petits
 De la griffe des grands ; et le marchand fidèle
 Garde à tous nos besoins des secours assortis¹⁷¹.

¹⁷¹ « La Chenille et la Fourmi » (III, 8).

Voilà la suite de ce prologue qui montre qu'il n'y a pas de littérature de pur agrément, que rien n'est inutile. Il est vrai qu'un fabuliste peut orner la morale mais cela ne change pas sa nature de morale. Le devoir du poète :

Or, qu'exige la République
De mes confrères les rimeurs ?
Que de tous leurs talents, chacun d'entre eux s'applique
À cultiver l'esprit, à corriger les mœurs.
Malheur aux écrivains frivoles,
Atteints et convaincus de négliger ce bien !
Quel fruit attendent-ils de leurs vaines paroles ?
Rien n'est-il pas le prix de rien ?
Je voudrais lever ce scandale,
Et je tâche du moins à faire mon métier.
J'orne, comme je puis, quelques traits de morale.
Qu'un autre fasse mieux ; je serai le premier
À l'en aller remercier¹⁷².

Le rôle du poète dans la cité de Platon, c'est de donner un extérieur agréable aux préceptes. Le poète s'empare de vérités connues par tout le monde, de lieux communs nécessaires à l'harmonie sociale, puis il présente la vérité d'une manière habile. La Motte par ce prologue essaye de montrer que La Fontaine est un poète qui ne travaille pas à instruire : ainsi il n'a pas sa place dans la République de Platon, alors que La Motte lui s'inscrit dans la continuation de la pensée de Platon.

B-La Fable chez Aristote

Nous savons bien que chaque genre littéraire a une propriété qui le distingue des autres genres. C'est Aristote qui a commencé à faire cette classification dans sa *Poétique*. Il distingue, par exemple, la tragédie de l'épopée. Mais il ne parle pas de la fable comme genre littéraire à part entière. La fable est définie comme une trame de l'action tragique dans sa *Poétique* et comme un exemplume dans la *Rhétorique* d'Aristote et :

La fable est la trame de la tragédie. Dans la *Poétique*, Aristote pour parler de la poésie parle de fable :

[1447] Je vais traiter de la poésie en elle-même, de ses espèces, de l'effet que doit produire chaque espèce, et de la manière dont les fables doivent être composées pour avoir la meilleure forme : j'examinerai quelle est la nature des parties et leur nombre ; enfin je parlerai de tout ce qui a rapport à cet art, en commençant, selon l'ordre naturel, par les principes¹⁷³.

Cela prouve qu'Aristote considère la narration comme essentielle à la poésie.

¹⁷² « La Chenille et la Fourmi » (III, 8).

¹⁷³ BATTEUX, Charles (Abbé), *Les quatre poétiques : d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux, avec les traductions et des remarques*, t.1, Paris, 1771, p. 15, ch. I. Nous choisissons cette édition de Batteux, celui-ci ayant travaillé sur le genre de la fable, sur la théorie de la fable.

Puis plus précisément il va vers la tragédie pour bien préciser la notion de fable comme élément fondateur de la tragédie :

Puisque c'est une action que la tragédie imite, et qui s'exécute par des personnages agissants, qui sont nécessairement caractérisés par leurs mœurs et par leur pensée actuelle [1450] (car c'est par ces deux choses que les actions humaines sont caractérisées), il s'ensuit que les actions, qui font le bonheur ou le malheur de tous tant que nous sommes ont deux causes, les mœurs et la pensée. Or l'imitation de l'action est la fable : car j'appelle *fable* l'arrangement des parties dont est composée une action poétique. J'appelle *mœurs* ce qui caractérise celui qui agit, et pensée, l'idée ou le jugement qui se manifeste par la parole. Il y a donc nécessairement dans toute tragédie six parties : la fable, les mœurs, les paroles, les pensées, le spectacle [...]. L'action est donc la base, l'âme de la tragédie, et les mœurs n'ont que le second rang. Elles sont à l'action ce que les couleurs sont au dessin : les couleurs les plus vives répandues sur une table feraient moins d'effet qu'un simple crayon qui donne la figure. En un mot, la tragédie imite des gens qui agissent : elle est donc l'imitation d'une action¹⁷⁴.

La fable est bien selon Aristote l'action de la tragédie, la construction de la narration.

La fable est aussi une procédure argumentative dans la *Rhétorique*. Envisager la fable comme genre indépendant et autonome ne correspond pas aux catégorisations d'Aristote ; ce philosophe n'écrit pas sur l'essence de la fable dans sa *Poétique* mais la traite dans sa *Rhétorique*, parce que ce n'est pas un genre déterminé en lui-même mais une forme de persuasion que les orateurs utilisent pour convaincre l'auditeur. De fait, Aristote est un théoricien qui s'intéresse à la manière de composer un discours persuasif, et à la technique de l'orateur. Son travail est de rapprocher la fable de la réalité : l'allégorie s'éloigne d'être une image ou une fiction et elle devient un exemple.

Pensant seulement à l'effet pratique de la fable, il la traite comme une figure rhétorique ou comme le moyen qu'un orateur utilise pour améliorer son pouvoir de persuasion. C'est un moyen pour entraîner l'adhésion des auditeurs. Ainsi Aristote dans sa *Rhétorique* (Livre II, ch. 20), parle de l'exemple et de ses espèces ; la fable comme la parabole sont considérées comme des exemples.

Il confirme que l'exemple a beaucoup de rapports avec l'induction et essaye de montrer que la fable est un exemple qui consiste à inventer des « choses » qui ne sont pas arrivées :

Il y a deux espèces d'exemples : l'une consiste à citer des faits antérieurs, une autre à inventer soi-même. Dans cette dernière espèce, il faut distinguer d'une part la parabole, de l'autre les fables comme les ésopiques et les libyennes¹⁷⁵.

Pour Aristote donc, les fables ésopiques sont des exemples au service de la persuasion, une sorte de preuve non historique mais logique, afin de persuader son auditeur. C'est un art d'argumenter¹⁷⁶.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 47, 49, 51.

¹⁷⁵ ARISTOTE, *Rhétorique*, II, 20, 1393b, trad. FR. M. Dufour, Gallimard 2007, p. 162

Ce philosophe distingue trois espèces d'exemplum : la fable, l'apologue et l'exemple. L'exemple se différencie de la fable quand « on raconte des événements qui sont déjà passés », mais lorsqu'« on les imagine et les invente », on est dans la fable ou dans l'apologue. Il différencie ensuite la fable de l'apologue : la première met en scène des animaux, et le second des hommes ou des plantes. Par ailleurs, l'apologue, souvent plus court que la fable, insiste davantage sur la démonstration ; la fable, elle, met la narration au premier plan et la démonstration découle de cette narration.

C-Les rhéteurs après Aristote

Étant aussi rhéteur, Aristote s'intéresse à la théorie de la rhétorique. Ses successeurs comme Aphthonios à la fin du IV^e et Théon (env. 335 - env. 405) sont des professeurs de rhétorique et des pédagogues. À l'exemple d'Aristote, ces maîtres ont classé la fable dans l'ordre rhétorique et non pas poétique. La fable pour eux est aussi un moyen de persuasion efficace¹⁷⁷.

Pour nous, il est évident que considérer la fable d'un point de vue poétique n'est pas erroné ; mais ici nous retraçons les étapes apparemment contradictoires de l'histoire de la fable, comme éléments de persuasion. La fable dans l'Antiquité a été utilisée comme exemple pour illustrer des pensées : de cette façon ce n'était qu'une forme de persuasion rhétorique.

Les rhéteurs grecs donnent leurs observations sur la critique de la fable en s'appuyant sur la pensée d'Aristote. La fable était d'un côté un bon terrain d'exercices de style comme le signale Théon qui parle des exercices auxquels on soumettait les enfants :

Un sujet de fable étant donné, on les accoutumait soit à le développer, soit à le condenser en un récit très court, à en tirer la moralité, ou sur une moralité proposée à reconstruire la fable. Une fable connue devenait l'objet de remaniements divers ; si elle était en vers, on la mettait en prose, si elle était en prose, on changeait les termes, on la faisait passer du style direct au style indirect ou vice versa¹⁷⁸.

L'objectif pédagogique poursuivi par les maîtres de rhétorique était ainsi la maîtrise de la forme de la fable entre prose et vers, la grammaire, la stylistique, l'art de la narration et de l'argumentation. La fable est une matière pour apprendre à raconter et à raisonner.

176 À ce propos, nous pouvons consulter l'ouvrage de Gilles Declercq, *L'art d'argumenter : Structures rhétoriques et littéraires*, Editions universitaires, 2014

177 Voir Charles-Athanase WALCKENAER, *Essai sur la fable et sur les fabulistes avant La Fontaine*, Lefèvre, 1822. Voir aussi *Les fables avant La Fontaine* : actes du colloque international organisé les 7, 8 et 9 juin 2007 dans les Universités Paris-Est Créteil Val de Marne, Paris-Sorbonne-Paris IV, Sorbonne Nouvelle-Paris III -- [études réunies] par Jeanne-Marie Boivin, Jacqueline Cerquiglini-Toulet et Laurence Harf-Lancner.

178 ÉSOPE : *Œuvres complètes* — Les 358 fables et annexes annotées, Arvensa editions, 2014, p. 411.

Si l'on avance en âge, la fable est aussi un exercice préparatoire pour les rhéteurs¹⁷⁹, un moyen pour former les nouveaux orateurs. Le grand rhéteur antique, Aphthonios donne des détails sur le moyen d'utilisation de la fable comme genre argumentatif ; il s'occupe de l'utilité de la fable et propose son mode d'emploi.

Nous avons un livre d'Aphthonios, *Progymnasmata* ; c'est une espèce de Rhétorique pratique qui contient des formules qui mettent sous les yeux des jeunes Rhétoriciens les préceptes de cet art, et qui leur apprennent la manière de mettre en œuvre ces préceptes ; six cents auteurs ont travaillé sur cette manière et l'ouvrage d'Aphthonios a été trouvé le meilleur. Cet ouvrage était autrefois en si grande vénération, que pour réussir dans l'art oratoire, on croyait qu'il fallait avoir sans cesse dans la main le livre d'Aphthonios, ce qui est exprimé par le distique suivant :

Si tibi rhetorices sedet ingens mente cupido,
Assidue in manibus fit liber Aphthonii.¹⁸⁰

La pratique d'Aphthonios est de mettre un sommaire à la tête de chaque fable, une morale à la fin¹⁸¹.

L'idée de ce rhéteur du III^e siècle, Aphthonios, est d'aider le nouveau rhéteur à savoir comment faire une fable. De plus ses fables se montrent éducatives car il met à la fin une moralité et au commencement une indication pour guider la lecture. Par exemple, la fable de « La Cigale et la fourmi », est reprise par lui Aphthonios en un exercice littéraire. Au commencement de cette fable, Aphthonios écrit : « pour inspirer aux jeunes gens l'amour du travail » ; à la fin de celle-ci, il place la morale suivante : « ainsi la jeunesse qui ne veut pas travailler devient malheureuse dans sa vieillesse¹⁸² ». La fable pour Aphthonios est « le premier exercice préparatoire [...] dans ses *Progymnasmata*¹⁸³ ». Le but de la fable chez Aphthonios est éducatif. Ce genre était donc un terrain de formation pour les orateurs débutants. Ils commencent par écrire de bonnes fables qui les aident à persuader leurs auditeurs. Puis ces mêmes orateurs avec le temps et après cette formation s'intéresseront à la stylistique de la fable.

Désormais la véritable critique de la fable a commencé avec les professeurs de l'art de bien dire qui, prenant appui sur la pensée d'Aristote touchant la question de l'essence,

¹⁷⁹ AMATO, Eugenio, *Approches de la Troisième Sophistique : hommages à Jacques Schamp*, Latomus, 2006, p. 232- 234-236.

¹⁸⁰ Traduction : si pour toi la rhétorique répond au désir de ton esprit
Aies assurément en mains le livre d'Aphthonios

¹⁸¹ FRASNAY, Pierre (de), *Mythologie, ou Recueil des Fables Grecques, Esopiques et Sybaritiques, mises en Vers François, Avec des Notes & des Réflexions*, Orléans, Couret de Villeneuve, 1750, p. 230.

¹⁸² Jacques-Nicolas Belin de Ballu, *Histoire critique de l'éloquence chez les Grecs: contenant la vie des orateurs, rhéteurs, sophistes et principaux grammairiens grecs*, Volume 2, A. Belin, 1813, p. 204-205.

¹⁸³ *Les Fables avant La Fontaine*, p. 422.

finissent par nous donner la première définition de la fable : « la fable est un récit fictif qui donne une image de vérité¹⁸⁴ ». Ici la fiction évoque l'allégorie, parce que la fable n'est pas un conte fantastique, mais son caractère fictif suppose un conte « mensonger » qui présente une imitation de la vie de l'homme. Cela implique donc que la fable soit vraisemblable. Ce qui signifie que ces rhéteurs ne donnent pas seulement de l'importance à la fiction, mais au but de la fable par le moyen de la fiction. Il est donc vrai de dire que les rhéteurs antiques ont défini la fable par son but pratique qui est de transmettre une vérité. Morten Nojgaard, dans sa thèse intitulée *la Fable Antique*, trouve que la critique antique de la fable reprend toujours deux idées :

1 - La fable est une entité invariable qu'il est possible de définir.

2 - La fable est regardée comme une figure stylistique, déterminée par son but purement pratique.

Mais il décèle chez les rhéteurs antiques une contradiction qui procède d'un raisonnement circulaire:

Déjà dans les observations particulières des rhéteurs sur les différents composants de la fable et surtout dans leur subdivision du genre apparaît l'inconséquence de ces deux idées, car on ne peut déterminer un genre par son but et, en même temps, établir une série de critères intérieurs déterminant les récits qu'on regardera comme appartenant à ce genre déterminé¹⁸⁵.

Le rhéteur Aphthonios estime qu'on peut définir la fable et il la voit comme une figure de style avec un but précis. C'est là son essence : on l'utilise pour atteindre ce but.. Il cherche donc à définir le genre de la fable par son but, et en même temps, il cherche à établir une série de critères constructifs. Mais il n'a pas pensé que la fable pouvait être un genre libre. L'historien moderne Morten Nojgaard trouve que cette attitude est inconséquente.

Nous verrons que la définition de la fable chez La Motte sera clairement la continuation du travail de ces rhéteurs, à la différence près que le critique moderne du XVIII^e siècle ne trouve pas dans la fable une simple figure de persuasion mais aussi un genre poétique déterminé. Il ne considère pas non plus comme contradictoire de définir la fable par son but et en même temps de déterminer ses composants.

La Motte pense qu'il peut, d'une certaine manière, à la fois tenter une définition *a priori* du genre comme faisaient les rhéteurs. De l'autre côté, il peut aussi établir une série de critères qui permettent plus modestement d'apparenter certains récits avec le genre de la fable. Il prend l'exemple d'un conte : ce qui est en train de se dérouler fonctionne comme un

¹⁸⁴ Formule de Théon de Smyrne.

¹⁸⁵ NOJGAARD, Morten, *La Fable Antique*, Tome premier, *La Fable Grecque avant Phèdre*, Nyt Nordisk Forlag, Arnold Busck, 1964, p. 28.

apologue. Il y a beaucoup de textes littéraires qui ne sont pas à proprement parler des fables, tout autant que de manières de créer des exemples en rhétorique pour faire des démonstrations, manières qu'*a priori* on n'a pas pensé comme des apologues, alors qu'ils fonctionnent comme des fables, parce qu'on peut en tirer des leçons comme dans ces dernières¹⁸⁶.

Contrairement au rhéteur Aphthonios, La Motte ne trouve pas qu'il y a une inconséquence et une incompatibilité entre les deux idées. Théoriquement il veut dire que le genre de la fable doit être construit et finalisé d'après sa définition.

Mais il est possible de rencontrer des types textuels qui sont voisins de la fable, et fonctionnent comme elle, sans avoir été pour autant pensés comme des fables.

La fable n'est pas forcément un genre qui existe uniquement par la volonté consciente et informée de le fabriquer. Mais il peut aussi très bien se trouver dans des typologies textuelles différentes qui, à un moment ou à un autre, utilisent des procédés qui sont les mêmes.

A cause de cette contradiction et pour trouver une solution, les rhéteurs ont commencé à s'intéresser non pas seulement à la théorie de la fable mais aussi à la fable en elle-même. Le point de départ de La Motte, est justement cette contradiction. Il rencontre un problème et cherche une solution. Le succès des fables de La Fontaine stimule sa critique. Il ne veut pas que la place de la fable soit modeste comme pendant la Renaissance.

2-La fable avant le XVIII^e siècle

Considérer la fable du point de vue rhétorique était accepté jusqu'à la fin du XVII^e siècle. Les poéticiens au XVII^e siècle ne donnaient pas beaucoup d'importance au mot fable. Contrairement à la plupart des autres genres, la fable a échappé à toute tentative de codification, notamment dans cette période qui considérait la fable comme mineure et peu importante par rapport aux genres littéraires. Ce mot ne désignait pas un genre poétique ; c'est ce qu'affirme Gabriella Parussa : « La fable est employée dans ces ouvrages pour indiquer le récit, le sujet de l'œuvre littéraire¹⁸⁷ ». C'est pourquoi Boileau n'en parle pas dans son *Art Poétique*, et n'en fait pas un genre de poésie comme la comédie, l'épique, l'ode, etc. C'est un genre sans théorie, sans poétique. Surtout que, « plus qu'un genre littéraire, elle était considérée comme une figure de style, et faisait donc partie de la Rhétorique¹⁸⁸ ».

¹⁸⁶ Communication orale de J.-N.Pascal.

¹⁸⁷ « La Fable en France au XVII^e siècle » dans *Fables et fabulistes : Variations autour de La Fontaine*, note page 31.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 10.

La Fontaine lui-même dans la préface de ses fables témoigne que la fable n'était pas considérée comme poésie : « un des maîtres de notre éloquence Patru¹⁸⁹(1604-1681) désapprouvait, dit-il, mon dessein de mettre les fables en vers ; il croyait que leur principal ornement était de n'en avoir aucun ; que d'ailleurs la contrainte de la poésie, jointe à la sévérité de notre langue, m'embarrasseraient en beaucoup d'endroits et banniraient de la plupart de ces récits la brièveté qu'on peut fort bien appeler l'âme du conte. » Ce n'est qu'au début du XVIII^e siècle qu'on a commencé à envisager le genre d'un point de vue poétique¹⁹⁰, c'est-à-dire, d'une part, à le penser comme une poésie pour lecteur cultivé, comme La Fontaine, qui a fait passer la fable de l'univers scolaire aux milieux mondains, « qui est le premier à faire entrer la fable dans la poésie par la porte de la poésie légère¹⁹¹ » et, d'autre part, à déterminer des règles pour le genre de la fable et à le définir comme La Motte.

A-Définition de la fable chez les Rhéteurs du XVII^e siècle

Si nous cherchons le mot « fable » dans les livres de rhétorique à l'époque de La Fontaine ou de La Motte, nous trouvons une définition de celle-ci comme genre transgénérique.

a-La fable-exemple¹⁹²

Avant de la considérer comme allégorie, la fable est tout d'abord un exemple. Des rhéteurs du XVII^e siècle ont traité la fable en suivant la définition de la fable dans la *Rhétorique* d'Aristote, qui en fait un exemple inventé, dans une citation que nous avons donnée plus haut.

Parmi ces rhéteurs, René Bary dans *La Rhétorique française* essaye de définir la notion de l'exemple : « l'exemple est un argument, dans lequel on tire une conclusion singulière ou universelle, d'une ou de plusieurs propositions¹⁹³ ». Il ajoute qu'il y a deux sortes d'exemples : les exemples véritables et les exemples inventés :

¹⁸⁹ Selon l'opinion de Patru dans la préface de La Fontaine où il parle de son ami, donc, la fable n'appartenait pas à la poésie mais à la prose.

¹⁹⁰ Saint-Marc Girardin dans son livre *La Fontaine et les fabulistes* essaye de chercher pourquoi Boileau a oublié de parler de la fable et pourquoi qu'elle était considérée comme inférieure à la poésie : « c'est à peine si la fable passait pour appartenir à la poésie. Le fabuliste était avant La Fontaine, un moraliste ingénieux et habile ; ce n'était pas un poète ».

¹⁹¹ GIRARDIN, Saint-Marc *La Fontaine et les fabulistes*, Paris, Michel Lévy, 1867, p.216.

¹⁹² Voir Teresa Chevrolet, *L'idée de fable : théories de la fiction poétique à la Renaissance*, 2007, p. 244-247.

¹⁹³ BARY, *La Rhétorique française où l'on trouve de beaux exemples sur les passions et sur les figures et où l'on traite à fond de la matière des genres oratoires et où le sentiment des puristes est rapporté sur les usages de notre langue*, 1659, p. 16.

« Les exemples inventés, sont paraboliques ou fabuleux. Les paraboliques, sont tirés des actions que la raison attribue aux hommes. Et les fabuleux sont bien tirés des actions que la fiction attribue aux bêtes¹⁹⁴».

Bary estime que les fables et les paraboles sont des exemples.

Il fait penser que les fables en tant qu'exemples sont les fables ésopiques et que les paraboles sont celles de l'Écriture sainte. Mais il ne dit pas qu'il n'y a pas de paraboles en dehors des livres saints. La sainte Écriture est pleine d'exemples paraboliques et les écrits d'Ésope sont remplis d'exemples fabuleux, dit-il. Nous aborderons la parabole un peu plus tard.

Jusqu'ici, la fable ne représente pas un genre indépendant, elle est toujours un exemple.

b-La fable comme allégorie.

Un autre rhéteur compte sur les idées d'Aristote pour définir la fable comme poésie épique. Elle constitue l'âme de la poésie selon Aristote¹⁹⁵. C'était le point de départ de Le Bossu dans son traité sur le poème épique pour chercher la nature de l'épopée dans la nature de la fable ; il commence, pour définir l'épopée, par définir son âme qui est la fable :

La fable est un discours inventé pour former les mœurs par des instructions déguisées sous les allégories d'une action.¹⁹⁶

Il est essentiel de noter que l'expression « discours inventé » précède celle de « former les mœurs par des instructions ». Dans cette définition de la fable de Le Bossu, on aperçoit toujours la fusion classique de la fable et de l'allégorie. Pour le dire autrement, la fable, avant d'être une instruction, est un discours inventé, c'est-à-dire une fiction¹⁹⁷. Nous voyons bien qu'épique signifie ici « un récit » ou « narratif ».

c-La fable est une épopée

Le Bossu associe strictement l'épopée homérique à l'apologue ésopique, seuls les noms changeant, noms d'hommes ou de dieux pour l'un, de bêtes pour l'autre.

La fable est une partie de la poésie épique, dans *l'Iliade* d'Homère où l'on trouve des Dieux et des Hommes qui parlent et parfois des bêtes, comme le cheval. Le Bossu essaye de montrer que dans l'épopée on utilisait des fables, auxquelles il donne le nom de fables épiques, surtout pour celles où l'on trouve des scènes où les dieux et les humains parlent. Cela

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹⁹⁵ Dans son *Traité sur la poésie épique*, Le Bossu écrit : « Aristote a dit que la fable est ce qu'il y a de principal dans le poème et qu'elle en est l'âme ». *Op.cit.*, p. 30.

¹⁹⁶ René Le Bossu, *op. cit.*, 1^{er} t. ch VI p 31.

¹⁹⁷ La Motte veut résoudre cette confusion pour dire que la fable n'est pas une allégorie.

signifie que l'épopée est une fable épique mais non que la fable relève obligatoirement de l'épopée.

Par rapport à l'action de la fable, Le Bossu affirme qu'il s'agit uniquement de la fiction ou de la parole dont on couvre les instructions :

Enfin l'action d'une fable peut être grave, illustre et importante à un Etat, ou commune, basse et populaire ; traitée en vers, ou en prose, remplir un long discours, ou être exposée en peu de parole ; être racontée par l'auteur, ou représentée par les personnes qui y glissent seules. Toutes ces différentes manières ne changent rien à l'essence de la fable, et n'en altèrent point la nature¹⁹⁸.

Ce qui distingue, selon Le Bossu, la fable épique de toute autre sorte de fable c'est qu'elle est raisonnable, c'est-à-dire que les personnages sont des hommes et des Dieux. Ce qui la distingue aussi c'est qu'elle est « vraisemblable ; elle imite une action entière et importante, elle est longue et racontée en vers ». Le Bossu insiste sur l'idée que ces propriétés d'une fable épique n'en font pas « moins une fable que toutes celles qui portent le nom d'Esopé¹⁹⁹».

Pour montrer qu'une épopée est une fable, Le Bossu prend appui sur l'épopée et compare l'*Iliade* aux fables d'Esopé. Voyons ce qu'il y a en commun entre une fable d'Esopé et l'*Iliade* : dans les deux genres, nous avons une vérité morale et une instruction. Le deuxième élément commun est la fiction ou l'action qui déguise la vérité. Le troisième élément consiste dans les personnages : Esopé utilise les bêtes, Homère utilise les humains. Cela fait de l'épopée une fable raisonnable.

Le Bossu continue ses analyses et dit

que le nom de fable donné à la fable de l'*Iliade*, et à celle d'Esopé, n'est ni équivoque ni analogue, mais synonyme et également propre, que toutes les conditions qui y mettent quelque différence, ne touchent aucunement le fond, la nature, ni l'essence de la fable, mais qu'elles n'en font que diverses espèces, et qu'enfin, si une fable est raisonnable, vraisemblable, grave, importante, mêlée de Dieux, amplifiée, et racontée en vers ; elle fera une épopée : si elle n'a point ces conditions, ce sera autre espèce de la fable.²⁰⁰

Le Bossu examine le sens de la fable épique chez Horace aussi et conclut :

Ce que l'*Iliade* et l'*Odyssée* ont de commun, est que l'une et l'autre est une instruction morale, déguisée sous les allégories d'une action ; c'est ce qu'Horace y reconnaît ; et par conséquent l'une et l'autre, au sentiment de ce critique, est une fable, telle que nous l'avons proposée²⁰¹.

¹⁹⁸ René Le Bossu, *op.cit.*, p. 33. Il s'agit là pour le lecteur contemporain d'une opinion surprenante : nous n'avons pas le sentiment en lisant l'*Iliade* et l'*Odyssée* de leçon morale ; mais plutôt de récit au sens le plus large du terme.

¹⁹⁹ *Ibid.*, 1^{er} t. ch VI, p. 34.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 55-56.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 83.

Cette opinion explique toutefois que l'abbé Batteux parle du caractère épique de la fable dans le sens que ce qui est épique, c'est ce qui comporte un récit (*épos* en grec signifie récit).

Mais ce qui nous est le plus intéressant chez Le Bossu c'est qu'il définit le processus de la création de la fable ou d'un texte littéraire selon les étapes suivantes :

1- La première chose par où l'on doit commencer pour faire une fable est de choisir l'instruction et le point de morale, qui lui doit servir de fond, selon le dessein et la fin que l'on se propose.

2- il faut ensuite réduire cette vérité morale en action, et en feindre une générale et imitée sur les actions singulières et véritables. C'est le moment de l'invention de la fable ; celle-ci doit déguiser « le point morale », l'instruction doit rester cachée.

3- les noms qu'on donne aux personnages commencent à spécifier la fable²⁰².

Dans le livre *Les secrets de notre langue, seconde partie de la Rhétorique française* de René Bary, le mot fable désigne le récit qui prêche une belle morale :

Entre les fables il y en a quantité qui prêchent une belle morale. Les unes détournent de la cruauté, comme celle de Lycaon. Les autres excitent le courage comme celle d'Hercule. Les unes inspirent la modestie comme celle d'Ixion. Les autres combattent l'avarice comme celle de Tantale. Les unes augmentent l'espérance comme celle des champs Elysées. Les autres font naître la crainte comme celle de Radamante.²⁰³

Nous verrons que La Motte n'est pas éloigné de ces conceptions.

Nous venons de voir que pour les rhéteurs du XVII^{ème} siècle, la fable ressemble aux histoires dans les livres saints. Ce qui en résulte, c'est que la fable n'est, à leurs yeux, qu'un exemple pour apprendre la morale, c'est-à-dire qu'elle n'est qu'une instruction morale. Nous pouvons repérer des récits qui ressemblent à la démarche de la fable dans d'autres types de textes. La fable était donc un genre transgénérique que l'on peut rencontrer à l'intérieur d'autres genres. C'est un procédé d'argumentation, qui n'est pas forcément clos sur lui-même et peut très bien fonctionner à l'intérieur de textes variés. Et La Motte veut en faire un genre indépendant. Si la fable chez ces rhéteurs n'est qu'un genre transgénérique, une illustration ou un exemple, La Motte aspire à changer cette tradition pour faire de la fable un genre autonome et générique. Il veut joindre la poétique à la rhétorique, plaire à la raison tout en séduisant et flattant les sentiments. En ce sens, il marche à la suite de La Fontaine, tout en s'intéressant à la tradition rhétorique.

²⁰² Ces trois passages se trouvent au Chapitre VII du 1^{ère} livre du *Traité*. Cette théorie de Le Bossu sera attaquée par Marmontel

²⁰³ Bary, René, *Les secrets de notre langue, seconde partie de la Rhétorique Française*, Paris, p. 280. Ce volume traite de mythologie.

B-Définition de la fable chez La Fontaine

Il est clair que La Fontaine ne fut pas un rhéteur ou un théoricien. Ses fables ne sont ni des exemples pour illustrer sa pensée sur la théorie de la fable ni un moyen pour persuader le lecteur de suivre une leçon morale. Il est tout à fait différent des rhéteurs antiques. Il ne traite pas les questions qu'ils ont traité, il ne cherche pas à trouver des solutions pour résoudre les problèmes de détermination générique. Il échappe à la tradition des orateurs, parce qu'il n'a pas cherché à faire une poétique de la fable. Ses fables sont de « petits drames, gracieux ou piquants, et qui vont tous à l'adresse de quelques-uns de nos travers et nos vices²⁰⁴ ». Ou encore « une comédie à cent actes divers ». Ses fables sont donc des représentations quasi-transparentes de la réalité qui ne touchent qu'aux défauts et aux ridicules de l'homme. Nous allons bien voir que La Motte construit la définition de la fable avec un objectif qui est celui de la finalité didactique par la moralité. Il ne cherche pas à créer des fables à la manière de La Fontaine, c'est-à-dire à « créer des personnages, prêter un caractère à ces personnages et leur donner la parole²⁰⁵ », mais il cherche à réinscrire la fable dans le domaine de l'instruction et de l'édification morale et à la considérer comme un récit exemplaire.

a-Une définition emblématique

Dans la préface de ses *Fables Choisies*, La Fontaine définit l'apologue en disant qu'il est composé d'un corps et d'une âme. Il l'a défini d'une manière emblématique. Mais surtout il ne donne la priorité ni à l'un ni à l'autre, ni à leur union. Il ne s'intéresse pas à l'image ou à l'allégorie dans la fable :

L'apologue est composé de deux parties, dont on peut appeler l'une le corps, l'autre l'âme. Le corps est la fable, l'âme, la moralité²⁰⁶.

On voit que l'allégorie qui orne le corps de la fable est exclue de cette définition. La Fontaine parle de deux parties qui constituent l'ensemble de l'organisme sans parler de leur fonctionnement : il ne parle pas de la relation entre le corps et l'âme. Il propose une métaphore organique suggestive mais ne parle ni du système de cet organisme qui s'appelle la fable ni de l'interaction de ses éléments constitutifs. Toutefois, nous n'aborderons pas dans ce chapitre la notion du corps ou de l'âme, de la partie ou du tout²⁰⁷.

²⁰⁴ Saint-Marc Girardin, *op.cit.*, p. 1-2.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 8.

²⁰⁶ La Fontaine, *op.cit.*, *Fables* préface.

²⁰⁷ Une étude sémiologique est possible sur cette définition.

b-La fable comme genre didactique

La Fontaine confirme la visée didactique des fables dans sa dédicace des fables, au dauphin Louis, fils du roi, où il présente le genre comme une histoire « mensongère » qui « contient des vérités qui servent de leçons. » Il s'agit donc pour lui, à partir d'une fiction, d'atteindre la vérité ou une morale.

La Fontaine a donné plusieurs définitions. Voyons comment il définit la fable à partir de son image allégorique.

Genre didactique au deuxième degré²⁰⁸, la fable procure un enseignement indirect. Comme le dit Jean de La Fontaine dans « Le Pâtre et le Lion » (*Fables*, VI, I) :

Les fables ne sont pas ce qu'elles semblent être ;
Le plus simple animal nous y tient lieu de maître.
Une morale nue apporte de l'ennui :
Le conte fait passer le précepte avec lui.

Aussi La Fontaine considère la fable comme un genre de fiction qui a pour but d'instruire et de plaire²⁰⁹.

Dans le deuxième recueil, livre VII, la dédicace à Mme de Montespan s'ouvre par le mot « apologue ». La Fontaine continue à évoquer la notion d'apologue pour donner une sorte d'importance à la dimension didactique et philosophique de la fable. Ainsi le fabuliste élargit le champ de l'apologue :

L'apologue est un don qui vient des Immortels ;
Ou, si c'est un présent des hommes,
Quiconque nous l'a fait mérite des autels :
Nous devons, tous tant que nous sommes,
Eriger en divinité
Le sage par qui fut ce bel art inventé.

Nous observons, par ces vers ci-dessus, que La fable est décrite comme un don et comme une inspiration du poète qui lui vient des Dieux. Le résultat de cette inspiration est de charmer comme le montrent les vers suivants :

C'est proprement un charme : il rend l'âme attentive,
Ou plutôt il la tient captive,
Nous attachant à des récits
Qui mènent à son gré les cœurs et les esprits.
O vous qui l'imitez, Olympe, si ma muse

²⁰⁸ « Didactique » n'a pas le même sens que chez La Motte. La Motte définit la fable comme un genre didactique au premier degré.

²⁰⁹ Dans le livre de Simone Balvier-Paquot, *La Fontaine Vues sur l'art du moraliste dans les fables de 1668*, éd. « Les Belles Lettres », Paris, 1961 ; nous trouvons l'ensemble des indications données par La Fontaine concernant la définition de la fable, p. 37.

A quelquefois pris place à la table des dieux,
Sur ses dons aujourd'hui, daignez porter les yeux;
Favorisez les jeux où mon esprit s'amuse.

La fin de cette dédicace nous souligne le fait que l'œuvre franchit les barrières de temps, et sans doute console de vieillir :

Le temps qui détruit tout, respectant votre appui,
Me laissera franchir les ans dans cet ouvrage:
Tout auteur qui voudra vivre encore après lui
Doit s'acquérir votre suffrage.
C'est de vous que mes vers attendent tout leur prix.

Cette dédicace à Mme Montespan souligne une évolution de la fonction de la fable. Contrairement à la dédicace du premier recueil qui affirme que la fable est une forme destinée aux enfants, ici on remarque bien que la fable s'adresse aux adultes. Cette catégorie de texte s'élargit petit à petit jusqu'à définir une forme qui aborde des questions de l'actualité, de la société, des activités politiques, scientifiques et philosophiques.

La Fontaine expose cette théorie dans la fable « Le Pâtre et le Lion » : « conter pour conter me semble peu d'affaire », ainsi qu' « une morale nue apporte l'ennui ; le conte fait passer le précepte avec lui » : il faut plaire en instruisant. L'efficacité de l'apologue vient quand on joint l'agréable à l'utile. Amuser le lecteur le rend prêt à accepter la *morale*, qui ne se confond pas pour lui avec l'éthique (sinon, que dire de « la raison du plus fort est toujours le meilleur²¹⁰ » ?

En dépit de tout ce qu'on vient de dire, la fable n'a pas une définition très précise. Même La Fontaine qui a imité ou traduit les anciens fabulistes n'a pas pensé à préciser les principaux éléments qui constituent la fable. Son souci c'était d'écrire de bonnes et jolies fables. Peut-être avait-il une théorie de la fable en tête mais il n'a pas voulu l'expliquer à son public. Il l'a gardée comme un secret de réussite pour lui-même.

Les idées de La Fontaine sur la fable sont rarement exprimées. Elles sont plutôt contenues dans ses fables, évoquées dans ses préfaces ou dans ses discours ; La Fontaine ne se présente pas en tant que théoricien. Cependant, pour élaborer la théorie de la fable, ses successeurs font référence à son œuvre ; ils cherchent à expliciter l'implicite de La Fontaine. Le point de départ de tant de réflexions théoriques est l'absence de définition de la fable chez le maître du genre.

²¹⁰ Morale de la fable de « Le Loup et l'Agneau » (I, 10)

Jusqu'à l'époque de La Motte, la fable n'avait pas de définition précise. On n'a pas encore fait la typologie textuelle du genre. La fable est un genre qui n'est pas forcément simple, nettement détaché des autres genres. À partir de ce point, La Motte tente d'identifier le genre de la fable et à lui donner un statut autonome. Il ne veut plus que la fable soit un texte inséré dans un genre littéraire, mais qu'elle soit isolée. Il veut plus que la fable soit un exemple mais le récit d'un exemple. De cette façon, La Motte s'écarte de la thèse qui vise à réduire la fable à de simples fictions. Ce fabuliste moderne a l'ambition de distinguer les confusions pour dire que la fable n'est pas seulement une allégorie. Ainsi on va voir qu'avec lui la fable n'est plus conçue comme une simple allégorie.

En écrivant ses fables, La Motte a tendance effectivement à laisser l'effet de la fable se produire uniquement par l'autonomie de son récit, à l'inverse des rhéteurs qui insèrent la fable dans un tissu démonstratif, comme un « élément de discours » qu'ils utilisent comme n'importe quel autre exemple, comme n'importe quelle illustration. La Motte rejette la définition descriptive de La Fontaine, pense à nous donner une définition prescriptive. Nous expliquons cette définition dans la partie suivante où la fable passe d'un genre transgénérique à un genre autonome et libre chez lui.

Deuxième partie : La poétique de la fable chez La Motte

Chapitre I : De la nature de la fable dans le *Discours* de La Motte

Dans le discours de La Motte, l'analyse consiste à partir d'un genre qu'on a déjà pratiqué, de manière à établir ses propriétés. Il poursuit dans cette voie jusqu'à produire assez de propriétés pour caractériser ce genre. La Motte suit l'esprit de la géométrie analytique : il cherche à formaliser la fable dans une équation. Nous percevons cet esprit de la géométrie analytique chez la Motte par sa volonté de choisir un repère, qui serait le plan indispensable et constant dans toute fable. Il cherche à exprimer un rapport entre les éléments de la fable par un procédé géométrique ; son but est d'obtenir une règle de type « équation ». Cette équation est soumise à un objectif, un repère invariable. Tous les autres éléments seront décrits relativement à ce repère, qui est l'instruction dans la fable. Pour clarifier son texte, la Motte cherche à classer les constituants par des définitions.

L'étude littéraire de La Motte sur le genre s'est attachée à montrer la spécificité discursive de la fable, en particulier en ce qui concerne le langage allégorique. Ce fabuliste moderne définit la fable sur deux axes que nous envisagerons tour à tour : l'axe poétique et l'axe rhétorique.

La définition poétique se manifeste dans la composition structurale de la fable et dans le fait de la considérer comme un genre indépendant. Quant à la définition rhétorique, elle se manifeste par l'utilisation de la fable pour faire un enseignement par comparaison, selon le style de l'insinuation qui est aussi une stratégie de persuasion. Cela nous montre aussi que le style chez La Motte se manifeste sur deux niveaux : le niveau poétique est ce qui concerne le style de l'époque (l'ornementation) et le style de l'insinuation.

I-L'élaboration d'une définition géométrique poétique et structurale

La définition que propose La Motte est la suivante : « La fable est une instruction déguisée sous l'allégorie d'une action²¹¹ ».

Le schéma théorique de cette définition est une pensée de l'ordre, des rapports fermes et immuables, infiniment reproductible. La Motte trouve, dans la fable, le champ d'application d'un système, c'est-à-dire qu'il applique à la fable une théorie où chaque facteur ne peut être

²¹¹ Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 11

supprimé sans que cela n'entraîne de modification de la fable. La coexistence des éléments déterminés dans la fable est la synthèse que fait La Motte en observant le genre de la fable. Fixer la structure du genre pour donner une définition était sa méthode : « Il est le premier à proposer une définition détaillée contenant les premières structures du genre²¹² ». Le premier souci de La Motte est alors d'élaborer une définition explicite et claire de la fable. Il cherche à expliquer la fable à partir de la place qu'elle occupe dans la poétique des genres. Ainsi il définit la fable par les relations d'équivalence ou d'opposition qu'elle entretient avec les autres genres²¹³. De ce fait, la fable est un type d'arrangement qui fonctionne comme un ensemble de rapports de production. Chaque élément constitutif s'inscrit dans un environnement fonctionnel par rapport aux autres, où tout fonctionne dans une seule fin, sans effacer le caractère propre de chaque élément²¹⁴.

On se trouve, avec cette définition, à la fois dans la suite de la tradition antique rhétorique d'Aphthonios et dans la préfiguration des théories formalistes²¹⁵. Ainsi La Motte se positionne comme un chercheur structuraliste dans le sens où il essaye de trouver une structure fixe et des règles qui régissent la fable²¹⁶.

Dans cette définition-là nous constatons que les éléments constitutifs et leurs relations sont déterminés par la structure de la fable. Il y a une hiérarchisation des éléments dans la fable qui correspond à la finalité didactique que La Motte considère comme prioritaire. La Motte enlève toute particularité, toute action caractéristique sur la détermination de la structure finale de l'édifice didactique qu'il appelle la fable. C'est par cette interaction qu'il situe la fable parmi les genres littéraires. De fait La Motte met en valeur le mot « instruction²¹⁷ » en débutant sa définition par ce mot. On ne lit pas que la fable est une fiction ou que la fable est une histoire animalière où les bêtes parlent, mais que la fable c'est l'enseignement que l'homme peut acquérir des aventures de ces animaux. Elle est avant tout une instruction en vue de l'éducation. La Motte définit la fable par son but premier qui est la formation de l'homme. Il ne dit pas par exemple que la fable est une « fiction instructive » car

²¹² MOALLA Abderrahman, *Le genre de la fable en France au XVIII^e siècle* (thèse de l'Université de Grenoble), 1980.

²¹³ Par rapport à une philosophie, une épopée, un conte, un récit, une allégorie.

²¹⁴ Si l'allégorie est nécessairement présente c'est pour la simple fonction d'instruire en ménageant l'amour propre de celui qui veut s'instruire en s'amusant.

²¹⁵ Ce qui nous attire vers La Motte c'est cet aspect de pré-modernité. Sa démarche intellectuelle a une parenté avec celle de Foucault.

²¹⁶ Dans ce sens, on pourrait rétorquer que La Fontaine est plus moderne que La Motte car tout comme les poststructuralistes que nous sommes, il ne cherche pas une structure unique et quelque peu autoritaire de la fable.

²¹⁷ Dans sa définition, La Motte insiste sur l'importance de l'instruction, qu'il distingue de l'éducation. C'est le même principe que « l'humanisme d'érudition : *éduquer, c'est d'abord instruire* ».

la fiction, même si elle est adressée à l'enseignement, ne produit pas forcément de fable. Nous remarquons bien que « l'action allégorique » ne fonctionne pas toute seule, le déguisement non plus ; tout doit jouer son rôle pour instruire. Pour examiner cette définition, il vaut mieux parler en langue de géométrie : La Motte a fait un théorème qui dit « la fable est une instruction déguisée sous l'action d'une allégorie » et, pour prouver ce théorème, La Motte nous offre un livre de fable, qui est une démonstration de ce théorème. Mais La Motte n'a pas du tout essayé de démontrer la réciproque de son théorème c'est-à-dire que « toute instruction déguisée sous l'action d'une allégorie est forcément une fable ».

La Motte démontre par une argumentation déductive la validité de son théorème. En lisant ses fables nous certifions que ce théorème est correct. Mais si nous analysons cette définition géométrique en détail nous remarquons bien qu'il n'a pas défini l'allégorie ou l'action de la fable ou le déguisement.

II-L'élaboration d'une définition rhétorique, pratique par son aspect éducatif

La fable pour La Motte est une structure et une fonction. Après avoir défini la fable d'un point de vue structuraliste, on a une définition par fonction. La Motte s'intéresse à la fonction de la fable et à l'effet de cette fonction sur le lecteur.

L'œuvre de La Motte conjugue la tradition de l'enseignement jésuite et l'esthétique rationnelle au profit d'un projet d'éducation morale. La Motte se pose comme théoricien d'un art de parler dans lequel l'éducation morale s'épanouit. La fable, chez lui, est ainsi une branche de la rhétorique dans le sens où, par son style d'insinuation, elle devient un art de bien dire afin de persuader. La fable entend allier une pratique efficace de la parole à une expérience réfléchie du discours.

Dans son discours sur La Fable, La Motte réagit paradoxalement à l'égard des fables de La Fontaine : d'une part, il est sensible au pouvoir littéraire de ce genre, surtout la question de la séduction littéraire qui se manifeste par la tromperie. D'autre part, son regard critique et analytique se dirige strictement sur la valeur éducative de la fable. En dépit donc de sa sensibilité au charme qu'offrent les fables, La Motte choisit de préférence de s'occuper rigoureusement de la leçon que l'on peut en tirer.

La fable est considérée en tant que stratégie didactique qui contient des valeurs et des principes de vie à transmettre aux générations futures, par l'intermédiaire d'une allégorie ou d'images symboliques.

Marmontel définit ainsi l'insinuation :

Tout d'éloquence qui consiste à présenter à un auditoire, au lieu de l'objet qu'on se propose, et pour lequel on sait qu'il a de la répugnance ou de l'éloignement, un autre objet qui l'intéresse, et qui, par ses rapports avec l'objet dont il s'agit, dispose d'abord les esprits à ne pas en être blessés, et les amène insensiblement à le voir d'un œil favorable.²¹⁸

1- Une définition rhétorique didactique

Avant d'aborder chaque élément constitutif à part, il semble que La Motte, dans son désir de construire un système qui soit trop didactique, en oublie de considérer justement que la formule arithmétique n'est jamais efficace pour décrire un modèle littéraire. C'est-à-dire en voulant absolument transformer la fable en démonstration mathématique, ou superficiellement mathématique, il en oublie que la littérature crée du sens en plus de celui qu'on voulait lui donner. Les mots et les expressions qu'il utilise pour définir les éléments constitutifs de la fable comme l'allégorie, le style familier, gracieux ou naïf, sont finalement ambigus et ne parviennent pas à saisir l'essence littéraire de la fable.

La Motte s'interroge sur la partie la plus importante dans l'apologue : quelle est-elle ?

A- L'instruction

Pour La Motte c'est « une chose monstrueuse d'imaginer une fable sans dessein d'instruire²¹⁹ ». Commencer la définition par le mot instruction montre que ce qui est important dans la fable c'est d'instruire. Ce qui caractérise cette instruction c'est d'être cachée derrière la narration. Cela montre que La Motte juge la fable sur le fond et sur son pragmatisme large et qu'il s'éloigne de la tradition populaire de la fable et de son rôle argumentatif sans oublier sa nature argumentative instructive.

La Motte affirme son idée de la définition de la fable dans ses prologues. Il affirme qu'on peut écrire des contes, des histoires sans finalité morale mais pour lui cela relève d'une parole inutile et nuisible :

Gardons-nous de rien feindre en vain.
La vérité doit naître de la fable.
Qu'est-ce qu'un conte sans dessein ?
Parole oiseuse et punissable.²²⁰

²¹⁸ MARMONTEL, Jean François, *Œuvres*, Contenant *Essai sur le Goût, Élément de la Littérature*, A.- D., Volume 4, A. Belin, 1819, p. 643.

²¹⁹ Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 14

²²⁰ « Le chat et la chauve-souris » (I, 8)

Par conséquent la morale n'est qu'une vérité qui peut être utile à la conduite des hommes. Il insiste sur le mot instruction :

Non, il n'est rien de ce que nous voyons
Qui ne parle et ne nous instruisse.
Tout est matière à nos réflexions ;
Tout événement moralise ;²²¹.

Après cet énoncé, il se met à l'expliquer en détail. Comme la question de l'instruction a la plus grande importance dans ce genre, il parle de la nature de cette instruction,

Je traite dans ces vers la science commune
Que personne n'apprend, que chacun croit savoir.
La Morale ; et de peur qu'elle soit importune,
Sous des voiles riants je la fais entrevoir²²²

La fable témoignage de vices et de vertu de l'Homme :

De vice et de vertu l'homme est un alliage ;
Et pour que tout ceci soit dit ;
Ma Fable est un témoignage²²³

Pour La Motte, la fable n'est qu'une forme d'instruction, une leçon de vie pour l'enfant et l'homme donnée de façon plaisante sous un style particulier, jalonné par des images et illustré d'allégories. Il signale bien que l'instruction de la morale dans la fable concerne tous les hommes.

Selon La Motte, le rôle d'un fabuliste pédagogue est d'être révélateur, de nous indiquer les bons comportements à suivre parce que nos passions nous en détournent. Les passions doivent être prises au sens large comme les impulsions qui nous empêchent de nous comporter d'une manière rigoureusement morale et efficace dans la société. Le pédagogue ne lutte pas contre les passions ; sa tâche est de canaliser les passions, de les maintenir dans des limites raisonnables de façon qu'aucune ne puisse nuire à la vie en société. Il peut aussi mettre les passions au service de la vie en collectivité car l'exagération des passions détruit une société. Il s'agit toujours, d'une manière ou d'une autre, de conserver la mesure dans les rapports, de créer des équilibres, d'où l'importance de la conception de consensus. Il s'agit, d'une manière ou d'une autre, de limiter les tendances négatives et exagérées et de canaliser les passions pour le bien de la société. Il s'agit finalement d'apprendre la sagesse du bon sens.

²²¹ Le Tyran devenu Bon » (IV, 19)

²²² « Apollon et Minerve, médecins » (IV,12)

²²³ « Le Jour malheureux » (VI,2)

B-L'allégorie (La fonction de l'allégorie dans la définition de la fable comme mode d'écriture)

La Motte ne donne pas de définition positive de l'allégorie mais la définit par opposition à l'instruction directe. Il ne donne pas les propriétés de l'allégorie ou sa fonction particulière en dehors de la structure finale de la fable. Elle est dans la fable pour faire passer l'enseignement d'une façon indirecte. C'est-à-dire que si la fable est une allégorie, c'est un type particulier d'allégorie, ou pour le dire encore autrement, la fable fonctionne comme une allégorie mais elle n'est pas réductible à l'allégorie:

La Motte signale que l'instruction de la fable est toujours cachée derrière des images enfantines ou naïves :

Que j'aime une image naïve
Qui soit en apparence une leçon d'enfant
Et qui pour le sage instructive
Renferme un précepte important²²⁴ !

Malgré l'ambiguïté du mot allégorie, nous pouvons saisir un peu plus loin que la fonction de l'allégorie en tant que déguisement est de ménager l'amour propre, d'exercer l'esprit de celui qui reçoit l'enseignement pour qu'il se corrige volontairement, qu'il soit poussé à s'auto corriger, à se former, sans se sentir docile à des ordres. En outre, la condition de l'efficacité de l'allégorie est de ne pas heurter les vices brutalement. Il ne faut pas démolir les défauts des autres avec les bras d'Hercule. Mais grâce à l'allégorie, le fabuliste ne rentre pas en affrontement avec les défauts profonds, mais il les caresse : il flatte l'amour propre de l'homme. Pour réussir à transmettre le message, la meilleure manière, c'est de donner aux hommes l'impression que la fable n'est qu'un jeu intellectuel qui les amuse. C'était la position du Père Mourgues dans son *Traité de la Poésie française* comme l'indique bien Brumoy :

La vérité peut être de plus d'une sorte ; mais celle qui regarde les mœurs et la conduite des hommes convient mieux, et touche plus. C'est par là que rien n'est plus utile que les Fables : car la morale par elle-même est sèche et rebutante²²⁵.

L'allégorie sert de moyen pour une instruction par insinuation. Dans l'allégorie, il s'agit de fiction analogique et de narration concentrée. L'analogie fait le lien entre le monde fictif et le monde réel. Elle consiste, comme le souligne Fontanier,

²²⁴ « L'Enfant et Les Noisettes » (II, 3)

²²⁵ BRYMOY, *Traité de la poésie française, par le Père Mourgues*, éd. revue et complétée par le père Brumoy, chez Jacques Vincent, rue et vis-à-vis l'Eglise de S. Severin, à l'Ange, 1724, p. 288.

en une proposition à double sens, à sens littéral et à sens spirituel tout ensemble, par laquelle on présente une pensée sous l'image d'une autre pensée, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présentée directement et sans aucune espèce de voile²²⁶.

Que la fable soit allégorique, suppose une circulation entre son univers codifié et l'univers réel : il faut que les lecteurs reconnaissent des éléments qui se passent dans le monde réel, ce qui est facilité par le fait que la fable dépeint un univers fictif qui reproduit l'univers social. C'est la théorie habituelle de l'allégorie à propos de la fable. Ce sont effectivement les particuliers, les individus qui sont les cibles de l'instruction de la fable alors, pour atteindre les hommes et leur faire comprendre ce que signifie cet univers de fiction qui est dans la fable, il faut leur donner des clés pour qu'ils fassent le travail de déchiffrement allégorique. Pour mieux comprendre la nature de cette instruction, il est important de mentionner que La Motte est marqué par la pédagogie des Jésuites de son époque : il considère effectivement qu'instruire quelqu'un c'est lui faire prendre conscience à lui-même de son savoir et de ses compétences, comme font les fables. Cela relève de la ruse : montrer dans la fiction ce qu'il arrive si l'on ne respecte pas la façon raisonnable de se conduire. L'auteur dénonce les manœuvres des hypocrites, la naïveté des imbéciles. Il fait en sorte que le lecteur comprenne que, dans la réalité, dans l'univers qui l'entoure, il se passe exactement la même chose. L'univers de la fable n'est jamais qu'une réalité, qu'une analogie de la réalité ; instruire les lecteurs c'est donc leur apprendre les codes du monde dans lequel ils vivent. Décrypter ce qui se passe, ne pas se laisser transformer en victime. L'allégorie est donc au service de l'instruction : son essence est d'être symbolique, et de signifier par conséquent quelque chose d'autre que ce qu'elle dit à la lettre.

C-Une instruction fondée sur la psychologie

Nous avons vu que la fable est une instruction pour ménager l'amour propre ou l'orgueil du lecteur ou auditeur. C'est à elle de faire naître la vérité dans l'esprit à qui on la raconte. La Motte considère que la fable est une bonne méthode d'instruction comme nous l'avons vu. Mais il nous faut préciser qu'il prend toujours en considération l'apprenant, sa manière de recevoir l'instruction. C'est pourquoi en parlant de ses lecteurs et du rôle des fabulistes, il dit :

Voilà ce que nous sommes, nous autres fabulistes et nos lecteurs, à l'égard les uns des autres. Nous sommes des esclaves, qui voulons les instruire sans les fâcher ; ils sont des maîtres intelligents qui nous savent gré de nos ménagements, et qui reçoivent volontiers la vérité, parce que nous leur laissons l'honneur de la deviner en partie²²⁷.

²²⁶ P. Fontanier, *Les Figes du discours*, Champs Flammarion, Paris, 1977, p. 114.

²²⁷ Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 13.

L'allégorie est un alibi pour instruire. Elle a la fonction de plaire car c'est dans la nature de l'esprit humain d'accepter davantage une leçon déguisée qu'imposée : il ne se croit pas concerné par cette instruction, pas visé. Le fabuliste recourt à l'instruction par la fable car les hommes « n'aiment point les préceptes directs²²⁸ ». Cette instruction doit être offerte d'une façon simple, naturelle, comme une présentation d'idée pour que l'homme puisse s'améliorer et non pas comme une obligation ou une exigence. L'instruction suppose la liberté. Si l'on peut parler de tromperie positive, on peut penser aussi à la dialectique médicale, qui recourt à un moindre mal pour un plus grand bien : La Motte use de la fable comme d'un remède contre les maladies de la société.

Une tendance de l'esprit humain est d'être attiré par l'illusion séduisante. C'est pour cela que la Motte réfléchit sur l'homme qui croit aux fables, qui est une victime des illusions. Il veut faire évoluer le genre de la fable et le rendre philosophique, pour qu'il pousse à réfléchir. Il va faire de la fable l'art qui contribue à éclairer progressivement les esprits, qui les charme et les instruit. L'allégorie ici n'est qu'un moyen pour faire passer un message. Cela fait penser aux emblèmes énigmatiques.

La Motte voit que la fable ou plutôt l'instruction par la fable plaît au lecteur pour deux raisons bien naturelles comme il le dit :

L'amour propre est ménagé dans l'instruction (cette raison regarde du moins les fables adressées aux particuliers) et l'esprit est exercé par l'allégorie ; cette raison est absolument générale. Un ouvrage ne saurait être mieux recommandé auprès des hommes que par ces deux titres²²⁹.

Ainsi par une manipulation subtile, la fable devient une instruction et un enseignement didactique pour ménager l'amour propre ou l'orgueil du lecteur ou auditeur qui refuserait d'obéir aux injonctions des moralistes.

L'idée de La Motte est que la leçon des fables atteint les simples particuliers (les individus) sans leur donner l'impression qu'ils sont visés directement (d'où leur plaisir) : ils croient que ce sont « les autres » ou du moins les personnages de la fable qu'on ridiculise, alors que ce sont eux-mêmes qui sont « corrigés ». Il ne montre pas au lecteur qu'il parle vraiment de lui. Il feint de parler d'autre chose et fait croire que le lecteur n'est pas vraiment

²²⁸ *Ibid.*, p. 11.

²²⁹ *Ibid.*, p. 11. Dans *Les paradoxes littéraires de La Motte*, ou, *Discours sur les principaux genres de poèmes, réunis et annotés par B. Jullien*, l'auteur commente cette citation de La Motte : « Depuis La Motte tout le monde répète cette mauvaise raison qui n'en devient pas meilleure ». Julien se demande si une personne songe à son amour propre quand il lit une fable, il se demande si personne ne se trouve blessé dans son amour-propre quand il lit des préceptes philosophiques comme les maximes de La Rochefoucauld. Note et commentaire sur la citation de La Motte. P. 156 éd. 1859.

concerné. Ce qui en résulte, c'est la stimulation d'une « certaine activité » de l'esprit, qui aime à « découvrir plus qu'on ne lui montre », à exercer sa « pénétration adroite ». Pour mieux dévoiler l'idée ou la leçon, il faut bien la cacher. Ils ne veulent pas se sentir visés directement. Ce qui fait l'efficacité de la fable pour La Motte, c'est que celui qui en est la cible croit de bonne foi qu'en réalité le texte ne le concerne pas lui mais d'autres. Quand un fabuliste se moque d'un travers de l'espèce humaine, par exemple quand il évoque quelqu'un de très avare et que le lecteur lui-même n'est pas généreux, ce dernier va rire de cette moquerie parce qu'il croit qu'on parle des autres et pas de lui. En revanche, à partir du moment où il sent qu'il est visé, il ne va plus rire.

Selon La Motte quand le fabuliste montre que l'instruction vise à corriger le lecteur, ce lecteur le refuse car cela ne lui évoque plus une instruction mais une obligation. La Motte expose implicitement ses propres idées qui font toujours appel à l'esprit et à la raison : l'esprit

Aime à voir plusieurs choses à la fois, et à en distinguer les rapports ; il se complait dans cette pénétration adroite, qui sait découvrir plus qu'on ne lui montre ; et en apercevant ce qui était couvert de quelque voile, il croit en quelque sorte qu'il crée ce qu'on lui cachait²³⁰.

L'insinuation est bien une méthode didactique car, selon La Motte, l'esprit humain, d'un côté, n'apprécie pas qu'on lui adresse des leçons à suivre s'il les trouve pesantes ; en revanche de l'autre côté, l'esprit aime bien tirer des leçons des énigmes qu'il décrypte, étant soumis à la force séductrice de l'allégorie²³¹. Le fabuliste gagne le lecteur par cette méthode d'insinuation pour lui faire adopter de bonnes conduites morales.

Il distille ses leçons pour que le lecteur prenne part à ce que le fabuliste lui apprend. Le fabuliste doit faire attention à ne pas blesser l'intérêt du lecteur. D'ailleurs, il suit cette méthode de l'insinuation pour disposer l'esprit du lecteur à recevoir une leçon morale ou une vérité et non pas à la rejeter. La qualité de l'insinuation relève de l'habileté du fabuliste. La leçon peut aller contre l'inclination du lecteur. Alors le fabuliste s'adresse au cœur qui est la clef de la raison. De cette façon il corrige le lecteur sans le commander, mais en lui montrant ce qu'il doit faire.

La Motte confirme cela dans le prologue de de la fable « Le Renard et Le Lion » (V, 8) :

L'homme, sans doute, envers l'homme son frère
Est tenu de sincérité :

²³⁰ Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 12.

²³¹ La Motte ne parle pas en termes de remède comme d'Ardène ou Lamy (tradition biblique). Voyons la manière de parler de Lamy, lorsqu'il pense à « délivrer [les hommes] de leurs fausses opinions, comme on traite les frénétiques, à qui on cache avec artifice les remèdes qu'on emploie pour les guérir » (*La Rhétorique, ou l'art de parler*, p. 393). C'est avec adresse qu'un orateur doit insinuer les leçons morales. Il les persuade comme des « enfants », en ménageant leur amour propre : « il faut obtenir d'eux par de petites caresses qu'ils veulent bien avaler la médecine qui est utile à leur santé », p. 393.

Mais il faut souvent, pour bien faire,
 Assaisonner la vérité
 Si le vrai prend dans notre bouche
 Le ton impérieux, l'air hautain de leçon ;
 L'amour propre s'en effarouche,
 Il faut l'apprivoiser par un peu de façon.
 Il faut par un humble artifice,
 L'aider lui-même à se persuader.
 Si vous voulez faire aimer la justice,
 Inspirez-la plutôt que de la commander.
 Les rois surtout veulent qu'on les ménage ;
 On doit les manier avec dextérité.
 Sans cet art, l'avis le plus sage
 Leur paraît une atteinte à leur autorité.
 Fada flatteur, pédant sévère
 Le meilleur des deux ne vaut rien.
 Qui sait corriger sans déplaire
 Est au but ; qu'il s'y tienne bien.
 Ces égards nous sont dus à tous tant que nous sommes ;
 Car tout amour propre a ses droits.
 Il faut ménager tous les hommes :
 En fait d'orgueil tous les hommes sont rois.

L'allégorie est l'art de l'insinuation, réclamé par La Motte, qui évite tout ce qui peut toucher ou blesser son lecteur. Nous observons bien dans ce prologue que pour confirmer la validité et le mérite de cette idée, la Motte compare l'enseignement direct avec l'enseignement allégorique. Le premier paraît autoritaire et réclame l'obéissance.

Dans le prologue qui introduit la fable « Le Chameau » (IV, 14), La Motte montre bien qu'il faut toujours laisser une partie du chemin à faire au lecteur :

J'alléguerais sans peine un tas d'autres exemples ;
 La morale n'a point de matières plus amples :
 Mais je n'épuise rien ; et de crainte d'ennui,
 L'art demande que je m'arrête.
 Dire tout au lecteur, cela n'est pas honnête :
 C'est trop se défier de lui.

Voyons un exemple d'allégorie dans une fable, pour montrer que l'allégorie et le style de l'insinuation se présentent dans la fable pour éveiller le lecteur : « Le Renard prédicateur » (V,3).

Que dépeint cette allégorie ? Dans l'histoire du renard et des poules, le renard représente les gens trop habiles, ceux qui usent de discours pour tromper les auditeurs dans leur intérêt, à la manière de certains orateurs. Le renard essaye de tromper en incarnant le type du malin. Il représente pour nous les prédicateurs qui essaient de nous faire croire à n'importe quoi pour acquérir notre suffrage. Ce qu'il arrive en réalité c'est que les renards finissent toujours par manger les poules. Il s'agit de nous faire prendre conscience que ce que nous voyons dans la fable, nous le savons déjà. L'idée de La Motte est que la fable doit apprendre à celui qui la lit qu'il

peut découvrir lui-même tout seul les sens cachés, par une opération de déchiffrement et décryptage. Il établit un jeu complexe avec le lecteur pour lui faire croire qu'il est trop intelligent pour ne pas s'apercevoir que ce n'est pas de lui-même que parle la fable.

L'idée est que la fable fait comprendre au lecteur qu'en dépit de la nature de ses passions, la nature de ses comportements, de ce qu'il fait et de ce qu'il subit, il a aussi en lui les moyens de se corriger. Elle instruit en révélant le savoir que le lecteur a déjà en lui. La difficulté est de transmettre une vérité figurée, et par conséquent, une idée qui est le principe et l'origine à la fois du secret et de sa révélation. Là est la grande différence avec *La Fontaine* qui nous apprend à nous préserver alors que *La Motte* nous apprend à nous corriger.

La Motte cherche alors à régler les mauvais comportements en suivant la manière des rhéteurs comme le père Lamy qui affirme :

Pour émouvoir une âme, il ne suffit pas de lui représenter d'une manière sèche l'objet de la passion dont on veut l'animer : il faut déployer toutes les richesses de l'éloquence, pour lui en faire une peinture sensible et étendue, qui la frappe vivement, et qui ne soit pas sensible à ces vaines images qui ne font que passer devant les yeux²³².

Suivant cette attitude, *La Motte* confirme qu'il ne faut pas donner une leçon morale tout simplement, c'est-à-dire qu'il ne suffit pas de dire que « la curiosité est la mère des vices » ou n'importe quelle autre sentence ou moralité, mais qu'il faut approcher cette moralité et la faire sentir. Les hommes ne goûtent pas les raisonnements tout faits. Dans la fable, si *La Motte* veut enseigner, alors il lui est important que le lecteur entende ce qu'il dit. Ainsi il prépare dans sa définition que le style de la fable est le style de l'insinuation qui repose sur l'idée de la peinture sensible où la fable est considérée comme un art de peinture qui répond aux besoins du lecteur et lui procure du plaisir pour le consoler.

D-L'insinuation par comparaison

La Motte utilise la fable comme moyen d'apprentissage. Le lecteur apprend par comparaison. Un des moyens de l'insinuation est l'admiration : d'un côté les lecteurs vont admirer dans la fable un comportement et mépriser de l'autre côté le deuxième comportement. Ainsi pour dénoncer l'orgueil, *La Motte* nous offre la fable des « deux sources » une orgueilleuse et l'autre modeste. Les hommes ont une ambition de supériorité et d'élévation, ils apprécient ce qui est au-dessus d'eux et méprisent ce qui est au-dessous d'eux. *La Motte* essaye de ridiculiser ce qui est méprisable et de chanter ce qui est bon. Nous comprenons en même temps qu'une des stratégies de *La Motte* est de jouer sur les oppositions. Il joue sur les personnages en opposition

²³² LAMY, Bernard, *La rhétorique ou L'art de parler*, 1712, ch. XV, p. 410.

en organisant la victoire de celui qui semble incarner la vérité, c'est-à-dire le comportement sage. En fin de compte, l'enseignement par comparaison est un bon outil au service de l'insinuation.

Dans le même esprit que Fénelon dont il est le contemporain²³³, les exemples semblent essentiels pour La Motte. Mais les exemples prennent tout leur sens en fonction de la règle qu'ils illustrent. Le souci de cette articulation confirme encore que La Motte se préoccupe profondément de l'usage des fables : fable et application sont fortement liés, ce pourquoi La Motte présente les règles de conduite morale en même temps qu'il prescrit des règles de poésie, afin que ces règles soient assimilées et servent ensuite à fixer l'usage et l'application. Ce que La Motte attend, c'est une application sensible de ces règles de conduite. C'est dans ce sens que nous disons que la morale chez lui est empirique, parce que les sensations et l'expérience sont pour lui à l'origine de la connaissance. Les *Fables Nouvelles* sont les modèles que La Motte invite ses lecteurs à suivre.

La Motte envisage l'apprentissage à la faveur de la lecture des exemples. Le lecteur lit d'excellents exemples, afin d'en devenir une matière par lui-même : voilà le projet pédagogique que La Motte envisage.

Pour conclure, nous disons que, contrairement à La Fontaine qui a fait de la fable un genre poétique, La Motte, comme on vient de le montrer, qui s'intéresse plutôt à son rôle pédagogique, en a fait un genre didactique. Il ne donne pas de facile définition théorique, mais bien une définition scientifique et méthodique de la fable, où il fait allusion à la fabrique de la fable. Il met l'accent en premier temps sur le mot instruction qui est le but premier et final de la fable. En deuxième temps il parle de l'allégorie qui cache une action pour mettre en valeur le mot instruction.

Contrairement à toutes les définitions que nous avons déjà de la fable ou de l'apologue, nous remarquons que la plupart de ces définitions trouvent que l'instruction est le résultat de l'apologue, c'est la conséquence de l'histoire, c'est l'effet du conte, tandis que chez La Motte c'est l'élément premier dans la fable. La fable, d'une façon ou d'une autre, n'est qu'une sorte de récit partiel, ce qui nous renvoie à la définition antique de l'exemple.

²³³ François de la Mothe-FÉNELON a écrit : « [il] semble qu'il faut se borner à une méthode courte et facile. [...] Le grand point est de mettre une personne le plus tôt qu'on peut dans l'application sensible des règles par un fréquent usage ; ensuite cette personne prend plaisir à remarquer le détail des règles qu'elle a suivies d'abord sans y prendre garde », *Lettre à l'Académie* [1716], 7^e éd. revue, [Paris], Albert Cahen éd., Librairie Hachette et Cie, 1918, p. 7-8.

2-La fable est-elle un poème ?

Quoique La Fontaine eût été précédé par d'autres fabulistes qui ont écrit des fables versifiées et qui ont essayé de faire de la fable un poème²³⁴, ces fabulistes étaient si concis, médiocres et sans fantaisie qu'on peut dire que c'est bien lui qui a inventé le genre de la fable, dans le sens où il a été le premier à savoir le pousser à ses plus grands effets. La Fontaine avait trouvé chez les premiers fabulistes des modèles de fables, mais il est le premier qui a exercé, sur le lecteur, le charme de l'étonnement. C'est La Fontaine qui a rapproché la fable de la poésie. Ainsi La Fontaine a le mérite de l'avoir inventé pleinement, parce qu'il l'a aussi perfectionné. Il a embelli le genre de la fable et a reçu un succès durable. La Fontaine a un beau naturel, une élégante incorrection, une négligence toujours justifiée par la grâce, comme l'indique la citation suivante :

Mais l'incorrection, mais la négligence sont cependant des défauts ? Sans doute ; mais il y a dans les Arts, comme dans toutes choses, des compensations : je laisse à l'imagination et aux sentiments, à expliquer la sorte de beauté inexplicable qu'on trouve dans de certains défauts, quand ils sont rachetés par des qualités aimables d'un ordre supérieur et d'un genre entraînant²³⁵.

Le mérite de la Fontaine est ainsi la grâce de son style qui en fait « le plus original de nos poètes du dix-septième siècle²³⁶ » selon l'expression de Saint Marc Girardin. L'originalité de La Fontaine est de transformer la fable en genre poétique écrit en vers français. La Motte écrit ses fables en vers aussi, mais la caractéristique principale de ses fables est de transmettre une sagesse, non de travailler le vers. Il se justifie en renvoyant aux origines de la fable, le langage des dieux : « Ces récits ingénus qu'Apollon m'a dictés ». Cette réflexion de La Motte ne vise pas à dire que la fable suppose vraiment une inspiration divine, mais il rappelle l'origine de la fable, qui est la sagesse.

Pour savoir si La Motte considère la fable comme un poème, il est intéressant de rappeler ses jugements sur la poésie.

A-Le but de la poésie est de plaire

Dans son *Discours sur la poésie en général* qui sert d'introduction à son recueil d'odes, La Motte cherche l'essence de la poésie, si elle est définissable en termes de contenu ou de style.

Selon La Motte, ce qui caractérise les genres poétiques est leur manière de présenter leurs sujets, non pas leur utilité, tandis qu'il affirme que ce qui distingue la fable c'est son

²³⁴ Entre autres, les fables de Phèdre en vers ou les fables de La Renaissance.

²³⁵ SOBRY, Jean François, *Poétique des arts, ou, Cours de peinture et de littérature comparées*, Delaunay, 1810, p. 206.

²³⁶ St Marc Girardin, *op.cit.*, 1^{ère} leçon, p. 1.

utilité, c'est-à-dire l'enseignement moral. De cette manière, notre poète met le sentiment commun contre lui avec ses pensées hardies. Contrairement aux Anciens, la poésie épique n'est pas, pour lui, un art de convaincre, la tragédie n'a pas la fin de purger les passions, le but de la comédie n'est pas de corriger les mœurs : « Le but de tous ces ouvrages n'a été que de plaire par l'imitation²³⁷ ».

Nous remarquons bien que La Motte traite la poésie en général, en se concentrant surtout sur la question de l'imitation selon Aristote, pas vraiment sur sa description propre.

Il affirme que l'unique objet de la poésie est de plaire. La poésie est conçue comme un art qui cherche à faire plaisir à un lecteur non pas à l'instruire. Elle peut l'instruire mais c'est un objectif secondaire : l'instruction dans la poésie peut être un moyen et un soutien pour rendre la poésie agréable :

Dans tous ces différents ouvrages, je pense qu'on n'a eu communément d'autre dessein que de plaire, et que s'il s'y trouve quelque instruction, elle n'y est qu'à titre d'ornement²³⁸.

Il nous est clair que La Motte ne fait pas partie des censeurs de la poésie qui y voient une matière qui corrompt l'esprit, ni un de ses panégyristes qui en voient une matière d'instruction morale. Il affirme que le seul but de la poésie est de faire plaisir : il avance au commencement de son *Discours sur la poésie en général et l'ode en particulier* que « la poésie n'a essentiellement d'autre fin que de plaire. » Cependant, il ne juge pas la poésie de la même manière que faisaient ses défenseurs ou ses détracteurs. Pour la juger, il essaye d'établir en quoi elle consiste :

Elle n'était d'abord différente du discours libre et ordinaire que par un arrangement mesuré des paroles, qui flatta l'oreille à mesure qu'il se perfectionna. La fiction survint bientôt avec les figures ; j'entends les figures hardies, et telles que l'éloquence n'oserait les employer.²³⁹

Cela nous montre que pour La Motte, ce qui constitue la poésie, c'est tout d'abord la versification, puis la fiction et les figures hardies. Il propose une liste des plaisirs de la poésie :

Le nombre et la cadence chatouillent l'oreille, la fiction flatte l'imagination, et les passions sont excitées par les figures²⁴⁰.

La poésie échappe à l'ordre de la raison pour être inscrite dans celui de l'imagination :

En effet, les beautés les plus fréquentes des poètes consistent en des images vives et détaillées, au lieu que les raisonnements y sont rares et presque toujours superficiels²⁴¹.

²³⁷ La Motte, Odes avec un *Discours sur la poésie en général et sur l'ode en particulier*. V. 1, éd. Renard, 1707, p.21.

²³⁸ *Ibid*, p. 32.

²³⁹ *Ibid*, p. 17-18.

²⁴⁰ *Ibid*, p. 19.

²⁴¹ *Ibid*, p. 20.

Nous pouvons souligner un paradoxe dans la distinction de la Motte. Ce penseur défend dans son « Discours sur la poésie » l'idée que la poésie est vouée au plaisir, même dans le genre de la satire ou de la poésie philosophique où il considère la leçon morale comme ornement. Le but premier de la poésie est alors de plaire sans s'intéresser à son utilité ou inutilité, alors que dans son « Discours sur la fable », il souligne que la fiction qui plait dans la fable n'est qu'un ornement qui sert à cacher le propos moral. Donc, ce qui confirme ce que nous avons dit, dans les textes théoriques, La Motte n'envisage pas la poésie comme la fable, cette première s'inscrit dans le plaisir esthétique et la deuxième s'inscrit dans l'esthétique morale et philosophique. Dans le genre de la fable, La Motte inverse les rapports entre le contenu moral et le plaisir de la forme. Il rejoint Platon qui revendique la nécessité de nourrir les enfants par des fables.

B-Ce qui fait des fables des poèmes :

Il n'en faut pas plus pour que l'on se demande comment La Motte conçoit la poésie de la fable, la poésie de La Fontaine, et comment il cherche à « concilier le type (didactique) et l'expression (poétique)²⁴².

Nous ne pouvons pas dire que, selon son « Discours sur la poésie », la fable n'est pas un poème, car la contradiction de La Motte n'est pas réservée à l'univers de la fable. Nous allons à présent détailler les arguments qui font de la fable un poème chez La Motte.

a-Les ornements du style

Définir la vision de la poésie des fables chez La Motte nécessite de déchiffrer ses « consignes stylistiques alternativement vagues et précises²⁴³ ». C'est d'abord une « affaire de style, et singulièrement d'ornements.²⁴⁴ » Quand on se plonge dans le *Discours* de La Motte, on remarque que la deuxième chose qui fait que la fable est un poème c'est que la fable, comme l'auteur l'indique très bien dans sa section consacrée au style de la fable, relève d'une écriture ornementée et mesurée. Nous voyons bien des marques de poésie, telles que les images, le style familier. Il n'est pas donc possible de dire que La Motte ne considère pas la fable comme un poème mais comme un sous-genre à l'intérieur des poèmes : le poème didactique. C'est un autre genre de la poésie qu'il met à part et sépare des autres. Il est vrai que dans son discours sur la fable, il oublie de parler de l'aspect versifié de la poésie. Mais on comprend bien

²⁴² PASCAL, Jean-Noël, « Les fabulistes et la poésie des fables au temps des Lumières » dans *L'Éveil des Muses*, PUR, Rennes, 2002, p. 224.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.*

pourquoi il n'en parle pas, car le principal reproche qu'il fait à La Fontaine est d'abuser de la poésie :

La Fontaine n'est pas moins poète dans ses contes que dans ses fables, quoique les uns soient dangereux et que les autres soient utiles²⁴⁵.

Cela vise à montrer que La Fontaine est un poète et non pas un fabuliste car il a négligé le but premier de la fable qui est l'instruction. Il affirme donc le statut de poète de La Fontaine et non pas celui de fabuliste.

Si La Fontaine abuse de la poésie selon La Motte, c'est parce que ce dernier considère la poésie tout d'abord comme une ornementation. La poésie se définit tout d'abord par une écriture en vers, ornementée ensuite par des images et des métaphores. Ainsi dans la mesure où La Motte trouve que ses contemporains exagéraient dans le domaine de l'art, on comprend finalement pourquoi il n'aborde pas la question de la poésie. Pour lui la fable n'est pas prioritairement poésie. La fable est prioritairement un genre pédagogique.

Les fables sont composées en vers et il faut les agréments avec l'agrément de la poésie et les grâces de la poésie. La conception du style de La Motte rejoint une définition très conventionnelle de la poésie comme peinture, ici nécessairement « enjouée et amusante²⁴⁶ ».

b-La versification

À l'origine du genre, la fable n'était probablement pas écrite en vers : les fables d'Esopé n'étaient ni versifiées ni rimées. La poésie cadencée ou rimée ne paraît pas un agrément absolument nécessaire à la fable selon Sabatier²⁴⁷, qui ignore les auteurs du Moyen Âge et de La Renaissance qui ont versifié l'héritage ésopique. C'est Socrate et Phèdre qui les ont mises en vers et c'est La Fontaine qui leur a donné cet honneur et ce mérite en langue française.

En dépit de son essai d'énoncer des règles de type poétique pour la fable et de rejeter la poésie de ce genre, La Motte n'a pas pu échapper au modèle que La Fontaine a créé. Ses prétentions ne l'ont pas empêché d'utiliser les procédés qu'on trouve chez La Fontaine. La preuve la plus évidente est qu'il écrit de la poésie, La Motte a tendance à écrire des fables versifiées car la réussite de La Fontaine a imposé un type d'écriture qui est un type d'écriture poétique. Ainsi ce fabuliste n'est peut-être pas seulement un poète mais il est au moins le singe d'un poète, l'imitateur du poète

²⁴⁵ La Motte, *Discours sur la poésie*.

²⁴⁶ Jean-Noël Pascal, *op.cit.*, *L'Éveil des Muses*, p. 224.

²⁴⁷ SABATIER, Antoine (l'abbé de Castre), *Dictionnaire de littérature, dans lequel on traite de tout ce qui a rapport à l'éloquence, à la poésie et aux Belles-Lettres, & dans lequel on enseigne la marche & les règles qu'on doit observer dans tous les ouvrages d'esprit*, chez Vincent, 1770, p. 159.

Même si la versification est un aspect fondamental de la fable chez La Fontaine, et que sa technique poétique a rendu ses fables immortelles, la Motte ne la prend pas en considération et n'en parle pas dans son *Discours sur la fable*²⁴⁸. Nous pouvons dire que la versification est une question non problématique dans le discours de La Motte. Il se contente de remarques de stylistique ou de rhétorique sans évoquer les questions de métrique ou la technique du vers et de la rime. Tout cela nous montre que, pour lui, la technique poétique du vers est peu nécessaire à la fable ; elle n'est pas problématique au point de le pousser à penser la question de la versification²⁴⁹ ; ainsi la versification n'est qu'une contrainte qui peut nuire à l'efficacité pédagogique du genre :

Ici la rime souffre, et plus loin c'est la chose ;
Je n'irai pas peut-être à mon but assez droit ;
Parfois un mot intrus d'un autre tient la place,
Et quelquefois le tour est vicieux ;
Tantôt trop de faiblesse, et tantôt trop d'audace ;
Même, où j'aurai bien fait, j'aurai manqué le mieux.
Mais quoi ! Ne sais-tu pas quelle espèce est la nôtre ?²⁵⁰

Ces vers nous montrent que pour La Motte la fable est un genre qui n'a pas un système de vers réguliers et qui n'a pas besoin de règles de versification²⁵¹ car elle doit s'approcher du langage ordinaire et non pas être un langage trop strictement mesuré comme les autres sortes de poésie. La fable est un langage ordinaire sans mesure exacte qui viendrait contraindre la fiction et régler les images. La fable est avant tout une instruction qui éclaire l'esprit.

Le style de la fable est le style naturel, simple, familier, loin des contraintes de la versification. C'est pourquoi l'on appelle le vers des fables, le « vers libre », ce qui implique la variété métrique : dans ce genre, il est possible de faire de petits vers ou de grands vers. Dans les genres contraints, c'est défendu. Autrement dit, si on fait une ode, il y a des successions qu'il faut respecter : elle n'est pas en alexandrins comme la tragédie ou en octosyllabes. A l'inverse, dans la fable, il y a très peu de règles de versification, puisque le fabuliste a le droit

²⁴⁸ Nous verrons que d'Ardène s'intéressera à la question de la versification.

²⁴⁹ Quelques années plus tard, La Motte pose cette question dans son *Discours sur la tragédie* et dans ses débats sur le poème en prose. On sait bien que la parution des *Aventures de Télémaque* de Fénelon en prose au début de XVIII^e ouvre la porte à l'idée du poème en prose et à celle de la prose poétique. Les modernes s'interrogent sur ce nouveau genre qui peut être comparé à la poésie versifiée par le rythme et la mélodie. Cette œuvre a cristallisé les polémiques sur la poésie et la prose et surtout la versification et sa relation avec la poéticité du texte, plus généralement sur la possibilité de réaliser un poème en prose et sur la nécessité du vers dans la poésie. Le concept de *poème en prose* comprend alors celui de « prose poétique », qui est lié au réinvestissement dans la prose de certains procédés stylistiques fréquents en poésie.

²⁵⁰ « Apollon et Minerve médecins », à M. de Fontenelle (IV, 12).

²⁵¹ La Motte discute de la contrainte de la rime dans son *Discours sur la tragédie*.

d'utiliser de petits vers et de grands vers, de faire enjamber les vers entre eux et encore d'autres sortes de licences.

C-La versification travaillée chez La Fontaine et son d'écho chez La Motte

Il est incontestable que La Fontaine a enrichi les modernes d'un genre de plus ; il est vrai qu'il paraît passer les bornes permises, tomber dans le bizarre. La Fontaine a produit une œuvre qui s'est trop fortement emparée de l'esprit du lecteur et de ses contemporains pour leur laisser le temps d'en rejeter la bizarrerie. Il se place si haut par la force de son génie. Pourtant son ouvrage est à blâmer, à son époque, à cause de la versification irrégulière. Les fables de La Fontaine ont été au-dessus des critiques ; on ressent spontanément ses fables et on prend plaisir à s'y soumettre. La bizarrerie de la versification des fables de La Fontaine ne choquait pas non plus La Motte, ne lui paraissait pas problématique. Cette irrégularité lui paraissait entièrement évidente et secondaire, parce que le genre accepte une forme de spontanéité qui ne présente pas de difficulté théorique. Cela devrait venir tout seul. En bref, la versification apparaît comme spontanée et sans règles²⁵². Une explication supplémentaire se trouve dans les autres usages du vers libre à cette époque, que La Fontaine et La Motte connaissent : au théâtre dans la comédie et à l'opéra. Dans le théâtre d'Opéra, le spectateur se laisse guider par la versification, sentiment d'aisance que La Fontaine a repris. La Fontaine est donc le premier à écrire du vers libre pour un usage poétique, dans le sens où nous entendons, nous, la poésie. Ajoutons à cela que, l'Opéra étant écrit en vers libre, La Motte a fait des comédies et des livres d'Opéra²⁵³.

Mourgues, dans son traité de la *Poésie Française*, trouve que chez La Fontaine la versification

doit, autant que l'on peut, avoir toute la délicatesse de la Poésie, et l'heureuse négligence de la Prose, afin d'être assortie aux Fables : ce juste tempérament de grâces ingénues n'est qu'un épanchement d'un esprit cultivé et naturel, qui écrit d'après nature, sans songer qu'il rime. Ce n'est pas à dire qu'il faille mélanger les vers sans mesure et sans choix. L'oreille veut toujours

²⁵² Il reviendra à d'Ardène de chercher les règles de versification chez La Fontaine.

²⁵³ Si pour certains, du temps de La Fontaine, cette versification paraît spontanée, pour d'Ardène comme nous allons le voir, la première chose à faire est de chercher les règles de versification chez La Fontaine. Il fait l'hypothèse que cette versification n'est pas une versification spontanée.

être consultée sur le tour et l'arrangement ; il n'y a qu'elle d'ailleurs qui puisse donner des règles pour la manière de rimer des Fables²⁵⁴.

Mourgues ajoute plusieurs nuances :

La Fable est une des pièces auxquelles la Poésie de style est moins nécessaire. Les vers en peuvent être libres, et les rimes croisées ou suivies. Cependant les rimes croisées me paraissent préférables aux autres. Elles ont une marche moins gênée, plus négligée en apparence, et par là plus convenable à cette sorte de pièce²⁵⁵.

Ces critiques prouvent que la versification chez La Fontaine était soigneusement travaillée, que La Motte est passé, sans doute, à côté d'une véritable question.

D-La fable en vers est un signe de modernité et de rivalité.

Une fois ces réflexions faites, comment comprendre que La Motte écrive ses fables en vers et non en prose ? En dépit de ce refus de parler de versification, La Motte versifie ses fables. Sabatier propose une réponse : La Motte n'écrit pas en prose pour prouver la primauté des Modernes sur les Anciens, pour diminuer le mérite des Anciens qui ont écrit des fables en prose. Sur ce point, il préfère être moderne et écrire en vers comme La Fontaine :

La prose, quelque concise qu'on veuille la supposer, a toujours quelque chose de traînant, que la contrainte de bonne poésie exclut nécessairement : conséquemment les fabulistes, bons poètes et bons versificateurs, toutes choses égales, doivent l'emporter sur les prosateurs. J'en veux d'autres preuves que M de La Motte, qui n'aurait jamais traité la fable en vers, s'il eu cru qu'elle pouvait réussir en prose. Il aurait certainement profité de ses avantages qu'on n'avait guère d'exemple de fable en prose depuis Esope ; et M. de La Motte a mieux aimé céder, en ce genre, aux Modernes, que de l'emporter sur l'inventeur même de l'apologue : c'est prouver le mérite des Anciens.²⁵⁶

J.-N. Pascal avance une autre réponse. Il considère que La Motte cherche à rivaliser avec La Fontaine sur le même terrain et qu'on n'est guère surpris de ne pas rencontrer dans le discours de La Motte

Aucune allusion à la versification et à ses procédés, l'auteur ayant par ailleurs pris la position qu'on connaît et n'ayant pas, paradoxalement, songé à remettre en cause l'usage des vers dans les apologues, soit qu'il ait voulu rivaliser avec La Fontaine sur son propre terrain, soit que la nécessité d'une expression aisément mémorisable lui ait paru exiger le moule versifié²⁵⁷.

Nous revenons donc au débat habituel. Ce n'est pas parce que le texte est en vers qu'il est forcément poétique, mais aucun texte poétique ne peut se dispenser de vers à l'époque. C'est un vrai paradoxe dans l'œuvre de La Motte, qui nous montre un auteur prisonnier d'un

²⁵⁴ BRUMOY, *Traité de la poésie française, par le Père Mourgues*, f chez Jacques Vincent, rue et vis-à-vis l'Eglise de S. Severin, a l'Ange, 1724, p. 291-292.

²⁵⁵ JOANNET, *Élément de Poésie Française*, seconde section de la troisième partie, vol. 3 p. 23.

²⁵⁶ Antoine Sabatier de Castres, *op.cit.*, p. 159-160.

²⁵⁷ Jean- Noël Pascal, *op.cit.*, *L'Éveil des Muses*, p. 225.

nouveau carcan. Malgré cela, La Motte réussit à écrire un nombre important de fables versifiées.

La poésie pour La Motte n'est donc que le meilleur moyen pour présenter l'enseignement, une forme qui donne la meilleure image possible du fond. Avec la poésie on peut parler à l'esprit de lecteur, c'est une manière habile pour introduire des vérités dans son esprit, à la fois réussir à capter son attention et le diriger vers ces vérités. C'est une manière de ruse. J.-N. Pascal explique comment La Motte conçoit la poésie. La poésie n'est donc que « l'art de donner la meilleure forme à un fond qui, d'évidence, est prioritaire, et qu'il convient d'*insinuer* dans l'esprit du lecteur²⁵⁸ ». La poésie de la fable est donc le style de l'insinuation : « or le style de l'insinuation est le style familier », « langage du sentiment » par opposition au style soutenu, « langage de la méditation et de l'étude ».

Nous relevons finalement que la question de la versification pose plus de problèmes pour nous que pour la théorie de la fable de La Motte alors que notre auteur s'y intéresse dans d'autres cas, soit pour contester l'usage du vers, soit pour considérer que le vers est d'abord une sorte d'exercice intellectuel pour forcer à trouver les mots adaptés dans un nombre de syllabes imposé.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 224.

Chapitre II : La vérité contenue dans la fable

Pour notre fabuliste, comme nous l'avons déjà montré, la fable est avant tout une instruction cachée sous un voile. Il considère que faire entendre une vérité est l'avantage particulier de la fable qui la distingue des autres genres littéraires, comme le théâtre comique, tragique ou l'épopée.

En beaucoup d'autres ouvrages on peut se déterminer par ce que les faits ont d'agréable ou de touchant, et les traiter seulement pour les traiter, sans aucune vue d'y renfermer quelque instruction²⁵⁹.

Nous dénombrons deux caractéristiques principales de cette vérité : la nécessité d'être symbolique et d'être morale. La Motte écrit en effet :

Son essence est d'être symbole, et de signifier par conséquence quelque autre chose que ce qu'elle dit à la lettre²⁶⁰.

Elle doit consister en un élément descriptif ou narratif susceptible d'une double interprétation narrative. Deuxièmement, « La vérité doit être le plus souvent morale, c'est-à-dire, utile à la conduite des hommes²⁶¹ ». La Motte précise bien qu'il s'agit d'aider les hommes à bien se diriger dans la vie, à avoir un bon comportement.

I-Le recueil des *Fables Nouvelles* comme traité moral

Chez La Motte, malgré des déclarations qui prétendent refuser l'enseignement dogmatique et se conformer à l'esthétique horatienne du mélange de l'utile et de l'agréable, le recueil de fables est conçu dans son ensemble comme un traité de morale pratique qui est « préférable peut-être à un traité plus méthodique et plus direct²⁶² ».

Le fabuliste entend s'attaquer aux comportements humains absurdes ou vicieux, sans prétendre s'élever au niveau de la morale théorique ou de l'éthique : « La définition des vertus et des vices n'est qu'une simple spéculation qui ne passionne point²⁶³ ».

²⁵⁹ Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 13-14.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 14.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 14.

²⁶² *Ibid.*, p. 14.

²⁶³ *Ibid.*, p. 14.

Les fables n'ont pas d'ambition éthique, c'est-à-dire qu'elles ne cherchent pas à donner le cadre d'une morale théorique, ni à conduire à une réflexion éthique :

En peignant le vice et la vertu de leurs vraies couleurs, [la fable] donne de l'éloignement pour l'un et du penchant pour l'autre, et elle fait sentir les devoirs, ce qui toujours la meilleure manière de les connaître²⁶⁴.

La Motte décrit l'effet de la fable : par le moyen de la peinture, elle « donne de l'éloignement » et « fait sentir ». Il suppose que la réflexion sur la nature des devoirs et la vertu a déjà été faite et a été partagée par tous. La fable ne développe pas cette réflexion mais obéit à un objectif plus pragmatique. Elle nous amène à réfléchir sur nos conduites, mais pas sur ce qui fonde nos conduites. Il est intéressant, cependant, de distinguer la morale de la moralité dans la fable. La Motte ne cherche pas à théoriser la question de la morale. Il théorise la question des moralités des fables. La fable ne donne pas de définitions à des principes moraux, mais elle peint ces principes, elle les représente, elle les anime. L'avantage de la fable est qu'elle est une manière d'enseigner la morale pratique en éveillant un très vif intérêt chez le lecteur.

La fable, toujours selon La Motte, joue avec les sentiments le rôle que jouait le grand philosophe Socrate avec les pensées, en tant que « sage-femme des pensées des autres²⁶⁵ ». La Motte considère la fable comme :

La sage-femme de nos sentiments²⁶⁶ et de nos réflexions, puisque par les images ingénieuses qu'elle nous présente, elle développe en nous ce germe de droiture et de justice que la Nature y a mis, et qui n'est que trop souvent étouffé par nos passions²⁶⁷.

La fable aide à développer en l'homme le germe de sagesse qui est à l'intérieur de lui. L'enseignement de la morale à partir de la fable a plus d'effet que l'enseignement méthodique et direct. La Motte met l'accent sur le caractère indirect de l'enseignement, il valorise la fiction et l'imagination.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 15.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 15.

²⁶⁶ Nous précisons que sentiment est ici au sens classique d'émotions et de sensibilité.

²⁶⁷ Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 17.

1-Comment choisir la vérité ?

La Motte cherche des vérités fondées sur l'expérience du réel et du possible. Il a une conscience aiguë de la banalité des leçons morales quand elles n'apprennent rien de nouveau. Contrairement à La Fontaine, il évite les vérités communes et ordinaires et construit une « philosophie déguisée ». Le fond de la fable, selon lui, ne doit pas aborder de vérités ordinaires ou communes que l'on a déjà utilisées, qui seraient épuisées²⁶⁸. Inversement, les vérités contenues dans la fable doivent être inhabituelles et réfléchies. La Motte dédaigne les vérités « triviales, qui n'échappent pas aux plus stupides²⁶⁹ ». Il nomme « vérités triviales » en premier lieu les vérités qui n'appartiennent pas au fabuliste et qui n'apportent pas de nouvelles instructions. À son avis la fable a pour devoir de prouver la justesse d'une vérité, ainsi il est inutile de prouver

Que nous sommes tous mortels : mais [il est] un fort sensé, de nous dire que la mort est presque toujours imprévue à quelque âge qu'elle vienne ; et le centenaire qui trouve mauvais que la mort le prenne au pied levé, nous fait sentir à propos combien nous sommes imprudents d'agir toujours comme si nous ne devions pas mourir²⁷⁰.

La Motte montre ici clairement comment éviter les lieux communs trop rebattus. Le fabuliste peut déblayer des vérités générales pour en extraire des vérités particulières.

Dans un deuxième temps, il appelle des vérités triviales « celles qui ont été déjà maniées par la fable²⁷¹ ». La réécriture ne sert à rien si elle est une simple répétition, qui humilie et déshonore la littérature. L'accumulation affaiblit la valeur de la littérature. Le résultat est immédiat auprès du « public », qui « payera toujours d'un juste mépris » cela :

Car à quoi bon, sous prétexte de quelques vaines différences, redire ce que les autres ont dit ? Ces amas d'écrits qui ne multiplient que les mots et non pas les choses, sont l'opprobre de la Littérature²⁷².

Selon lui, si l'on impose une loi qui interdit de traiter les vérités qui sont déjà mises en œuvre dans d'anciennes fables, les fabulistes seront gênés. La solution est de varier la nouvelle

²⁶⁸ Nous remarquons que d'Ardène dans son *Discours*, p. 68, est contre La Motte sur cette question. Il trouve qu'on peut traiter la vérité qu'annonce la moralité (« la moralité annonce une vérité ») plusieurs fois. Pour lui « il n'y a qu'un certain nombre de vérités propres à la fable. » La Motte trouve que les Anciens étaient des imitateurs et les critique. D'Ardène défend son point de vue en disant que les anciens n'inventaient pas vraiment des vérités. Ils imitaient aussi.

²⁶⁹ Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p., p. 17.

²⁷⁰ *Ibid.*, 15-16.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 16.

²⁷² *Ibid.*, p. 16.

fable : il est possible d'obtenir la même instruction mais en variant la fable de sorte qu'elle paraisse nouvelle. C'était la méthode que les Anciens ont suivie²⁷³.

Pour La moralité, La Motte propose, ainsi, deux solutions, soit l'invention de nouvelles vérités soit l'amélioration des vérités anciennes. La Motte prend en considération des vérités abordées par la fable mais mal traitées, « si ce n'est qu'elles ne l'eussent pas été sous une image assez heureuse ; ce qui serait une raison de les reprendre, pour les mettre dans leur véritable jour²⁷⁴ ». La Motte, dans ce deuxième cas, propose de renouveler ces vérités et les mettre au goût du jour. Il croit dans la perfectibilité de l'écriture, qu'il est possible de reprendre ce qu'on a manqué dans une fable, le travailler pour le corriger et le rendre meilleur.

Brumoy éclaire bien la pensée de La Motte par rapport à la moralité :

M. de La Motte a bien raison de distinguer les vérités triviales qu'un fabuliste doit dédaigner d'avec les vérités fines qu'il doit tâcher de mettre en œuvre. Il est pourtant encore des vérités communes qui tiennent le milieu, et que l'on peut employer d'une façon non commune. Ces vérités sont en grand nombre, mais il n'est pas aisé de leur donner un tour neuf ; c'est-à-dire, que l'allégorie coûte beaucoup plus que la maxime qu'on veut proposer²⁷⁵.

La Motte illustre son point de vue de théoricien en mettant en scène la question dans une fable, dans le prologue de la fable « Le chat et la chauve-souris » (I, 8) :

Mais tout vrai ne plaît pas. Un vrai fade et commun
Est chose inutile à rebattre.
Que sert par un conte importun
De me prouver que deux et deux font quatre ?
Nous devons tous mourir. Je le savais sans vous ;
Vous n'apprenez rien à personne²⁷⁶.

Nous retrouvons ici l'exemple de la mort évoqué au-dessus et la confirmation que la moralité de la fable sert à apprendre ce que l'on ne sait pas. Finalement la vérité se rattache à l'idée que l'esprit humain a besoin d'exprimer ses pensées. Il s'agit des pensées qui peuvent servir comme des moralités pratiques et c'est en cela que Saint-Marc Girardin parle des

²⁷³ Grozelier fait une table des matières des moralités. Conformément à son métier de professeur, Nicolas Grozelier souhaite faire un ouvrage édifiant qui apprenne quelque chose aux gens. D'où l'idée que la moralité doit être mise à la fin et qu'on peut faire un répertoire en matière de morale. À l'inverse, d'Ardène ne fait pas une table des matières de morales. Finalement la leçon chez d'Ardène est secondaire, elle a une place dans la fable parce que c'est générique, parce que le genre le demande.

²⁷⁴ Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 16.

²⁷⁵ Brumoy, *Traité de la poésie française*, par le Père Mourgues, chez Jacques Vincent, rue et vis-à-vis l'Eglise de S. Severin, à l'Ange, 1724, p. 291-292. En fait c'est le père Brumoy qui a corrigé et augmenté ce traité.

²⁷⁶ « Le Chat et la Chauve-souris », (I, 8,) p. 73.

derniers fabulistes qui « ont souvent une morale moins mesquine et moins timide que celle d'Esop²⁷⁷ ».

Ce qui intéresse La Motte c'est la manière de raisonner. La Motte accepte des prémisses qui sont peut être fausse pour donner une nouvelle vérité. C'est ainsi il ne veut pas de vérités triviales.

Si nous examinons des moralités dans les fables de La Motte, nous remarquons qu'à plusieurs reprises, la moralité prend la forme d'une question ou d'un questionnement. Par cette manière le lecteur est un complice dans la construction de la moralité car il est poussé à réfléchir pour trouver des réponses. Par exemple dans la moralité suivante :

Nous voilà bien. Souvent nous condamnons autrui.
Que l'occasion s'offre ; en fait-on moins que lui ? ²⁷⁸

Cette moralité isolée à la fin de la fable pousse le lecteur à réfléchir au raisonnement du fabuliste

Pour confirmer notre vision sur la méthode de La Motte pour expliquer ses moralités nous citons un autre exemple. Un autre questionnement qui invite le lecteur à réfléchir :

Plaideur, commente ici mon sens.
Tu cours aux tribunaux pour rien, pour peu de chose.
Du temps, des frais, des soins ; puis tu gagnes ta cause.
Le gain valait-il les dépens ?²⁷⁹

Cette moralité est une réflexion qui pousse le lecteur à raisonner pour canaliser des passions.

Dans la moralité suivante :

La couronne fait-elle un roi ?
Non ; c'est talent, courage et vigilance.²⁸⁰

La réponse de tout lecteur sage est « non la couronne ne fait pas un roi ». Et de cette manière le lecteur participe à définir la fonction de roi.

Le prologue qui devance la fable « Le Chat et la Chauve-souris », (I, 8) nous montre la vérité dont La Motte parle :

Je veux un vrai plus fin, reconnaissable à tous,
Et qui cependant nous étonne :
De ce vrai, dont tous les esprits
Ont en eux-mêmes la semence :

²⁷⁷ St Marc Girardin, *op.cit.*, t.1, troisième leçon, p. 87.

²⁷⁸ La Motte, fable, Le Renard et Le Chat (I, 4).

²⁷⁹ La Brebis et Le Buisson (III, 10).

²⁸⁰ Le Basilic et Le Dragon (VI, 5).

Qu'on ne cultive point, et que l'on est surpris
De trouver vrai quand on y pense.
Laissez donc là vos fictions,
Me va répondre un censeur difficile.
Pensez-vous nous donner quelques instructions ?
Non pas à vous ; vous êtes trop habile :
Mais il est des lecteurs d'un étage plus bas ;
Et telle fiction qui ne vous instruit pas,
À leur égard pourrait être instructive.
Il faut que tout le monde vive.

La vérité ou la leçon morale pour La Motte représente la sagesse universelle qui s'intéresse aux affaires du monde c'est la sagesse des hommes avisés et judicieux.

2-La vérité et la liberté de penser : qu'est-ce que la vérité pour La Motte ?

La Motte ne définit pas le vrai de manière abstraite. Si l'on condense son discours sur la vérité dans la fable, le vrai c'est ce « que l'on est surpris de trouver vrai quand on y pense ». Le vrai est une « semence » chez chacun et potentiellement « reconnaissable à tous ». La Motte accepte donc le principe que chaque personne pense d'une manière différente des autres. Le vrai a plusieurs facettes et chacun en voit une c'est ainsi le vrai est ce que l'on pense vrai. Il ne faut pas dire non plus que c'est vrai parce que ceux qui ont été avant nous ont dit que c'était vrai. Il faut voir ici une critique contre les préjugées, les idées admises sans examens, contre les stéréotypes. Une idée ne se résume pas à une simple étiquette, qui revient à juger préalablement une idée sans posséder les connaissances suffisantes pour évaluer la situation. La Motte insiste sur l'importance de la réflexion qui fait travailler l'esprit et ne le laisse pas inactif. La vérité est une pensée à mettre en action, qui implique une relation proportionnée entre ce qui est pensé et ce qui est fait. Selon La Motte ce qu'on pense est vrai de fait. Mais ce n'est pas vrai pour tous, c'est une chose relative. Pour La Motte la vérité n'est rien d'autre que ce qui permet que « tout le monde vive », ce qui est *utile*, ce qui est *avantageux*. Une vérité psychologique ou intellectuelle, c'est une vérité qui nous procure un sentiment de rationalité.

Ce que l'on appelle vérité n'est donc que le résultat à laquelle nous arrivons quand nous faisons une erreur ou un bien. L'expérience est au service de l'utilité, elle est nécessaire au développement personnel dans la vie.

Pour créer des vérités nouvelles, La Motte compte sur la logique d'Aristote sans en parler directement. Ce qui lui est intéressant c'est le système de raisonner et de penser : il construit la fable à partir des vérités qui sont le résultat des données (prémises) posée.

II-La moralité et la fable

Nul ne met en doute, au XVIII^e siècle, que la fable ne soit conçue pour l'édification morale : toute littérature, en ce temps- là, pour être considérée comme acceptable, doit contribuer au perfectionnement moral du lecteur et à sa bonne insertion dans la société. La notion centrale est donc celle d'utilité morale, qui s'est imposée à tous les écrivains et même à La Fontaine, contraint d'ajouter des leçons explicites de morale à ses poèmes conçus, sans doute, au départ, comme des divertissements mondains. De sorte que, chez lui, la moralité qui vient conclure la fable, apparaît, sinon comme un alibi grossier destiné à inscrire le texte dans un univers réagi par une conception moralisatrice de la littérature, du moins comme un énoncé moralisateur souvent paradoxal ou décalé par rapport au récit qui l'amène. Il s'agit donc d'un glissement d'une écriture qui se contentait de promener un regard réaliste ou ironique sur le quotidien à une textualité ambiguë, dont la leçon, ajoutée comme un accessoire, a souvent tendance à brouiller le sens.

Au XVIII^e siècle la question se complique encore. De plus en plus, les auteurs, non contents de finaliser moralement leur écriture, considèrent la confection du recueil de fables comme une entreprise pédagogique qui constitue un véritable « cours de morale ». Cette posture exclut de fait toute ambiguïté : le texte doit fournir sa propre interprétation de manière claire et démonstrative, le lecteur ne pouvant pas être d'un avis opposé à celui que lui impose le fabuliste par rapport à La Fontaine. La connivence entre le lecteur et le fabuliste change de nature : elle n'est plus de l'ordre de la distanciation amusée, mais de l'approbation.

Nous allons nous efforcer d'éclairer cette conception de la moralité en nous demandant quel usage La Motte entend donner à la morale dans les fables et comment il s'y prend pour introduire ses leçons. Pour cela, il importe de se rappeler les conceptions antérieures, chez les fabulistes anciens et chez La Fontaine : Avant La Fontaine, la fable (ou apologue) est toujours conçue en fonction de sa moralité : ce que l'on veut démontrer dicte donc le recours à la narration allégorique qui y conduit. La Fontaine, quant à lui, comme nous l'avons déjà dit, est d'abord poète, avant d'être moraliste. Il n'élimine pas l'enseignement moral de ses textes mais, malgré des déclarations qui se réfèrent à l'utilité de la leçon, il n'en fait pas la priorité de son écriture.

III-La Motte et la composition de la moralité

L'élaboration de la fable chez La Motte commence par le travail de la moralité : « La vérité une fois choisie, il faut la cacher sous l'Allégorie²⁸¹ ». Cette moralité doit se manifester tout au long de la fable. Le fabuliste s'interroge sur sa composition: faut-il la prononcer, ou la supprimer et l'ignorer ? Au début de son discours, La Motte affirme qu'il vaut mieux ne pas exprimer la moralité ; puis il se justifie de l'avoir exposée à la fin de ses fables et il explique ses raisons.

Pour lui, il ne faut pas formuler la moralité, ne pas la rendre visible mais la rendre sensible sans la dévoiler, c'est à dire ne pas l'énoncer directement, ni au début de la fable ni à sa fin. Il ne faut pas expliquer la vérité immédiatement. Il est important de faire attendre jusqu'à la fin tout en permettant au lecteur de la dégager tout seul. Le travail du lecteur est de dégager la vérité. La Motte montre clairement que la moralité dans la fable doit être claire et distinguée : il dit qu'« il est bon de suppléer par une réflexion distincte²⁸² » à ce que l'indifférence des lecteurs laisserait échapper. Brumoy dans le *Traité de la poésie française* du père Mourgues, précise bien ce que la moralité peut être par rapport au corps de la fable. « Ce qu'on appelle moralité est une sentence courte, qui exprime vivement et précisément la vérité qu'on a exposée plus au long²⁸³ ».

Vu que La Motte veut définir le genre de la fable, il semble qu'il donne une certaine importance à la forme : la forme définit-elle le genre comme c'est le cas avec les maximes ? La présence explicite d'une leçon morale à la fin indique-t-elle que l'on a affaire à une fable ? L'argument ne convainc pas entièrement si nous le prenons par l'absurde : est-ce que mettre la leçon morale au début ou au milieu est un signe que le texte n'est pas une fable ?

Pour répondre à cette question, nous nous référons à Joannet qui dans ses *Eléments de Poésie Française* va distinguer la fable de la parabole par cette moralité :

La moralité est une courte explication de l'allégorie que la Fable renferme, et une application de cette allégorie à nos mœurs ; la *parabole* n'a pas pour l'ordinaire de moralité séparée du fait. Elle y est rarement nécessaire pour l'intelligence de la Fable ; puisque la *parabole* renferme presque toujours une sentence relative aux mœurs et qui s'explique assez d'elle-même. Il arrive cependant quelquefois qu'on mette une sentence dans la bouche des animaux, comme dans la *fable mixte*, sentence qui n'a quelquefois qu'une relation indirecte à nos devoirs ; et alors il est bon d'indiquer le rapport qu'on lui trouve avec nos mœurs. Dans l'*apologue* et la *fable mixte*, on peut supprimer la moralité dès que l'application de l'allégorie est tout-à-fait sensible²⁸⁴.

²⁸¹ Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 17.

²⁸² Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 18.

²⁸³ Brumoy, *op.cit.*, p. 291-292.

²⁸⁴ Joannet, *Eléments de Poésie Française*, seconde section de la Troisième Partie, vol 3, p. 19.

Si la moralité chez La Fontaine est tantôt explicite et tantôt implicite, La Motte affirme qu'

On ne devrait l'exprimer ni à la fin ni au commencement de la fable. C'est à la Fable même à faire naître la vérité dans l'esprit de ceux à qui on la raconte, autrement le précepte est direct et à découvert, contre l'intention de l'Allégorie qui se propose de le voiler²⁸⁵.

L'Allégorie qui devrait cacher la vérité ne la cache pas vraiment. Autrement dit, La Motte qui se soucie toujours de la réception de la leçon morale par le lecteur et de sa compréhension, revendique toujours une allégorie assez transparente qui n'est là que pour amuser, plaire et surtout pour ménager l'amour propre du lecteur. Ainsi elle ne prend pas la fonction ou la forme d'une devinette ou d'un emblème qui réclame une solution ; l'allégorie chez La Motte est un maquillage pour rendre la vérité belle et vraie, selon le principe de l'assimilation. Énoncer la moralité n'est pas une règle obligatoire dans la poétique de la fable, par contre, il est préférable de la déclarer et de la rendre bien claire. La Motte justifie sa préférence de l'exprimer par la question de la réception :

Comme nous avons affaire à toutes sorte de lecteurs ; que nous sommes trop fins pour les uns, tandis que nous sommes trop simples pour les autres, et qu'il n'est pas possible de se proportionner tout à la fois à tous ; nous faisons bien d'indiquer le fruit de La Fable²⁸⁶.

Nous comprenons que l'énonciation de la moralité dépende du lecteur. Cette clarté de la moralité aide à éveiller l'attention du lecteur et à adapter le jugement que le fabuliste choisit comme édifiant.

Voilà comment Brumoy, dans son traité, aborde cette question de mentionner ou supprimer la moralité : il se demande s'il est mieux de la placer à la tête ou à la queue de la fable, ou enfin de l'omettre et il répond :

Les trois sont bons, suivant la manière dont la fable est traitée. Si la vérité qui pourrait blesser, était trop nue ; si enfin l'auteur sent que le plaisir de deviner saisira plus vivement son lecteur, que la sentence même, pour lors il est mieux de laisser la moralité²⁸⁷.

1-La Moralité implicite ou la suppression de la moralité

La morale est le trésor caché sous le récit, elle ne doit pas être une réalité tapageuse et spectaculaire. Mais la morale cachée sous le récit n'est pas suffisante pour instruire. Dans ce cas, l'apologue manque son objectif d'instruire. Le pouvoir de persuasion est absent à cause

²⁸⁵ *Op.cit.*, La Motte, *Discours* p. 17.

²⁸⁶ *Ibid.*, 17-18.

²⁸⁷ Brumoy, *op.cit.*, p. 291-292.

du manque de clarté. Chez La Fontaine, l'instruction vient du conte et de la manière de raconter. La Fontaine n'est pas un moralisateur, il refuse de l'être, c'est un penseur qui propose une morale mais ne l'impose pas. Il est manifeste que La Fontaine ne cherche pas à être un moralisateur qui donne des leçons mais un moraliste qui propose des réflexions sur les actions et les comportements des hommes. Il adopte une attitude descriptive de la morale, ce qui lui permet de faire la satire de ses contemporains.

La Motte remarque que parfois La Fontaine n'explicite pas la moralité. « Le précepte à loisir se coule sous les fleurs », le précepte, l'instruction est présente du début à la fin, mais cette manière n'est pas entièrement convaincante car elle nuit à la compréhension de la fable. Pour lui, il est nécessaire de comprendre la moralité dans le corps de la fable, mais l'absence de clarté de la leçon n'est pas pédagogique.

Partisan de l'absence de la clarté de la leçon, La Fontaine trouve qu'il n'y a pas besoin de l'exprimer ni au commencement ni à la fin. Le précepte, l'instruction est décrite du début à la fin, mais La Fontaine dédaigne le fait que le lecteur ne comprenne pas la moralité. Ce n'est pas au fabuliste de faire le travail du lecteur.

La morale fait partie du récit chez La Fontaine, il signale l'importance de la moralité en tant qu'âme de la fable. Patrick Dandrey dans sa *Fabrique des Fables* soupçonne La Fontaine de faire passer la moralité pour le signal discret d'une modification d'optique : versifier et orner la moralité elle-même, et la placer indifféremment en tête ou en conclusion d'une narration a pour but d'« embellir » ; ainsi, la moralité est soumise aux mêmes impératifs que le récit : brièveté et gaieté. Le critique ne conçoit pas la moralité « comme un signe de désintégration passagère de l'apologue, mais au contraire comme l'effet d'une dynamique d'intégration unissant si complètement les composants du poème que « âme et corps » en viennent parfois à ne plus se distinguer²⁸⁸ ». Alors La Fontaine ne supprime pas la moralité, elle est à l'intérieur de l'histoire.

Ce même critique moderne trouve que les fables de La Fontaine n'ont pas perdu leur âme²⁸⁹. La Fontaine ne se soucie pas de la place de la moralité : « Elle n'a pu entrer avec grâce et où il est aisé au lecteur de la suppléer²⁹⁰ ». La moralité est associée à la narration, elle est introduite à l'intérieur de la narration. Ainsi, il n'est pas obligatoire de poser la moralité dans une partie précise dans la fable, elle se manifeste tout au long du poème, dans l'ensemble de la narration. La moralité chez La Fontaine ne se résume pas dans une conclusion qui termine la

²⁸⁸ DANDREY, Patrick, *La Fabrique des Fables suivi de Pour lire et comprendre (enfin ?) la Cigale et la Fourmi*, 2010, p. 51.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 44.

²⁹⁰ René Radouant, *op.cit.*, Préface des *Fables de La Fontaine*.

fable car ses fables suggèrent des morales tout au long du récit comme dans la fable « Le Chêne et le roseau » (I, 22). La moralité de cette fable s'apprend tout au long de la fable par l'art de raconter et de décrire, elle apprend que pour être fort il vaut mieux ne pas résister excessivement aux circonstances et qu'il il vaut mieux ne pas s'attaquer aux plus grands.

2-L'énonciation de la moralité

Pour que l'apologue réalise son objectif d'instruire, la première qualité de la moralité est donc d'être explicite. Cette clarté de la vérité morale, qui est réduite chez La Motte à une maxime, confie à la fable un pouvoir de persuasion. Si La Motte préfère rendre la vérité explicite, c'est parce que, selon lui, la fable dépend de plusieurs éléments : le moment de l'écriture, le type de lecteur à qui le fabuliste s'adresse, les circonstances d'écriture. Et si le lecteur n'est pas au courant de ces éléments, la fable ne répond pas obligatoirement à son objectif pédagogique. Ici La Motte cherche à expliquer pourquoi il ne peut pas suivre la méthode d'Ésope dans la question de l'omission de la moralité. À son avis, Ésope s'adressait dans ses fables à une catégorie précise d'auditeurs, à son peuple. Il écrit ses fables dans des circonstances précises, au sujet d'événements connus par ces gens-là, ce qui attire leur attention et les aide à comprendre la fable. Pour La Motte cette méthode n'est guère efficace, il dit : « Mais pour nous, qui proposons nos fables à tous les hommes, il nous convient d'en user autrement²⁹¹ ». .

Les fables de La Motte s'adressent à l'Homme. Comme elles s'adressent à toute catégorie de gens, il est ainsi difficile pour certains lecteurs de dégager la leçon morale implicite et il est facile et simple pour d'autres. Pour régler ce petit souci, La Motte essaye donc d'établir une égalité et d'indiquer la moralité, tout en exprimant son hésitation : « d'en mettre assez pour les moins éclairés, au péril d'en mettre trop pour l'habile²⁹² ». En fin de compte, il prend la décision d'exprimer la moralité en demandant pardon aux habiles de « cette superfluité, qui ne l'est que pour lui²⁹³ ». Si la fable est adressée à tout le monde, la moralité exprimée n'est adressée qu'aux « moins éclairés » et de cette façon la moralité devient une lampe pour bien comprendre la fable et l'allégorie et surtout atteindre le but de la fable, qui est « l'application de l'image²⁹⁴ » en éveillant l'intérêt de tous.

²⁹¹ Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 17.

²⁹² *Ibid.*, p. 18.

²⁹³ *Ibid.*, p. 18.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 18.

Par ce moyen, il évite le problème de la diversité des interprétations et donne une vérité univoque qui répond à la justesse de l'image.

Il est important d'apporter ce qu'il faut aux fables pour éviter d'éventuels manques, ce qui s'obtient en explicitant la morale, sous la forme d'une réflexion visuellement isolée, pour que cela ne leur échappe pas. La fable de La Motte n'est pas pur divertissement, sa lecture de la fable n'implique vraiment qu'un réveil de l'attention des lecteurs, ainsi seulement rien n'échappe à l'insensibilité du lecteur.

La Motte préfère que la moralité explicite de la fable soit exprimée à la fin de la fable. La place de la moralité dépend de la relation que l'auteur établit entre le récit et la moralité. Pour La Motte, le récit est utile d'une part comme un moyen d'illustrer la moralité ou comme un ornement de style mais il peut aussi contenir des vérités philosophiques.

a-La place de la moralité entre artifice et utilité

La place de la moralité est-elle une des règles de la poétique du genre ? Quelle différence y a-t-il entre deux fables dont l'une a la moralité en tête et l'autre la moralité à la fin ?

Nous nous demandons s'il est préférable de placer la moralité à la tête ou à la queue de la fable, ou enfin de l'omettre.

La morale mise à la tête d'un texte n'a pas la même fonction qu'une morale mise à la fin d'un texte. Elle n'a pas non plus la même force argumentative. Dans « Le vieillard et ses enfants » (IV, 18), fable de La Fontaine, nous lisons la moralité « Toute puissance est faible à moins que d'être unie », au début de la fable. Nous nous demandons quel rôle joue la place de la moralité dans la fable. Lit-on de la même façon une fable dont la morale est située au début et une fable dont la morale est située à la fin ? Quel rapport établir entre la place de la moralité et la lecture de la fable ?

En pédagogie, nous distinguons une démarche inductive et une démarche déductive. Quand la moralité ouvre un texte, la démarche est déductive. Quand la moralité clôture la fable, la démarche est inductive, c'est-à-dire que le lecteur doit déduire les règles à travers une expérience, un texte ou un récit. L'induction est-elle meilleure comme démarche de pédagogie que la déduction ?

Lorsqu'une morale est placée au début de la fable, cette position initiale peut modeler l'attente du lecteur pour le récit qui suit, alors que lorsqu'elle est mise à la fin, le lecteur peut la considérer comme une chute, ou une réponse à l'énigme du récit.

La Fontaine rappelle dans sa préface que chez Ésope la moralité suit toujours le récit. L'exemple inverse se trouve chez Phèdre qui place la moralité parfois en tête et dont La Fontaine suit parfois l'exemple. Il ajoute :

Du temps d'Ésope, la fable était contée simplement ; la moralité séparée et toujours ensuite. Phèdre est venu, qui ne s'est pas assujéti à cet ordre : il embellit la narration. Et transporte quelquefois la moralité de la fin au commencement. Quand il serait nécessaire de lui trouver place, je ne manque à ce précepte que pour en observer un qui n'est pas moins important : c'est Horace qui nous le donne²⁹⁵.

Le débat sur la place de la moralité est un débat qui va au-delà du genre de la fable. Dans les techniques oratoires chez les auteurs des sermons ou les religieux, la leçon morale qu'ils veulent enseigner ou l'idée qu'ils veulent démontrer sont indiquées directement. Ils donnent la leçon avant de faire l'illustration qui va réussir à la montrer et à la démontrer. Les fables avec leurs leçons morales ou pédagogiques ressemblent à ces sermons religieux. À l'inverse, Ésope écrivait la moralité toujours à la fin de ses fables. Les fables de Phèdre possèdent à la fois une formule morale au commencement et une leçon morale à la fin. Mais il y a de fortes présomptions que la formule morale qui est au début a été rajoutée, qu'elle n'était pas de l'auteur. Et nous nous demandons, n'a-t-elle pas été ajoutée par la traduction éditoriale ? Le problème est que des fabulistes comme La Fontaine ont appliqué le modèle suspect de Phèdre. C'est pourquoi il est devenu habituel de la mettre au début de la fable. La Motte respecte la tradition rhétorique de la persuasion et il garde la moralité à la fin. La démarche la plus fréquente et la plus normale, pour proposer un canon de la fable, est donc de placer la moralité à la fin.

b-Position finale de la moralité

La moralité explicite chez La Motte est toujours placée à la fin de la fable. Cette position finale de la morale est due, selon La Motte, à deux raisons : la première vise à susciter le plaisir de la suspension et la deuxième la logique de la construction d'un raisonnement.

Étant donné que l'allégorie vise à procurer du plaisir, La Motte trouve qu'il vaut mieux que le lecteur lise le récit de la fable avec plaisir jusqu'à ce qu'il arrive à découvrir la morale qui

²⁹⁵ René Radouant, *op.cit.*, Préface des *Fables de La Fontaine*, p. 11.

en découle, c'est pourquoi il lui semble « que la morale est bien mieux placée à la fin qu'au commencement de la Fable²⁹⁶ ».

La Motte a montré que l'allégorie sert à cacher la vérité. C'est à la fable de faire naître la vérité, c'est aux fabulistes d'indiquer le fruit de la fable à la fin, pour ne pas nuire au plaisir de la découverte, pour éveiller l'esprit du lecteur à découvrir le sens caché durant la lecture de la fable. La Motte veut faire travailler l'esprit et à ce propos il se met à la place du lecteur et explique son point de vue sur la moralité finale :

Mon esprit fait dans le cours de la fable tout l'exercice qu'il faut faire, et je suis bien aise en finissant, de me rencontrer avec vous, où je suis obligé de m'apprendre mieux que je ne pensais²⁹⁷.

La morale finale procure au lecteur « le plaisir amusant de la suspension, ou ce qui est plus flatteur, le mérite de prévoir ce qui doit arriver²⁹⁸ ».

Cette moralité finale donne, au lecteur l'honneur de pénétrer le sens. Elle rapproche l'auteur et le lecteur, qui reçoit la confiance que le fabuliste lui donne parce que ce dernier croit à sa capacité à construire la moralité.

La moralité à la fin permet la construction d'une allégorie et d'un raisonnement qui aboutit à une conclusion morale. En mettant la leçon morale à la fin de la fable, le fabuliste respecte pour la démarche rhétorique de la persuasion. Avant de dire ce qu'il faut dans le style de la pensée, il vaut mieux construire le raisonnement :

L'esprit est jaloux de toutes les preuves qu'il peut se donner à lui-même de sa pénétration, et il ne saurait voir sans quelque dépit qu'on lui enlève les occasions de se faire honneur²⁹⁹.

Il s'agit de la participation du lecteur à la construction de la moralité. En lisant le récit allégorique tout lecteur devine aisément le message implicite chez La Motte. Cette procédure rhétorique qui vise à pousser le lecteur à reconstruire la conclusion et à la rendre plus convaincante est le but de La Motte. Il cherche à donner au lecteur une force logique en lui donnant l'illusion d'avoir trouvé le message caché de la fable et à lui permettre de comprendre la logique argumentative de la fable et à s'adhérer à la fonder. Il confie à l'esprit du lecteur un exercice qu'il est capable de faire.

Les images de la fable méritent d'être bien lues et prises en considération. Pour cela il faut favoriser la compréhension des images tout au long de la fable. C'est pourquoi quand le fabuliste met la moralité à la fin de la fable, il donne à l'esprit du lecteur ce qu'il aime –

²⁹⁶ Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 18.

²⁹⁷ *Ibid.*, P. 19.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 19-20.

²⁹⁹ *Ibid.*, P. 20.

travailler – il suscite le plaisir de saisir les informations qui se croisent, et qui sont en accord avec l'intention du fabuliste. Donc cette moralité finale prend la position d'une confirmation de la pensée du lecteur.

Par cette pensée, La Motte nous confirme encore que son but n'est pas seulement d'écrire des fables à instruction morale ; son but est aussi de transformer l'individu au sens où il encourage toujours à raisonner et juger. De cette façon, le lecteur, quand il lit la moralité à la fin de la fable, se sent investi d'une mission et croit construire la moralité. De même, le fabuliste ménage l'amour propre du lecteur qui lui sera reconnaissant, parce que le fabuliste lui a permis de se trouver lui-même. Donc la pédagogie de la Motte dépasse l'instruction morale.

Brumoy dans le *Traité de la Poésie française* du Père Mourgues avoue :

J'avoue que généralement parlant, elle a plus de grâce à la fin qu'au commencement, pour les raisons ingénieuses qu'allègue M de La Motte, desquelles la principale est, que le lecteur, qui ignore où l'on veut le conduire, a le plaisir amusant de la suspension, et ce qui est plus flatteur, le mérite de prévoir ce qui doit arriver³⁰⁰.

Jauffret (le premier historien sérieux de la fable française) de son côté affirme que notre esprit est curieux et aime les aventures, aime à chercher ce qui est caché : « Il y a un certain charme pour notre esprit à dégager la vérité de l'allégorie. » Ensuite il compare la vérité à un fruit caché derrière le feuillage, ce qui suscite le plaisir de le chercher et le cueillir. C'est l'amour du travail de l'esprit, le plaisir du labeur difficile mais accessible, qui donne plus de valeur à ce qu'on ne peut pas avoir facilement³⁰¹.

c- position initiale de la moralité

La fable n'est pas faite seulement pour l'instruction morale, elle est faite aussi pour le plaisir et l'entretien de l'esprit du lecteur. La position initiale de la moralité, selon La Motte, ôte à la fable son second but de plaisir. La moralité préliminaire enlève la beauté de l'attente et de la découverte, elle « émousse le plaisir de l'allégorie³⁰² » et prive le lecteur de « l'honneur d'en pénétrer le sens³⁰³ ». Selon La Motte, il s'agit d'infliger une humiliation au lecteur et non partage de la confiance dans sa capacité à construire la moralité.

Le fait de placer la morale en tête de la fable présente un caractère argumentatif qui cherche à donner l'impression que l'exemplum découle de la morale, que le récit devient la confirmation de la moralité comme s'il s'agit d'une déduction. Cela réduit l'intérêt que l'on

³⁰⁰ Brumoy, *op.cit.*, p. 291-292.

³⁰¹ Jauffret (Louis-François), *Lettres sur les fabulistes anciens et modernes*, 3 vol., Paris, Pichon-Béchet, 1827 2^e lettre.

³⁰² Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 18.

³⁰³ *Ibid.*, p. 18.

prend au récit, qui devient presque superflu. La fable devient simplement une illustration, un exemple pour valider ce qui a été déjà posé. C'est une démarche qui peut avoir d'autres avantages mais ce n'est pas une démarche qui est didactique selon La Motte.

La position initiale de la moralité affaiblit, rend moins vif le plaisir de l'allégorie et le plaisir de la découverte. Il décourage le lecteur à travailler sur la compréhension des images tout au long de la fable.

La Motte veut mettre le lecteur ou l'auditeur dans l'attente impatiente de ce qu'il va annoncer. Dans la position initiale de la morale, selon lui, il s'agit de priver le lecteur de l'honneur de ce qu'il croit inventer, d'empêcher la fable de rendre impatient le lecteur et de le priver du plaisir de la lecture. Nous pouvons défendre l'idée de commencer la lecture de la fable par la leçon morale en disant que cela peut aider le lecteur à savoir ce qu'il doit déduire du récit et à bien comprendre l'histoire qui suit. C'est une autre approche que celle de La Motte ou celle de la tradition rhétorique de la persuasion. La morale à la tête de la fable ne gâche guère l'effet de la leçon morale ou la force du style de l'insinuation car le lecteur aime aussi s'attaquer à la démonstration et voir si elle tient route. Le lecteur trouve son plaisir en vérifiant la validité de la démonstration. La leçon morale sert à la clarté de la lecture et résume la fable pour les paresseux.

Mourgues dans son *Traité de Poésie Française* dit à ce propos :

Cependant comme il y a des cas où l'esprit peut prendre le change, et avoir le chagrin de s'être trompé, il semble qu'alors il est bon de le fixer tout d'un coup, et j'ajoute encore, de lui procurer le charme nouveau de voir une vérité peu agréable d'abord, croître, se développer et se parer de mille attraits sans changer de nature. C'est ce qui arrive quand la moralité est placée à propos au commencement. Le voile ou l'image qui cache la vérité doit avoir un rapport fidèle, et non équivoque à ce qu'on veut dire ; un rapport fondé sur la nature ; enfin, un rapport unique, qui ne tende qu'à une seule maxime³⁰⁴.

La Fontaine dit clairement que mettre la moralité en position initiale ne prive pas le lecteur de tout plaisir comme dans la fable « Le Loup et l'Agneau » (I, 10) où la moralité est mise au début de la fable : « la raison du plus fort est toujours la meilleure ». Dans la fable de « L'Alouette et ses petits » (IV, 22), La Fontaine met la moralité au début de la fable : « Ne t'attends qu'à toi seul »

Saint Marc Girardin conteste la vision de La Motte, pour lui, la soudaine clarté de la moralité « cachée » produit d'autant plus d'effets. Il ne voit pas que le fait de faire précéder

³⁰⁴ Brumoy, *op.cit.*, p. 289.

l'histoire par une maxime lui enlève l'intérêt car la maxime est la règle, l'histoire est l'exemple, l'expérience vient confirmer la morale. Cet ordre est tout naturel et le lecteur ne languit pas en écoutant le récit ; le plaisir de comprendre que le récit confirme la maxime vaut celui de deviner d'avance la maxime dans le récit³⁰⁵.

La Fontaine écrivait la moralité avant l'allégorie, ce qu'on lui reproche. Mais comme La Motte trouve que la moralité est essentielle, La Fontaine a raison de la placer au commencement pour que l'esprit de son lecteur ne se détourne pas de la vérité représentée. Nous pouvons pas dire que le lecteur n'aura plus envie de lire les fables de la Fontaine car elles sont distinguées par leur style, ainsi quand les lecteurs lisent la moralité au début ils vont trouver du plaisir grâce style du fabuliste. La place de la morale ne touche pas au plaisir de la lecture³⁰⁶. Ainsi, si La Motte impose cette règle c'est parce qu'il est classique par son esprit méthodique.

Une question plus intéressante que la position de la morale est celle de la correspondance entre le contenu de la fable et celui de la moralité, la ressemblance entre le sujet de la fable et la concision moralité. Comme la moralité résume la fable brièvement et clairement, sans image, sans symbole, il est possible que certaines informations ou interprétations soient laissées de côté. L'analogie ou la conformité entre le sens caché implicite du récit et l'explication claire de la moralité suppose un travail interprétatif de la part de l'auteur et du lecteur.

d- le rapport entre le récit et la moralité

L'étude du rapport entre la narration et la moralité qui en découle peut soulever des questions qui permettent d'éclairer le sens de la fable. L'enjeu est toujours de définir la place qu'occupe la moralité dans les récits ou dans la fable selon ses deux caractères : explicite lorsque sa position est initiale ou finale ou implicite lorsque la morale est seulement intégrée dans le corps de la fable.

³⁰⁵ Saint-Marc Girardin, *op.cit.*, P. 259.

³⁰⁶ Dupont, trouve que l'opinion de La Motte à propos de la place de la leçon morale convaincante seulement en apparence. DUPONT, Paul, *Un poète-philosophe au commencement du XVIII^e siècle, Houdar de La Motte*, Paris, Hachette, 1898 (thèse) p. 49.

Pour éviter tout décalage entre la moralité et la fable, La Motte commence par l'invention d'une moralité puis il fabrique un récit qui correspond à cette moralité. La Fontaine met parfois des moralités qui sont en décalage avec le récit. Marmontel en a parlé³⁰⁷.

Chez La Fontaine l'image allégorique est le fruit d'une observation, elle aboutit souvent à une leçon ouverte et ambiguë. La différence entre La Fontaine et La Motte se trouve dans leur position vis-à-vis de leurs productions : La Motte prend la position d'un professeur qui fait des fables pour s'en servir comme des exemples dans le but de convaincre un élève. La Fontaine ne prend pas cette même position de professeur, il raconte des choses vues, des observations et des faits vécus. Ainsi c'est « un grand moraliste, parce qu'il sait admirablement peindre et représenter le cœur humain ; mais ne lui demandez pas de le régler et de le diriger³⁰⁸ ».

De ce fait La Fontaine est un moraliste sincère face à la réalité et qui n'essaye pas d'élever la moralité chez son lecteur. Ses moralités sont ajoutées à ses fables ne correspondent pas toujours à la fiction de la fable. Sabatier dit :

Un écrivain qui, loin d'aller à son but, s'arrête de fleurs en fleurs, et s'appesantit sur chaque circonstance, jusqu'à relever des minuties, court risque de surcharger son sujet d'incidents, et de n'offrir au lecteur qu'une narration compliquée, qu'un composé bizarre, dont les membres mal assortis ne se démêlent qu'avec peine. D'où il arrive que l'âme de la fable n'est point faite pour le corps, ou qu'au moins on n'aperçoit pas aisément les rapports que le fabuliste a voulu mettre entre la fiction et la moralité.³⁰⁹

La leçon morale ne découle pas du récit, elle est surajoutée au récit. Comme dans la fable « Le Renard et le Bouc » (III, 5). « En toute chose il faut considérer la fin » cette leçon morale est bien ajoutée à la fable.

La Motte insiste sur cette idée de rapport entre la moralité et l'allégorie car il trouve que La Fontaine a donné à ses récits des moralités quelconques.

Les fables de La Motte, formellement, sont divisées en récit et leçon morale. Chez lui nous avons, une moralité détachée et dissociée pour marquer la prééminence de la moralité sur le récit. La Motte cherche une dissolution des frontières entre la moralité et le récit. De cette manière apparaît clairement la fonction didactique de la fable.

³⁰⁷ Regardons à ce propos l'article « Fable » de Jean-François Marmontel. Marmontel (Jean-François), *Éléments de littérature*, Paris, Née de La Rochelle, 6 vol. (éd. critique par Sophie Le Ménahèze-Lefay, Desjonquères, 2005.

³⁰⁸ Sint Marc Girardin, *op.cit.*, t.1 leçon1.

³⁰⁹ Antoine Sabatier de Castres, *op.cit.*, p.143.

3-L'examen de quelques moralités dans les fables de La Motte et celles de La Fontaine

Si la leçon morale est éducative par définition pour La Motte, chez La Fontaine il n'y a pas de leçon morale. Si l'on définit la leçon comme un enseignement moral visant à faire adopter une conduite bonne, nous ne trouvons rien de tel chez La Fontaine, où il y a cependant des observations, des constats, qui renvoient aux inégalités sociales à l'époque de La Fontaine ou à d'autres sujets. Ce qui vaut dire que la fable de La Fontaine est un récit illustratif tandis que la fable de La Motte est explicative comme la parabole

Pour démontrer ce qui est écrit ci-dessus, nous allons examiner quelques moralités dans les fables de La Fontaine.

A-Les constats dans les fables de La Fontaine

La Fontaine lui-même montre que la fable a la fonction de peindre les mœurs et de les présenter³¹⁰. La moralité chez le grand fabuliste est un constat qui délivre un savoir mais qui ne propose pas une règle de conduite à suivre.

Nous pouvons dissocier chez lui deux types de constat, un premier constat de nature sociologique sur une société donnée et un deuxième constat anthropologique, sur la nature et le monde.

a-L'observation sociologique chez La Fontaine

Dans la fable Le corbeau et Le Renard (I, 2) nous entendons le renard dire :

Apprenez que tout flatteur
Vit aux dépenses de celui qui l'écoute.

A premier abord cette moralité montre qu'il y a des hommes menteurs qui flattent d'autres pour leur profit et par cette flatterie ils gagnent ce qu'ils veulent surtout que ces autres prêtent l'oreille à leurs discours.

C'est une vérité qui se produit chaque jour surtout à l'époque de La Fontaine où il y avait des auteurs qui flattaient le roi soleil et vivaient de son bien. Mais le problème est que cette moralité apprend moins à ne pas se laisser flatter par d'autres et perdre ses biens et plus à flatter les autres et profiter de leurs biens³¹¹.

³¹⁰ Dans la fable Le Vieillard et ses enfants il confirme qu'il est en train de peindre les mœurs

³¹¹ Jean Jacques Rousseau dans son Emil – livre II- conteste cette moralité et il dit « suivez les enfants apprenant leurs fables, et vous verrez que, quand ils sont en état d'en faire l'application, ils en font presque toujours une contraire à l'intention de l'auteur, et qu'au lieu de s'observer sur le défaut

Dans la fable « Le Loup et l'Agneau » (I, 10) nous lisons la moralité suivante : « La raison du plus fort est toujours la meilleure ». C'est un constat qui n'apprend pas une leçon de conduite. C'est un constat amer et très pessimiste sur la vie en société.

La moralité de « La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf » (I, 3) indique :

Le monde est plein de gens qui ne sont pas plus sages :
Tout bourgeois veut bâtir comme les grands seigneurs,
Tout petit prince a des ambassadeurs,
Tout marquis veut avoir des pages.

Nous voyons ici un constat pessimiste sur ce qu'était le monde du temps de La Fontaine. Nous constatons, plus que moraliste, la Fontaine se fait précurseur des sociologues. C'est une leçon de sociologie au sens de Bourdieu. [On récuse parfois le mot sociologue parce que la sociologie est une discipline qui étudie la société à la manière d'une science]. La Fontaine utilise dans cette fable le vocabulaire qui sera ultérieurement le vocabulaire de la sociologie : le « bourgeois » qui ne tient pas en place dans sa classe sociale.

b-Le constat anthropologique sur la nature et le monde

Dans la fable « Le Chêne et le roseau » (I, 22), nous lisons :

Le vent redouble des efforts,
Et fait si bien qu'il déracine
Celui de qui la tête au ciel était voisine
Et dont les pieds touchaient à l'empire des morts.

La conclusion que l'on peut tirer de cette fable est aussi un constat, mais cette fois sur la dure loi de la nature : les plus souples arrivent à survivre alors que les rigides meurent.

Nous remarquons bien que cette moralité est d'un ton ironique et distancié mais cette pensée ne l'est pas et se trouve régulièrement chez La Fontaine.

Nous pouvons donc bien dire que La Fontaine se fait sociologue et anthropologue avant l'heure. Nous sommes toujours dans le monde de l'observation, et pas de la leçon de conduite. Chez La Fontaine, le lecteur peut dégager la leçon morale dans la narration de la fable. C'est une invitation à ne pas se vanter. Nous pouvons l'extrapoler, nous avons intérêt à être souple plutôt que rigide. Mais ce n'est pas ce qui est dit directement. Ce qui est indiqué directement c'est que ceux qui par nature sont souples (c'est le cas de roseau) survivent alors

dont on veut guérir ou préserver, ils penchent à aimer le vice avec lequel on tire partie de défauts des autres

que ceux qui sont rigides connaissent la catastrophe. La leçon morale est bien présente, mais pas au premier degré.

Prenons un autre exemple : « La Cigale et La Fourmi » (I, 1), où l'on comprend que qui ne travaille pas ne mange pas, qu'il n'est pas possible de vivre sans travail. Cette moralité ne peut en être une si l'on se rappelle que La Fontaine vit dans un monde aristocratique où les gens qui vivent le mieux ne travaillent pas.

Nous voyons bien la philosophie libérale politique de La Fontaine dans le cadre de cette fable. Dans la perspective de Malthus, l'idée est qu'il n'est pas mal de ne pas donner à la cigale de quoi manger, mais qu'il est nécessaire de ne pas lui donner. C'est la loi de nature.

Dans la « Chatte métamorphosée », nous lisons l'adage suivant : « Chassez le naturel, il revient au galop ». Un homme aime une chatte, il imagine que c'est une femme ; l'animal y trouve son compte et se comporte comme une femme ; mais son attitude par rapport aux souris montre qu'elle reste une chatte. Nous pouvons comprendre cela, non pas comme une leçon morale, mais comme un constat sur la nature : le naturel a tellement de force que nous ne pouvons pas le faire disparaître. Cette moralité nous apprend quelque chose sur la nature de l'homme.

« Le Vieillard et ses Enfants » (IV, 18) explique que : « Toute puissance est faible, à moins que d'être unie ». Il y a une leçon à suivre : « il faut être uni » mais en même temps le texte nous montre l'action de la vie et que la vie désunit les gens. Ainsi il ne donne pas vraiment de leçon à suivre.

Les moralités dans les fables de La Fontaine ne visent pas à être éducatives. Sans leçon morale, le but éducatif est remis en cause.

La Fontaine décrit la réalité en esquissant des tableaux de société ; il fait voir les choses clairement, mais sans nous pousser directement à réagir. La moralité est souvent un constat qui n'a pas d'application pratique ou qui ne fournit pas de règles de conduite à appliquer. C'est un point commun avec les portraits de La Bruyère dans lesquels La Bruyère peint les individus. Dans les deux cas (fables de La Fontaine et portraits de La Bruyère), nous avons des constats qui ne font pas avancer une cause. cela peut démoraliser le lecteur et le pousse à ne plus faire le bien. Ce qui résulte de ce que nous venons de dire, c'est que la leçon morale est absente quand la fable représente un constat, c'est-à-dire quand il n'est pas possible de changer la réalité qui est présentée. C'est dans ce sens que La Motte veut dire que les fables de La Fontaine ne sont pas éducatives. Avec La Motte, il est possible de changer la réalité, c'est à nous de décider de changer ou non et de la manière de changer, à nous de pouvoir agir et réagir. La Motte met l'accent sur la liberté et la force des individus. Cela lui permet de définir

une littérature édifiante. La Motte pense qu'il peut faire avancer le monde, il croit au progrès. Ce choix philosophique sur la place de l'homme dans le monde détermine la présence ou l'absence de leçon morale. La leçon morale est présente quand le lecteur peut choisir comment changer la réalité, passer à l'action et avoir l'esprit pragmatique.

B-Les leçons morales chez La Motte.

Nous allons à présent décrire la leçon morale chez La Motte. La moralité chez La Motte ne s'appuie pas seulement sur l'expérience ou sur l'observation de la réalité, mais sur une conviction et une recherche personnelle. C'est une moralité pratique et empirique qui vise à faire avancer une cause. Nous classons les différentes expressions de sa morale en deux ensembles, selon que la morale est formulée de manière négative ou positive. Elle est négative lorsqu'elle décrit les effets d'un vice ou d'un mal, et cette description équivaut à une mise en garde. Pour éviter toute facilité, La Motte ne dit pas que le bien est le vainqueur, mais il nous apprend à nous méfier des dangers et à les affronter raisonnablement.

La formulation de la leçon morale se fait régulièrement par comparaison : La Motte nous met en présence de deux faits et de deux résultats. Mais nous sommes gênés par le regard subjectif de La Motte. En dépit de la discrétion de la présence de l'auteur dans le genre de la fable, c'est bien lui qui décide ce qui est mal et ce qui est bien. À cause de sa méthode de comparaison, qui présente un par un les cas, il néglige l'effet des deux faits l'un sur l'autre : il oublie que le malheur de certains fait le bien d'autres. Il oublie que le mal ou le bien sont relatifs et qu'ils dépendent des situations, comme par exemple dans « Le Pélican et l'Araignée », où il dit à la fin de la fable :

Rois choisissez (nous sommes vos enfants)
D'être arachnés³¹² ou pélicans.
Codrus³¹³ sauva son peuple aux dépens de sa vie
Et Néron³¹⁴ fit brûler Rome pour son plaisir.
Lequel de l'imiter vous fait naître l'envie ?
Hésiter, ce serait choisir.

Chez La Motte nous avons deux types de moralités. Commençons par les moralités qui sont des moralités brèves, épigrammatiques, où le fabuliste se contente de souligner des défauts. Ce sont des remarques morales, où il souligne un défaut. Nous le voyons dans « La Loterie de Jupiter » : « Le plus fou se croit le plus sage. » Ce type de moralité semble le plus

³¹² Arachné est un calque du grec dont La Fontaine s'est servi, au lieu d'Araignée.

³¹³ Codrus, roi d'Athènes, se fit tuer dans une bataille, parce qu'il avait appris de l'Oracle que son armée ne vaincrait qu'après sa mort.

³¹⁴ Néron fit brûler Rome par curiosité, et pour voir de ses propres yeux l'effet de l'embrasement de Troie.

éloigné de l'idéal personnel de La Motte et s'approcher davantage de la moralité de la Fontaine et la Bruyère. Elle revient à une simple observation pessimiste sur la réalité.

Même La Motte fait parfois des constats et non pas des leçons : « Ce qu'on défend sous un nom ; / On se le permet sous un autre. » Ici encore, l'on voit un constat, une observation, mais pas une leçon³¹⁵.

Le deuxième type de moralité est inverse, lorsqu'il développe un raisonnement moralisateur. Ce sont plutôt des préceptes de morale qui indiquent un comportement à suivre : La fable « Deux lézards » formule une leçon : « Petits, les grands périls ne nous regardent pas ». C'est un conseil pour choisir la vie tranquille. Dans la fable de « Le Bœuf et le Ciron », La Motte articule les deux dimensions, il constate et sermonne : « Tel que celui qui grossit à sa vue / Se croit quelque chose, et n'est rien. ». C'est un constat et une leçon, un conseil directif, qu'on pourrait résumer ainsi : « ne soyez pas orgueilleux ». Cette leçon rejoint la fable des deux lézards. Le moqueur (I, VI) (Nos chants ne sont imparfaits; mais montrez nous des vôtres) il ne s'agit pas d'un constat. C'est une invitation à ne pas se comporter d'une certaine manière, à ne pas se vanter en critiquant les autres. Regardez ce que vous faites.

La Fontaine se contente de nous donner une observation. La Motte va plus loin, il donne une observation et, en même temps, il nous aide à choisir le comportement qu'il conseille. La Motte croit au changement, à l'inverse de La Fontaine qui expose des situations dans lesquelles notre liberté est limitée ou nulle. Si l'on peut agir il ne veut pas donner de conseil : « chassez le naturel, il revient au galop », leçon qui rappelle « l'écrevisse philosophe ». La Fontaine nous apprend la soumission, La Motte nous apprend à nous révolter, à prendre les choses en main. Sa morale est facile à comprendre et facile à enseigner aux enfants. La Motte a prévu cet usage, il veut que cet apprentissage leur corrige le cœur. La Motte est moraliste et moralisateur, parce qu'il sait admirablement peindre et représenter le cœur humain, tout en le dirigeant. Il cherche à régler les cœurs, il donne des expériences de la vie. Loin d'être un moraliste dramatique comme La Fontaine, La Motte est un moraliste dogmatique. Sa moralité est toujours rigoureuse et élevée. Il se soucie d'améliorer la morale. Du fait qu'il a reçu une éducation chez les jésuites, il ne prône pas la moralité de l'expérience qui montre la vertu vaincue comme chez La Fontaine. La Motte a une morale sévère et rigoureuse.

Les fables de La Motte se rattachent à la sagesse de son temps, en plus de viser à l'universel. Elles prêchent une morale pratique, celle qui enseigne à ne pas faire de mal dans le

³¹⁵ Cela nous montre que même chez un théoricien qui définit un art poétique, on ne trouve pas nécessairement une application complète des règles qu'il dicte.

monde, à éviter les fautes, à être vertueux, à cultiver la prudence et l'habileté, à être raisonnable, à penser enfin par soi-même. La moralité de La Motte est sans ambiguïté, elle nous enseigne à détester le mal, à combattre pour la justice, à ne pas être soumis.

La fable ordinairement exprime une morale d'une portée générale ; elle vise l'homme, elle est applicable à tous les époques, à tout le monde. Mais avec La Motte, on remarque parfois des écarts par rapport à cette règle. Elle prend des aspects plus particuliers, surtout dans les fables polémiques où il s'adresse à des critiques, comme par exemple « dans les deux livres », où il parle de la querelle des Anciens et des Modernes.

Nous pouvons chercher à appliquer cette distinction dans toute l'œuvre. Quand La Motte défend-il une moralité particulière, quand ajoute-t-il des intentions critiques et polémiques qui rendent ses morales particulières ?

La morale de la fable « Les oiseaux » indique « qu'on croit trop ce qu'on souhaite ». Ce n'est pas seulement un constat, mais une manière de dire « ne prenez pas vos désirs pour des réalités ». Cela évoque la femme au lait de La Fontaine qui rêve beaucoup, avant de tout perdre. La leçon est éducative, pour que le lecteur se corrige. Cela part encore d'un constat, qui devient une des constantes du genre : la fable est souvent l'occasion d'un constat. Mais ensuite La Motte en tire une leçon.

C-Les résultats de l'examen de ces moralités :

Chez La Fontaine le lecteur est sensible à la clarté merveilleuse de la narration, une aluminite qui a un effet de charme éternel qui plait au lecteur et le pousse à se désintéresser de l'utilité de la leçon morale. Même si la fable est longue, la langue qu'on lit est tellement belle et tellement bien construite qu'on oublie les débats des théoriciens. À l'inverse, le problème des fables de La Motte, c'est qu'elles paraissent plus ennuyeuses, qu'on a moins de plaisir de lecture.

Or le problème pour la réception contemporaine de La Motte est que, aujourd'hui, le lecteur cherche rarement une leçon morale ; cela augure mal pour une renaissance de La Motte. Cette réserve ne préjuge pas du succès qu'a pu avoir La Motte en son temps, avec des lecteurs habitués à la langue du XVII^e siècle et heureux de recevoir des leçons morales dans la littérature. La Fontaine est resté dans les mémoires, mais La Motte, à part les spécialistes, n'est pas connu. Les fables de La Motte ne s'adressent pas au lecteur du XXI^e siècle. Les fables de La Fontaine procurent un plaisir éternel, alors que les leçons de La Motte ne sont pas à suivre obligatoirement dans notre époque. Au XXI^e siècle, on fonctionne sur d'autres problématiques que celles de La Motte et on ne peut plus parler de morale comme il le fait.

Pour bien juger de la façon qu'a La Motte de traiter la question de la moralité, il vaut mieux le replacer dans son temps. Ainsi il serait déplacé de discuter, s'il est bon ou pas d'énoncer la moralité, dans le but d'écrire des fables aujourd'hui, de la mettre en tête de la fable ou à la fin.

L'intérêt de La Motte est plutôt d'avoir été un précurseur à son époque. La Motte annonce le temps des Lumières où les « intellectuels » vont édifier un monde nouveau.

Ce qui manque aux fables de La Motte ou ce qu'on leur reproche c'est qu'elles sont très sérieuses. Le devoir du fabuliste n'est pas uniquement d'être un moraliste. Les leçons ne sont pas des vérités décisives, fermes, et dernières, ces leçons doivent ouvrir le chemin à d'autres leçons. Mais les fables de La Motte ne sont pas ouvertes à l'interprétation, ses vérités sont définitives. Ses fables ne sont que des dogmes, qui ne donnent pas vraiment de liberté à l'esprit, il impose sa morale à la fin. Il veut qu'on prenne ses fables au sérieux.

Chapitre III : La théorie des acteurs de la fable

L'expression « acteurs de la fable » qui sert à La Motte pour désigner les personnages qui dialoguent dans le récit nous rappelle que le lexique de l'analyse de la fable présente des ressemblances ambiguës avec celui des autres genres littéraires, comme ici le théâtre, où le mot (acteur) désigne celui ou celle qui remplit le rôle d'un personnage dans une pièce de théâtre³¹⁶. L'utilisation de ce mot s'explique peut-être par le souhait de La Motte de valoriser la situation de communication quotidienne et la mise en scène de la fable.

Qui sont ces acteurs ? La première image qui vient à l'esprit lorsque l'on évoque la fable est celle des acteurs animaux : ils « se présentent d'abord ». Pour le lecteur ordinaire, ils sont « les personnages essentiels, ou au moins privilégiés » de ce genre. Leurs caractéristiques essentielles, c'est d'être des « animaux parlants ». C'est de cette façon que La Motte commence ses propos sur les acteurs de la fable. Breitinger montre que les animaux servent à la jonction entre l'esthétique et la didactique de la fable, ils sont sa « force attrayante et son air piquant » qui sort de l'ordinaire des affaires humaines, et on leur attribue

La raison et le langage des hommes, afin qu'ils fussent capables de nous faire connaître dans une langue intelligible leur état et leurs aventures, et qu'ils puissent être nos précepteurs, en nous servant d'exemple dans des actions morales semblables aux nôtres³¹⁷.

Les animaux sont ainsi un outil de l'allégorie pour transposer le monde humain dans le monde des animaux.

La présence des animaux dans les fables est une constante depuis l'Antiquité. Dans l'époque moderne, La Fontaine a ajouté aux animaux, de temps en temps, des plantes. Quant à La Motte, il y a ajouté les abstractions.

Nous allons traiter pour l'instant le rôle constitutif des acteurs de la fable dans la poétique du genre, puis nous allons discuter l'origine de la présence forte des animaux dans ce genre littéraire et son effet sur la construction de la fable.

Les acteurs de la fable ne sont pas un élément définitoire dans la poétique de la fable selon La Motte

³¹⁶ La fable chez La Motte, qui prend la position d'un professeur, semble moins proche du genre du théâtre que ne l'est celle de La Fontaine.

³¹⁷ Breitinger, *Critische Dichtkunst*, t. I, I, VII, P. 182-185 cité par Lessing dans son *Traité sur la fable précédés de la soixante dixième lettre suivie des fables*, Vrin, 2008, p. 61.

Pour La Motte, le choix des acteurs dans la fable est secondaire et même si la plupart des fables ont pour acteurs des animaux, nous ne pouvons pour autant dire que cela soit un critère suffisant pour définir le genre de la fable. La Motte ne leur attribue pas une place prioritaire dans l'élaboration de la fable, ils servent seulement à construire l'allégorie. Ce qui est important c'est le rôle que jouent les personnages et non pas l'identité des personnages qui jouent. La Motte s'éloigne du classement des fables en raisonnables ou non raisonnables comme le faisaient les anciens rhéteurs³¹⁸, car pour lui, les acteurs de la fable ne sont pas un critère déterminant mais pour d'autres, comme Bretinger ou Batteux, ce seront des critères déterminants³¹⁹. D'ailleurs la question du choix des acteurs de la fable était une des préoccupations de tous les fabulistes successeurs de La Fontaine. Chez tous les fabulistes, les personnages ordinaires de la fable sont les animaux, mais chacun exprime dans ses discours ce qu'il pense des autres types d'acteurs.

Même s'il privilégie les animaux comme acteurs de la fable, La Motte constate qu'il ne faut pas se limiter à leur présence et que rien n'empêche le fabuliste d'utiliser d'autres acteurs dans la fable et d'ouvrir la porte largement devant l'univers. Il écrit :

Introduisons à notre choix les Dieux et les hommes ; faisons parler les animaux et les plantes ; personnifions les vertus et les vices ; animons selon nos besoins tous les êtres. Que, s'il le faut, la source se plaigne encore du ruisseau ; que la lime se moque du serpent ; et que le pot de terre et pot de fer raisonnent encore, voyagent ensemble.³²⁰

Les points de vue sur les personnages de la fable sont incertains et non déterminés car La Motte n'établit pas de limite dans le choix des personnages. Un fabuliste peut choisir tout ce qui se présente à son imagination. L'essentiel c'est que les acteurs fassent l'action de la fable allégoriquement :

D'ailleurs cette diversité nous donne lieu de varier nos images, et de promener l'imagination d'objet en objet, tandis que l'esprit marche de vérité en vérité³²¹.

Pour bien comprendre cette pensée de La Motte, nous allons parler de la fable en terme de linguistique saussurienne ; nous pouvons constater que l'acteur de la fable est un signe

³¹⁸ Le rhéteur antique, Aphthonius, (IV^{ème} siècle) ne divise pas la fable selon les sujets, mais selon les acteurs, en trois espèces ³¹⁸: 1 la fable rationnelle, où les acteurs sont des hommes ; 2 la fable morale, où les acteurs sont privés de raison ; 3 la fable mixte, où on introduit des êtres raisonnables et des êtres qui ne le sont pas. Les critiques trouvent que cette division de la fable est futile, surtout pour les fables, car elle néglige celles dont les acteurs sont des dieux. En conséquence, Aphthonius bannit les dieux et les êtres allégoriques. Dans la tradition et au Moyen Age, où il y a le roman de renard, on toujours humanise régulièrement les animaux. Cette distinction d'Aphthonius a été reprise plusieurs fois à la fin du XVIII^e siècle. On la trouve chez plusieurs auteurs spécialisés comme chez l'abbé Joannet par exemple.

³¹⁹Batteux définit l'apologue par « le récit d'une action allégorique, attribué souvent aux animaux », Batteux (Charles, l'abbé), *Cours de Belles-Lettres ou Principes de la littérature*, Paris, Desaint et Saillant, 1753, vol. 4.

³²⁰ Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 29.

³²¹ *Ibid.*, P.29.

composé d'un signifiant et d'un signifié ; le signifié est inséparable du signifiant mais en même temps il en est distinct ; c'est une relation d'association, l'un complète l'autre. La Motte commence à construire son système de signes par le signifié, puis il lui invente un signifiant convenable. Le choix du signifiant du personnel peut être indéterminé et sans limite à condition qu'il soit en harmonie avec le signifié.

Vu que cette substance composite n'est pas directement liée à l'enseignement moral, La Motte a décidé de lui donner une certaine valeur et d'apporter d'autres sortes d'enseignement que l'enseignement moral. Cet enseignement comporterait deux dimensions, un rêve de savoir naturaliste sur les acteurs animaux et un rêve de clarté philosophique dans l'expression des notions abstraites et des principes. Le personnel de la fable peut fournir de ce fait davantage de connaissances. C'est t un moyen que le fabuliste utilise pour former son allégorie et atteindre le but principal de donner au lecteur des connaissances et des propositions morales. En fonction de la moralité nous avons des actions différentes, et en fonction des sujets nous avons des acteurs différents. C'est pourquoi les acteurs ne constituent pas des indicateurs pour la réussite de la fable et la réalisation de son but.

Et maintenant après avoir montré que les acteurs de la fable ont une identité relativement peu importante dans la poétique de la fable selon La Motte, nous allons discuter dans les lignes suivantes l'origine de la présence forte des animaux dans les fables.

I-Les animaux comme personnages traditionnels dans la fable :

Les animaux sont des personnages traditionnels dans la fable pour deux raisons qui paraissent contradictoires, parce qu'à la fois leur comportement ressemble à celui des humains, et parce qu'il en diffère, ce qui leur permet d'être des précepteurs. Les justifications de l'utilisation de ces acteurs sont nombreuses : d'un côté, il y a ceux qui soutiennent l'idée que les acteurs animaux ont été choisis parce que les fables d'Ésope étaient tout d'abord satiriques, destinées à critiquer de manière voilée les puissants de son époque et à éveiller la conscience de son peuple³²². Il y a de l'autre côté ceux qui trouvent que c'est une source de merveilleux dans la fable³²³. Mais ce qui nous intéresse c'est cette idée de distance proche :

³²² Il y a aussi des politiques qui ont inventé des fables, comme celle des membres et de l'estomac par Agrippa Menenius.

³²³ Breitinger soutient l'idée qu'Ésope utilisait les animaux parce qu'ils étaient de nouveaux personnages et que la nouveauté apporte le merveilleux qui touche l'âme des hommes : « le merveilleux, dit-il, est le plus haut degré du neuf ». D'Ardène soutient aussi cette idée de la nouveauté et du merveilleux.

Ésope n'a pris d'abord pour acteurs que des animaux, à cause de leur rapport tout naturel avec les hommes qu'il voulait instruire³²⁴.

Enfin l'utilisation de certains animaux courants s'imposait à lui car ils sont familiers à tout le monde à cette époque. Son traducteur latin, Phèdre, n'a pas changé les acteurs qui jouent la fable.

C'est donc la première raison d'employer des animaux dans les fables au XVII^e siècle, pour s'inscrire dans cette tradition antique. La Fontaine a traduit les fables des anciens ; il a laissé les acteurs tels qu'il les a trouvés, qui sont souvent des animaux.

Même si l'écriture de La Motte a un côté novateur, sa réflexion sur les animaux s'inscrit amplement dans cette tradition³²⁵. Par ailleurs, suivant lui-même cette tradition, il ne voit aucun obstacle à procéder de la sorte. Il les considère comme de « fort bons acteurs » pour la construction d'une allégorie.

L'idée de l'utilisation des animaux comme acteurs nécessite un questionnement supplémentaire à propos des caractéristiques communes entre l'homme et l'animal :

Ésope a donc bien fait de saisir la ressemblance, et de faire jouer les mœurs par des acteurs qui y sont si propres³²⁶

Cela confirme que les animaux des fables, selon La Motte, sont avant tout le produit d'un anthropomorphisme traditionnel qui participe à la visée morale où l'homme est le premier concerné.

Ainsi, c'est une tradition qui date de l'Antiquité, qui veut que la fable utilise des animaux afin de mettre en évidence le comportement des hommes et le critiquer. Le comportement des animaux de la fable rappelle soit les caractères soit les rapports rationnels et relationnels des êtres humains : dans la fable « Le Chat et ses petits » (VI, 10), où un chat abandonne ses enfants c'est la relation entre la mère et ses enfants qui est mise en question et non pas un problème naturaliste. Le lézard qui se plaint d'être petit se plaint d'un problème moral humain dans la fable des « Deux Lézards » (I, XII)³²⁷. De cette manière, les animaux

³²⁴ Brumoy, *op.cit.*, p. 287.

³²⁵ La Fontaine l'a d'ailleurs précisé à plusieurs reprises : « ce n'est pas aux Hérons/ Que je parle; écoutez, humains, un autre conte, / Vous verrez que chez vous j'ai puisé ces leçons. » (VII, IV). On comprend que les animaux pour lui sont les précepteurs des humains. : « Je me sers d'animaux pour instruire les hommes » écrit-il, « *Tout parle dans mon ouvrage, et même les poissons.* »

³²⁶ Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 27.

³²⁷ Nous pouvons esquisser une typologie des fables d'après la fonction de l'image animale. Les animaux peuvent être des personnes qui discutent sans être le symbole d'un caractère quelconque : c'est le cas dans *Les deux lézards* (I, XII), *Les trois poissons* (VI, XIX), *Les poissons et le feu d'artifice* (V, XVI), *Les deux chiens* (III, XV), *Les deux Pigeons* (III, IV). Parfois La Motte nous présente une communauté d'animaux : Les abeilles (V, X) pour rapprocher le royaume des abeilles par exemple du royaume du roi de France. Les singes Matelots (II, VI), Les singes (I, X), *Les oiseaux* (II, XVII) ; ou des animaux qui n'ont pas de relations entre eux : *Le Pélican et l'Araignée* (I, II), (VI, III) Le chien et l'âne.

permettent d'évoquer des schémas qui existent dans l'univers humain et par conséquent ils rendent le didactisme moins lourd. Les animaux sont de plus, selon La Motte, les acteurs les mieux disposés, les plus aptes à transmettre les sentiments et les passions des êtres humains parce que leurs caractères représentent « l'image de nos penchants les plus libres³²⁸ ». Ce sont les acteurs les plus convenables à la fable car c'est « une espèce voisine de la nôtre » à laquelle il suffit de « prêter la parole pour en faire nos semblables ». Les animaux sont « de bons acteurs de cette sorte d'allégorie », dit-il. Toutes ces raisons montrent l'utilité de l'image animale chez La Motte.

Le principal problème naturaliste, on le voit, c'est la parole animale, qui n'est pas réductible à la question du langage animal. La Motte fait parler les animaux en bon français, conformément aux exigences de la fable d'instruire les hommes. Les animaux ne sont que des figures mises au service d'un projet éducatif et d'un enseignement moral³²⁹. La Motte approche l'animal de l'homme, en affirmant que la seule différence marquante qui pourrait le distinguer de l'homme est la parole qu'il ne possède pas. La spécificité des acteurs animaux c'est que leurs propriétés générales sont stéréotypées et presque connues de tout le monde. Au moyen des acteurs animaux, à un deuxième niveau de lecture, le lecteur peut souvent connaître intuitivement tel ou tel comportement. Le seul fait de prononcer le nom d'un animal en particulier suffit à faire surgir l'idée d'un caractère. Il est aisé aux fabulistes de chercher leurs acteurs parmi les animaux pour bien présenter leur symbole. Par exemple, il n'y a pas besoin d'être très cultivé pour imaginer le rapport qu'il peut y avoir entre le chat et la souris (IV, 8), ou celui entre le loup et l'agneau. Nous savons bien que le renard représente la ruse, que le chien représente la fidélité par exemple. Les animaux sont de simples représentations d'un type de comportement ou d'un trait de caractère.

Cette ressemblance et ce voisinage rendent le discours que le fabuliste leur prête assez crédible et même « vrai » : « quand les actions des animaux font bien vrais, les sentiments et les discours qu'on leur prête, nous le paraissent aussi ». La fable nous paraît comme un alliage de comportement animal très proche de celui de l'homme, avec les sentiments et la parole de

Ou un animal et ses enfants : La chatte et ses petits (VI, X). Dans cette fable par exemple et pour la moralité, La Motte ne peut pas choisir un animal connu pour sa cruauté maternelle comme le kangourou.

³²⁸ Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 28.

³²⁹ C'est du moins ce que prétend La Fontaine, qui n'oublie pas de préciser dans la préface du premier recueil, pourquoi il utilise les animaux dans la fable. Préface de La Fontaine : « Les propriétés des animaux et leurs divers caractères y sont exprimés; par conséquent les nôtres aussi, puisque nous sommes l'abrégé de ce qu'il y a de bon et de mauvais dans les créatures irraisonnables. Quand Prométhée voulut former l'homme, il prit la qualité dominante de chaque bête : de ces pièces si différentes il composa notre espèce; il fit cet ouvrage qu'on appelle le petit monde. Ainsi ces fables sont un tableau où chacun de nous se trouve dépeint ».

l'homme. Cette ressemblance de comportement fait des animaux des « acteurs propres » à jouer « les mœurs des hommes ». Le comportement est considéré ainsi en tant que l'écho des mœurs.

Ces traits de caractère ne sont pas des inventions pour La Motte. Les animaux que le fabuliste fait parler possèdent clairement les qualités et les défauts des humains, La Motte en est convaincu : « il nous *semble* presque qu'on n'a fait que traduire leur langue, et qu'il ne nous manque que de l'entendre pour vérifier tous les jours ce qu'on leur fait dire ». Par la suite, c'est aux hommes d'en tirer des leçons. Par l'utilisation des acteurs animaux, le fabuliste peut représenter des exemples et des actions absolument ordinaires dans la vie commune des hommes d'une manière remarquable et piquante. La fable met en scène le monde des bêtes, traite avant tout de l'homme et de ce qui rend possible la vie en société³³⁰. Dans la partie principale du récit, les animaux sont doués de parole et possèdent des caractères moraux, en plus de qualités ou de défauts humains pour donner de bonnes leçons, tout en amusant le lecteur. Et finalement avec des animaux, le lecteur sent moins le pédagogisme et accepte d'autant mieux la leçon parce qu'il ne se sent pas visé directement³³¹. Nous comprenons finalement que les animaux apprennent à l'homme à s'autocorriger indirectement, c'est ce que confirme Vissac :

La fable a bien compris — et c'est là son mérite et son prestige — qu'il ne fallait pas attaquer de face les travers des hommes et qu'une ingénieuse fausseté est quelquefois plus habile à les instruire qu'une vérité commune dans toute sa nudité offensante. En nous citant au tribunal des animaux, en nous les donnant en quelques circonstances pour précepteurs, elle évite les froissements maladroits, elle dissimule l'épine sous la fleur, elle nous améliore doucement³³².

La Motte se distingue toutefois de cette tradition des caractères stéréotypés des animaux en recourant à des animaux moins courants, auxquels il est plus difficile de voir un caractère humain : la taupe, l'écrevisse, le chameau, l'éléphant, la baleine.

Pour finir de parler de cette ressemblance, citons la jolie formule du Père Mourgues qui rappelle que la ressemblance entre les animaux et les hommes se fait sur fond de distance proche, une distance ontologique mais une proximité morale :

³³⁰ Dans sa *Poétique française*, Marmontel dit : « On a fait consister l'artifice de la Fable à citer les hommes au tribunal des animaux. C'est comme si on prétendait en général que la Comédie citât les spectateurs au tribunal de ses personnages; les hypocrites au tribunal de Tartufe, les avares au tribunal d'Harpagon. Dans l'Apologue, les animaux font quelquefois les précepteurs des hommes, La Fontaine l'a dit ; mais ce n'est que dans le cas où ils sont représentés meilleurs et plus sages que nous ». Marmontel, Jean François, *Poétique Française*, t, 2, Paris Lesclapart, 1763, p. 333-334.

³³¹ La Fable a un rapport étroit avec la comédie : on châtie les mœurs en riant et le lecteur se corrige en riant des vices des personnages inférieurs ou des animaux.

³³² M. de Vissac, *Allégories et Symboles. Enigmes, Oracles, Fables, Apologues, Paraboles, Devises, Hiéroglyphes, Talismans, Chiffres, Monogrammes, Emblèmes, Armoiries*, Paris, chez Aubry, 1872, p. 103.

Les bêtes sont en effet un petit monde assez semblable au nôtre ; et cette ressemblance est si naturelle, que nous sommes ravis de nous retrouver dans un miroir si expressif³³³.

En suivant une tradition déjà bien établie, La Motte aime jouer au naturaliste, non pas pour critiquer les fables de La Fontaine, mais pour critiquer des pratiques religieuses ou des croyances de son époque. Aussi les animaux sont pour lui un prétexte pour philosopher sur l'homme et sur la création, mais surtout pour valoriser la raison humaine : les hommes qui ne raisonnent pas et qui ne pensent pas ne sont pas différents des animaux.

II-La diversité des acteurs de la fable.

Même si les animaux connus par les gens de l'époque d'Ésope étaient les seuls acteurs de la fable, ce n'est plus le cas chez son grand imitateur. Les acteurs dans les fables de La Fontaine ne sont pas seulement des animaux, car le « Bonhomme » a ajouté des objets (pot de terre et pot de fer), des Dieux comme Jupiter et des humains. En cela il s'écarte de Socrate qui envisage uniquement l'utilisation des animaux ; à ce propos, il écrit :

On ne considère en France que ce qui plaît : c'est la grande règle, et pour ainsi dire la seule. Je n'ai donc pas cru que ce fut crime de passer par-dessus les anciennes coutumes, lorsque je ne pouvais les mettre en usage sans faire tort³³⁴.

Il ajoute des acteurs dans ses fables :

J'ai fait parler le loup et répondre l'agneau
J'ai passé plus avant : les arbres et les plantes
Sont devenus chez moi créatures parlantes³³⁵

Ainsi c'est un signe de modernité de La Fontaine, qui s'écarte dans sa pratique des règles classiques. Ce n'est plus une question de ressemblance entre l'homme et l'animal ; l'homme devient l'image de la nature. La vie morale de l'homme est dans la nature³³⁶.

Les fabulistes du XVIII^e siècle, selon l'expression de J.-N. Pascal, constituent une « ménagerie » qui

³³³ Brumoy, *Traité de la poésie française*, du Père MOURGUES, *Op.cit.*, p. 287. Au milieu du XVIII^e siècle, l'abbé de La Porte va reprendre cette explication à la lettre dans *Ecole de littérature, tirée de nos meilleurs écrivains*, Tome premier [-second]. Nouvelle édition, revue corrigée et augmentée, chez Babuty, 1767, p. 294.

³³⁴ René Radouant, *op.cit.*, *Préface*, p. 11.

³³⁵ La Fontaine, (II, 1), v. 10-12.

³³⁶ Mourgues trouve que le fait que les animaux sont des êtres vivants est à l'origine de leur choix ; mais les plantes aussi sont des êtres vivants c'est pourquoi l'auteur trouve qu'il est possible d'utiliser les fleurs, les plantes : « Tout ce qui a quelque sorte de vie peut encore être mis au même rang que les animaux, du moins dans un rang peu inférieur. Ainsi les plantes, les fleurs peuvent paraître sur le Théâtre de la fable ». Dans *Traité de la poésie française*, *Op.Cit.*, P. 287.

Héberge évidemment, sans exception notable, toutes les bêtes sauvages (habitants des airs et des ondes compris : c'est aussi une volière et un aquarium) et tous les animaux domestiques déjà traditionnellement mis en scène par le genre, en accueille un certain nombre d'autres jusque-là négligés ou récemment acclimatés, en fait un usage généralement conforme au stéréotype mais en pratiquant parfois le contre-pied paradoxal et subjectif ou l'hyperbole corrosive, à des fins extrêmement diverses³³⁷.

Pour affirmer sa modernité, La Motte continue le travail de La Fontaine et élargit le champ de ressemblance entre l'homme et la nature. L'homme comme la nature, par son esprit et son imagination, est capable d'une diversité de production. Comme on l'a déjà mentionné, La Motte ne se contente pas de représenter une ménagerie dans ses fables. Il milite pour l'introduction de nouveaux personnels, pour admettre « tous les êtres » au service de l'allégorie de la fable. Il nous représente l'univers, il nous fait nous déplacer et voyager à travers le temps et l'espace. Le prologue de la fable « Les deux songes » est une autre preuve que les livres des *Fables Nouvelles* représentent l'univers : chaque fable représente une scène dans cet univers. Dans le prologue de la fable *Les Deux Songes* (I, 5), La Motte fait appelle à la variété :

Changeons d'objet ; changeons de lieux ;
Promène-moi dans mes ouvrages,
De la Terre aux Enfers, et des Enfers aux cieux
Faire juger Minos, faire parler les morts.
Aujourd'hui dans le Nord et demain dans l'Afrique³³⁸.

C'est une invitation à l'innovation, au changement pour ouvrir de nouvelles voies qui peuvent être utiles au didactisme dans la fable. La Motte prétend parler de tout ce qui existe dans l'univers, de ce qui est concret et de ce qui est abstrait. La fable doit être féconde en images. Dans les *Fables Nouvelles* Nous ne sommes pas seulement dans la forêt, nous sommes parfois dans l'océan lors d'une chasse à la baleine dans la fable comme dans la fable « La Baleine et L'Américain » (V, 9) ; nous sommes en Afrique pour la chasse des éléphants dans la fable « Le Chasseur et Les Eléphants » (V, 18) ; dans des marais où vivent les grenouilles dans la fable « Les Grenouilles et Les Enfants » (III,5), dans le désert où se trouvent des chameaux dans la fable « Le Chameau » (IV,14). Nous sommes partout, dans les fables de La Motte.

Ainsi cette diversité des scènes sert à montrer que l'intérêt de la fable ne réside pas dans les acteurs, qui ne sont qu'un moyen pour former l'allégorie.

³³⁷PASCAL Jean- Noël, « La ménagerie des fabulistes des Lumières », dans *L'animal des Lumières* (Jacques Berchtold et Jean-Luc Guichet, éd.), *Dix-huitième siècle*, n° 42-2010, p. 161-180.

³³⁸Dans la fable « Le Cheval et Le Lion » (IV,17) nous avons un cheval qui voyage de Norvège en Afrique.

Le principal problème chez La Motte est l'utilisation de personnages non animés ; les fables qui les représentent paraissent plus artificielles que les fables dont les acteurs sont des êtres vivants, car elles sont moins en rapport avec la dimension naturelle et habituelle que les animaux donnent à la narration conflictuelle de la fable. Nous allons nous intéresser aux nouveaux acteurs que La Motte prétend introduire dans la fable.

1-Les abstractions comme de « nouveaux acteurs³³⁹ » dans la fable

Ayant la conscience que l'utilisation des acteurs abstraits dans le genre de la fable est un élément choquant, qui a de fortes chances de susciter les reproches des partisans des classiques, le moderne La Motte se lance dans un défi contre ses adversaires par sa nouveauté inédite. La théorisation de l'introduction d'acteurs abstraits a plusieurs fonctions³⁴⁰. Elle est sa procédure pour confirmer sa modernité. Elle est aussi une geste esthétique et politique pour s'affirmer comme un moderne en luttant contre une certaine forme de routine littéraire et académique.

Il nous est essentiel de montrer la façon par laquelle notre auteur les a introduits, pour développer ensuite les avantages de cette nouveauté et ce qu'elle peut ajouter au genre de la fable, ainsi que ses désavantages.

Dans plusieurs de ses fables, La Motte fait agir ses acteurs abstraits comme des êtres humains dotés d'un libre arbitre. Tout d'abord, il leur attribue des propriétés humaines, il les fait vouloir, parler, agir. « croyant que le fabuliste peut animer tous les êtres, il donne une

³³⁹ Ce que La Motte présente comme une nouveauté, qui lui revient personnellement, n'est pas vraiment une nouveauté : on remarque que déjà au XVII^e siècle, dans *Phèdre*, Racine a personnifié les objets inanimés et les abstractions « Avec quelle rigueur, Destin, tu me poursuis ». Cet auteur classique n'était pas le seul à personnifier les abstractions. Un autre auteur classique, Boileau explique que la personnification est une figure poétique utilisée et universelle : « Il n'y a point de figure plus ordinaire dans la poésie, que de personnifier les choses inanimées, et de leur donner du sentiment, de la vie et des passions » *Réflexions critiques sur Longin*. La vraie nouveauté de La Motte, c'est l'utilisation des abstractions dans le genre de la fable : Dans sa thèse, en se référant au journal périodique *Le Mercure de France*, Abdelrahman Moalla montre que l'introduction des abstractions dans le genre de la fable n'est pas une vraie nouveauté chez La Motte car déjà au début de siècle, apparaissent des notions abstraites qui discutent du mérite de chacun. Même si ce n'étaient pas des fables, c'étaient des dialogues. Comme l'amour, la Fortune, la vérité, l'opinion. « La personnification des êtres moraux préconisée par La Motte trouve déjà son illustration à travers le genre du dialogue. » affirme-t-il, p. 190 de sa thèse *Le Genre de la fable en France au XVIII^e siècle*.

³⁴⁰ Furetière qui garde le silence sur la théorie de la fable, essaye, avant La Motte, de diversifier les acteurs. Il confirme qu'il n'a pas voulu introduire dans ses fables des animaux seulement mais « encore des docteurs, des philosophes, des arbres, des plantes, et des autres choses. » il a fait la fable des « Deux chimères »(XXV) « de la Fièvre et du Médecin »(XI) Antoine FURETIÈRE *Fables morales et nouvelles*, etc. [in verse]. 1671.

existence et accorde la parole à des êtres abstraits, tel que la mémoire, le jugement, l'imagination, la vertu, le talent, la réputation, l'opinion. L'Ignorance, grosse d'enfant, accouche de la demoiselle opinion, et l'on fait venir l'Orgueil et la Paresse, les parents et les amis de l'Ignorance, pour nommer l'enfant qu'ils appellent la Vérité. Des apologues si métaphysiques ont beau être traités avec esprit, ils ne peuvent être d'une lecture facile et agréable.³⁴¹

La Motte fait d'un être abstrait et qui n'existe que dans le monde des idées une espèce d'être réel et physique, doué de sentiment et de vie. La Motte promeut l'usage de ces « nouveaux acteurs », dont il est conscient du caractère étranger dans une fable, en affirmant que ce qui compte dans la fable, c'est la vérité transmise, non pas la nature des acteurs. Selon lui, ce n'est pas seulement les animaux qui font une bonne fable : les abstractions aussi peuvent produire un effet sur le lecteur. La Mort et l'Amour peuvent se représenter en tant qu'elles-mêmes sans recours aux animaux. Les abstractions sont des incarnations des idées qu'elles portent. La référence ici n'est plus l'Antiquité classique sacralisée mais les allégories du Moyen Âge.

Même si la démarche de faire varier les acteurs n'instruit pas mieux, l'étonnement face à des acteurs inhabituels peut interpeller le lecteur et le faire réfléchir différemment.

La Motte parle dans ses prologues de l'utilisation des acteurs abstraits. Les personnages abstraits peuvent être, selon lui, des acteurs importants, sans toucher au but premier de la fable qui est une instruction morale. Le prologue de la fable « Jugement, Mémoire, Imagination » (I, 12) théorise l'utilisation des acteurs abstraits dans le genre de la fable :

Imagination, mémoire, et jugement ;
Quels étranges acteurs, dit-on, pour une fable !
 Qui fera critique semblable,
 N'a pas les trois assurément.
Jugement lui dirait que ces trois personnages
Valent bien le renard, et le loup, et l'agneau ;
Et qu'il s'agit de voir si j'ai de ces images
 Pût composer un bon tableau.
 Tout est bon, pourvu que du conte
 Il résulte une vérité.
 La fable git dans la moralité ;
D'ailleurs, qui suit toujours une règle à la lettre,
 En viole souvent l'esprit.

La Motte se vante d'être le premier à faire cohabiter ces trois personnages abstraits dans la même fable, d'avoir la hardiesse de représenter de nouveaux acteurs dont ses prédécesseurs

³⁴¹ GODEFROY, Frédéric, *Histoire de la littérature française depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours*: études et modèles de style. Poètes : XVIII^e siècle, Volume 5, Gaume, 1876, p. 255.

ne se sont pas occupés. De cette manière, il ne suit pas une tradition ou une règle qui impose l'utilisation des animaux. L'utilisation des acteurs abstraits fait ainsi partie de la modernité dans la querelle des anciens et des modernes.

Ce qui nous intéresse dans notre étude c'est aussi l'interprétation du statut des « abstractions » dans les fables qui est une question est problématique. La Motte cherche une interprétation rationnelle de la fable et non pas une simple interprétation allégorique. C'est pour cela que les personnages de la fable n'ont pas la plus grande importance chez lui.

A-Les abstractions : d'une source de merveilleux à une démonstration rationnelle et morale

Le caractère merveilleux de l'épopée homérique est bien connu, mais il est essentiel d'y voir aussi un caractère allégorique. Dans cette épopée les hommes et les dieux sont constamment mêlés, les phénomènes naturels s'expliquent par des volontés divines, les dieux représentent des idées comme par exemple la guerre, l'amour, le destin, le pouvoir. Ces mélanges relèvent du merveilleux qui est surnaturel et irrationnel car les poètes racontent des actions impossibles³⁴². La nouveauté et l'étrangeté de l'univers procure ainsi à l'œuvre une beauté piquante et non ordinaire qui charme le lecteur. Nous ne pouvons pas être sûrs des intentions d'Homère, mais nous pouvons nous interroger pour savoir s'il n'a pas voulu transmettre des enseignements dans son épopée de manière allégorique. Par exemple Héphestos serait boiteux « parce que le feu sans bois ne marche pas, pas plus qu'un boiteux sans bâton³⁴³ ». Ainsi Homère aurait construit son texte en ayant déjà préparé ses idées, auxquelles il aurait donné un nom de dieu.

Etant du genre didactique, la fable ne personnifie pas les allégories ou les abstractions de la même manière que les récits épiques : dans ces derniers, les allégories seraient la démarche de fabriquer des personnages à partir des idées ; dans le genre de la fable, au contraire, le fabuliste incarne des idées à l'intérieur du récit de la fable. La fable de La Motte s'approche donc de l'allégorie du Moyen Âge, comme *Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris. Le fabuliste fait semblant de fabriquer l'histoire et le caractère d'un personnage plutôt que de développer une idée. Le travail de La Motte est de transformer les abstractions en personnages. Dans ses fables les abstractions ne relèvent plus d'un merveilleux, mais servent à la démonstration de la morale. C'est-à-dire que ce qui normalement appartenait au merveilleux dans le récit épique devient dans la fable un élément d'un système rationnel au

³⁴² Bretinger croyait que les animaux étaient une source de merveilleux et que c'est pour cela que les premiers fabulistes les ont utilisés. C'est une des interprétations possibles.

³⁴³ Plutarque, *De la Face qui paraît sur la Lune*, 922b.

service de l'expression des idées. Les personnages deviennent en réalité l'incarnation d'une posture idéologique.

L'abstrait est bien lié au concret, il en découle ; c'est pourquoi les abstractions peuvent être considérées comme un enrichissement pédagogique, dans le sens qu'elles sont un avatar de figures abstraites. Les abstractions ne sont pas seulement des symboles pour représenter autre chose mais elles se représentent elles-mêmes. Quand le fabuliste, par exemple, met en scène l'amour et l'amitié, ces deux personnages sont considérés comme représentants de l'idée de l'amour et de l'idée de l'amitié. Nous pouvons dire que cette incarnation des idées est une démarche féconde et novatrice.

B-Les abstractions : une richesse pédagogique pour le genre de la fable

Le raisonnement pédagogique le plus simple est que l'élève arrive à comprendre les idées et les pensées à partir de représentations matérielles qui facilitent la compréhension. Mais l'utilisation d'abstractions pour faire comprendre des abstractions peut-elle être utile ?

Par le biais des acteurs abstraits, la fable aide le lecteur à construire un certain aspect d'une idée ou d'une pensée, représentée comme personnage afin d'en saisir des caractéristiques. Les acteurs abstraits constituent une richesse pour la fable qui présente des concepts difficiles d'une façon facile et compréhensible et aide à épanouir l'imagination du lecteur. Les fables dont les acteurs sont des abstractions permettent une prise de conscience au lecteur sur un sujet qui existe déjà et cette prise de conscience constitue un des points de départ du choix de l'abstraction.

La fable « La vertu, le talent et la réputation » (V, 6) est un bon exemple qui met en scène trois acteurs abstraits. Ceux-ci se présentent dans l'apologue d'une façon originale : ces trois acteurs font voyage ensemble et se comportent tout à fait comme des humains. De peur de se perdre, ils cherchent une façon de se retrouver :

Le Talent dit aux deux autres qu'elles la retrouveront

Partout où vous verrez
Du progrès dans les arts, du goût dans les ouvrages,
Proses ou vers marqués au bon coin,
Tableaux riants, sculpture enlevant les suffrages.

Pour la vertu, nous ne la trouverons pas dans les villes, mais « cachée dans un désert » chez des « riches bienfaisants par le pauvre attendris », chez « des amis empressés faisant gloire de l'être », chez « les fidèles époux », « les juges équitables », « des Ministères zélés, des vainqueurs raisonnables ».

La Réputation dit : « qui me perd une fois, ne me retrouve plus ».

Avec cette fable, nous trouvons que le fabuliste a bien utilisé les acteurs : ils se sont présentés eux même.

La Motte fait appel à l'abstraction qui peut être des phénomènes quotidiens comme l'amour, la mort, la naissance ; ce sont des notions abstraites que nous ne touchons pas mais que nous sentons de l'intérieur, que nous comprenons et et concevons.

Dans la fable « Le Berger et l'écho » (V, 15) aucun animal ne réussit à susciter l'écho plus que l'écho lui-même. L'envie de La Motte de partager ses pensées avec ses lecteurs est un réel défi car il est conscient qu'il s'adresse à tout le monde et que par conséquent il fallait transposer ses connaissances afin de s'adapter aux autres. Ce choix de présenter des pensées qui sont abstraites par le biais de la fable peut participer à la construction d'une notion et à sa compréhension. L'introduction des abstractions est un pas dans le développement de ce genre. En mettant sur scène des abstractions, le fabuliste se dispense du symbolisme animal. Avec les abstractions, les idées deviennent immédiatement interprétables et plus faciles à comprendre.

Après avoir vu plusieurs avantages, il nous faut faire une place aux critiques des acteurs abstraits, qui l'emportent finalement sur les avantages. Le risque pour le fabuliste qui enlève les animaux, est de rendre le discours de la fable plus didactique et ennuyeux, car avec les animaux la fable est plus fantaisiste et agréable.

C-Les inconvénients de l'utilisation des acteurs abstraits

Le risque que nous pouvons rencontrer en utilisant les abstractions est de rendre plus difficile la réception du texte. Certes l'idée est présente avec son nom propre et est comprise de manière transparente par celui qui la connaît déjà. Mais l'écart entre le représenté et le représentant est un avantage : instruire un enfant par le biais d'acteurs abstraits, qui ne lui évoquent rien, qui ne peuvent pas être touchés ou dessinés, risque de nuire à la transmission de la leçon. Pour l'efficacité didactique, pour autant que nous puissions en juger, il ne faut pas mettre d'acteurs abstraits. C'est illogique pour un enfant d'entendre ou de lire des fables sur des notions qui ne conviennent pas à sa capacité de compréhension. Nous allons voir l'avis des critiques contre cet usage des abstractions dans le paragraphe suivant.

Le public de l'époque de La Motte ne concevait guère l'apologue que construit autour de personnages animaliers, comme dans une fable ordinaire, ou d'humains, comme dans une

parabole³⁴⁴. Les lecteurs du temps de La Motte n'ont pas apprécié les acteurs abstraits et ne se sont pas identifiés à eux. Cette nouveauté des abstractions personnifiée dans une fable a fait l'objet de critiques à cette époque-là. Le premier à les critiquer c'est Gacon³⁴⁵.

Le Père Mourgues remet en cause l'utilisation d'acteurs abstraits et estime qu'il est difficile de juger à quel point on peut animer et personnifier les sentiments, les idées, les nombres, parce que ces choses paraissent moins capables de vie³⁴⁶. Il souligne la difficulté de déguiser des êtres invisibles, des idées, des pensées ; cacher l'invisible est une contradiction dans les termes. Autrement dit, il n'y a pas de symbole représentatif pour des abstractions. Nous pouvons rétorquer que La Motte les nomme par leur nom :

Tout peut agir dans une métaphore, mais non pas dans une Allégorie suivie telle que la Fable. C'est à un goût fin et naturel qu'il appartient de choisir le sujet, et de voir *si* l'âme qu'on lui donne n'en fait point un être bizarre, un monstre capable de rebuter, plutôt qu'un acteur propre à plaire³⁴⁷.

En tant que rhéteur³⁴⁸, nous comprenons la réaction de ce Père qui considère que les abstractions sont des allégories forcées. C'est-à-dire qu'il y a trop d'écart entre l'univers de ce que le fabuliste veut représenter et ce qu'il utilise comme sa représentation.

Quant à Joannet, il définit l'apologue par les acteurs, il adopte le point de vue de La Motte de s'adresser à toute sorte de lecteur :

Mais les brutes ne sont pas les seules d'où nous puissions tirer des principes de conduite et des leçons de morale. Nous en pouvons trouver dans les êtres insensibles et dans les objets même inanimés. Lorsque le Poète a découvert dans ces créatures, quelque rapport entre leur nature et nos mœurs, il les anime, il les personnifie en leur prêtant une espèce de vie, un langage proportionné à leurs qualités naturelles, et il en fait les Acteurs de cette espèce de Poème que nous appelions *Apologue*. Les simples modifications des êtres, les affections, et les passions de l'âme, peuvent aussi lui servir à former ces allégories ; et c'est peut-être dans celles-ci seules qu'il lui est permis, et qu'il est même quelquefois obligé de s'écarter de cette simplicité qui doit faire le caractère de toutes les autres espèces de Fables. On n'est pas

³⁴⁴ Il n'y avait pas encore une définition large de la fable comme dans nos jours, pour cette époque-là les personnages habituels de la fable ce sont des animaux.

³⁴⁵ A voir à ce propos, *les fables de Mr Houdart de La Motte traduites en Vers* par le poète sans fard. et se vend au café du-Mont- Parnasse. Antoine Houdart de La Motte, , Le P. S. F. 1715

³⁴⁶ Le Père Mourgues divise les acteurs entre animés et non animés, supérieurs et inférieurs, inanimés en mouvement, ce qui est visible et invisible. Il affirme que le fait que les animaux sont des êtres vivants est à l'origine de leur choix dans les fables et que les plantes aussi sont des êtres vivants admis comme acteurs aussi : « Tout ce qui a quelque sorte de vie peut encore être mis au même rang que les animaux, du moins dans un rang peu inférieur. Ainsi les plantes, les fleurs peuvent paraître sur le Théâtre de la fable », p. 288 Pour les être inanimés ou les objets : « Quant au corps inanimés, mais qui ont quelque mouvement, comme les astres et les fleuves, ils ont sans contredit leur rôle, fans bleffer la vraisemblance. Il en est de même en un mot de tout ce qui est visible, soit naturel, soit artificiel. », Bumory, *op. cit.*, p. 287.

³⁴⁷ Bumory, *op. cit.*, p. 287-288.

³⁴⁸ Dans la tradition des rhéteurs ou des professeurs des rhétorique ce qui est important pour une figure de rhétorique c'est qu'elle soit naturelle. Il y a des comparaisons qui sont interdites parce qu'elles paraissent ridicules ou exagérées ou qu'il y a trop d'écart entre le comparant et le comparé.

surpris de trouver dans ces dernières des pensées fines, des sentiments délicats, des expressions figurées, un style élégant & poli, des images empruntées de la nature la plus cachée ; cet assortiment paraît essentiel aux idées abstraites et métaphysiques qui font personnage dans ces sortes de Fables. Je me contente de vous donner un exemple de ces derniers, comme moins communes que les autres³⁴⁹.

Batteux aussi critique l'usage des abstractions chez La Motte car pour l'apprentissage on a besoin de ce qui est concret :

On a vu non seulement le loup, l'agneau, le chêne et le roseau, mais encore le pot de fer et le pot de terre jouer les personnages. Il n'y a que Dom Jugement et Demoiselle Imagination et tout ce qui leur ressemble qui n'ont pas pu être admis sur théâtre ; parce que, sans doute, il est plus facile de donner un corps caractérisé à ces êtres purement spirituels, que de donner de l'âme et de l'esprit à des corps qui paraissent avoir quelque analogie avec nos organes.³⁵⁰

René Alexandre de Culant, dans son livre *La Morale enjouée*³⁵¹, fait une fable intitulée « Jugement, Mémoire, Imagination ou l'homme de bon sens, le poète et le pédant » pour adresser une sévère critique contre l'introduction des acteurs abstraits dans les fables de La Motte. Cet auteur essaye de montrer qu'on peut faire des fables sans même faire des allégories car les animaux, les abstractions, les plantes peuvent être remplacées par des acteurs humains³⁵².

L'allégorie faite par des abstractions selon cet auteur relève donc de « vains ornements ». Il reprend une fable de La Motte et il remplace ses acteurs par d'autres :

³⁴⁹ JOANNET, *Eléments de Poésie Française Seconde section de la Troisième Partie.*, Vol 3, Article II De L'apologue p. 26.

³⁵⁰ BATTEUX, Charles, l'abbé, *Cours de Belles-Lettres ou Principes de la littérature*, Paris, Desaint et Saillant, 1753, 4 vol. Tome I, P. 215 édition 1753.

³⁵¹ ALEXANDRE, René, *Morale enjouée ou Recueil de Fables, contes, épigramme, pièces fugitives, et pensée diverses* Seconde édition. Par René Alexandre, second du nom, Marquis de Culant, seigneur de Ciré, ancien Mestre 71 de Coup de Dragons. A Cologne, Chez Pierre Marteau, 1783.

³⁵² Sévère critique des acteurs abstraits :

Il introduit aussi pour interlocuteurs,
Des êtres sur lesquels nos enfants n'ont point prise,
Et que chacun définit à sa guise,
Personnifiant tout, affection, désir,
Seigneur présent, seigneur avenir,
Qu'il établit marchand dans une foire,
Dom Jugement, Dame Mémoire
Et Demoiselle Imagination,
Font avec nous encore bien moins allusion,
Que messer Appétit, dom Pet, dame Colique
Demoiselle Indigestion,
Ou tout autre fantastique.
Qu'est-ce donc, après tout, qu'un auteur de bon sens,
Un penseur dont la muse étique,
Affuble de vains ornements,
Une fable métaphysique ? (p. 69-70)

« jugement », « mémoire » et « imagination » par « le bon homme Pédro, le pédant Phalaorte et le Poète Boréas », pour désigner peut-être Ésope, La Motte, La Fontaine. Selon cet auteur, l'allégorie dans une fable dont les acteurs sont des abstractions n'a pas la même utilité qu'une fable dont les acteurs sont des animaux ou des plantes.

III-L'introduction du naturalisme dans le genre de la fable est un sujet de polémique dans la querelle des Anciens et des Modernes

1-Le goût pour le naturalisme chez La Motte ³⁵³.

L'espoir de la modernité a conduit La Motte à inscrire la fable dans un naturalisme qui représente la lutte vigoureuse entre le respect de la tradition et la science avec l'esprit de recherche, entre l'ardeur de ce qui est utile et l'appétit pour ce qui est vrai et éprouvé.

Le regard démystificateur que La Motte porte sur l'*Iliade*³⁵⁴ d'Homère fait écho à l'idéal de naturalisme qu'on trouve dans ses *Fables Nouvelles*.

Cette idée se manifeste par l'exigence de l'écrivain moderne de réduire l'écart entre l'image et ce qu'elle représente et de s'approcher un peu plus de la réalité scientifique des choses. Dans son *Discours*, La Motte prétend se référer à ce naturalisme pour dénoncer le manque de justesse de l'image dans les fables de La Fontaine. Mais par cette démarche il critique moins le naturalisme chez La Fontaine que le manque de conscience du peuple. À son époque, les gens prenaient les images figuratives pour des vérités, sans comprendre qu'il s'agissait d'une analogie ou d'un rapprochement. Cette position de la part des gens constitue un problème fondamental dans la compréhension d'une vérité. De là, surgit l'idée du naturalisme dans la fable³⁵⁵. Ainsi ce naturalisme ne s'arrête pas à ce que La Motte soit contre l'image figurative et forcément pour l'image naturaliste. L'idée de La Motte est d'inviter son

³⁵³ Beaucoup de critiques modernes affirment que c'est l'apologue lafontainien qui fait lentement émerger une nouvelle topique teintée de naturel qui bénéficie indistinctement des enseignements de la lecture érudite, de la conversation savante et de la promenade agreste. Marlène Lebrun dans *Regard Actuel sur les fables de La Fontaine*, constate que c'est « l'ambition de vérité morale qui guide l'œil de La Fontaine vers plus de vérité naturelle, vers l'observation de la réalité zoologique, peu affranchie des lois de la typologie emblématique ». Marlène Lebrun, *Regards actuels sur les Fables de La Fontaine*, Presses Univ. Septentrion, 2000, p. 23.

³⁵⁴ Pour lui, l'épopée de l'*Iliade* repose sur l'événement historique et ce qui l'entoure comme richesses poétiques stylistiques et esthétiques, qui ont pour fonction de rendre cet événement amusant et proche du cœur d'un public. Selon La Motte, l'esthétique stylistique ajoutée à cet événement historique, ne sert à rien au XVIII^e siècle car il ne correspond plus au goût du public de cette époque. La Motte prend donc la position d'un historien qui s'intéresse à la vérité de l'existence de tel ou tel héros, à ses exploits et non pas à sa manière d'être ; donc ce qui intéresse La Motte c'est avant tout l'événement historique dépouillé de l'attrait de sa richesse esthétique stylistique.

³⁵⁵ Les fables étaient utilisées par les gens de la religion comme des exemples et démonstrations.

lecteur à avoir conscience que tout ce qu'il lit n'est pas forcément vrai. Il essaye de lui faire comprendre comment lire et comprendre une image.

Le regard de La Motte sur les animaux est tout à fait différent de celui de La Fontaine. Ce deuxième observait les animaux parce qu'il était maître des eaux et forêts. En revanche, notre fabuliste moderne était aveugle quand il a commencé à écrire ses fables. Son attitude vers les animaux n'est alors pas directement personnelle. Au lieu d'observer la nature, il se plonge dans les livres de savants et explorateurs de son époque³⁵⁶. Son originalité à lui, c'est d'introduire le naturalisme dans le genre de la fable.

Inscrit dans le courant de l'observation et de l'expérimentation du Père Lamy³⁵⁷ et de Malebranche³⁵⁸, le début du XVIII^e siècle voit la publication de grands tableaux d'histoire naturelle telle que le *Traité de l'existence et des attributs de Dieu* de Fénelon en 1712 et le *Spectacle de la nature* de l'abbé Pluche en 1732³⁵⁹. L'œuvre de La Motte se situe au carrefour des différents courants naturalistes de son époque³⁶⁰. Son rejet de l'ajustement déformant des auteurs anciens participe d'une volonté de s'affranchir d'une tutelle réductrice et corruptrice pour s'ouvrir à la modernité féconde et au progrès scientifique.

³⁵⁶ Les connaissances de La Motte sur l'écrevisse viennent peut être de Réaumu. En 1712, ce dernier a constaté les phénomènes curieux de la reproduction des pattes des crustacés comme les écrevisses, les homards et les crabes, qui régénèrent leurs membres perdus ou qui leur avaient été enlevés. Son livre *Observations sur les diverses reproductions qui se font dans les Écrevisses, les Homards, les Crabes, etc., et entre autres sur celles de leurs jambes et de leurs écailles* (1712) ; *Additions aux observations sur la mue des Écrevisses* (1718).

³⁵⁷ Le père Lamy dans son *Entretien sur les sciences* de 1683 fonde sa conception de l'expérience pour rechercher les faits de la nature. Il incite à faire des analyses sur les animaux, les plantes, les poissons, « pour ouvrir la nature qui nous a été fermée à présent » affirme-t-il.

³⁵⁸ Malebranche, ne se tarde pas à appliquer la méthode du père Lamy pour faire des analyses dans la nature pour découvrir ce qui l'entoure. Voir H. Gouhier, *La Vocation de Malebranche*, Paris, Vrin, 1926, p. 66-68. Malebranche : 1638-1715, oratorien en 1660, membre honoraire de l'Académie des Sciences en 1699.

³⁵⁹ La fin du siècle quant à elle, est marquée par l'apparition de *la Zoologie universelle* de l'abbé Rayen (1788), suivie plus tard de *l'Histoire naturelle des oiseaux, des reptiles et des poissons* de l'abbé Bourassé (1840).

³⁶⁰ A voir à ce propos l'article Éric Baratay, « *Zoologie et Église catholique dans la France du XVIII^{ème}* » article. Gurau, *Nouvelle Intervention de Chasse* (Paris éd. De 1888) ch, 3 et 4), 5, 19-20

2-Le naturalisme de La Motte dans ses prologues

La Motte nous explique son naturalisme dans la fable de « L'Ecrevisse qui se rompt la jambe » (II,14) :

Qui peut le plus, ne peut-il pas le moins ?
Les Plines d'autrefois, ce sont les subalternes ;³⁶¹

Les auteurs d'ouvrages scientifiques sur l'histoire naturelle, comme Pline l'Ancien, ne sont plus ses sources principales. On doit leur préférer les savants d'aujourd'hui, qui ont l'esprit critique et se méfient des idées reçues. Ils savent surtout soumettre à l'expérience et à la vérification les faits, y compris ceux que les Anciens tenaient pour vrais.

Ceux d'aujourd'hui, voilà les bons témoins.
Ils savent rejeter l'opinion commune
Qui n'a de fondement que la crédulité.
Ils veulent voir, revoir, trente fois plutôt qu'une :
Savent douter d'un fait par tout autre attesté ;
Tout est vu, touché, discuté.
Sur leur scrupuleux témoignage,
J'ose donc mettre en œuvre un des plus jolis faits.

C'est une critique à l'encontre de ceux qui se contentent de suivre les traditions : le fait de ne pas compter sur l'expérimentation et de se contenter de suivre les livres des Anciens conduit, selon lui, à croire aux animaux fantastiques ou mythologiques (comme le fait de croire que le Phénix renaît périodiquement de ses cendres). Selon Éric Baratay dans son article « Zoologie et Eglise catholique dans la France du XVIII^e », certains clercs ont cru à ce

³⁶¹ Les membres du clergé à la fin du XVII^e siècle avaient suivi ce qui existait déjà. En composant leurs œuvres, ils se sont référés seulement à Aristote et à Pline pour ne pas toucher à la religion. Ils ne se référaient pas aux œuvres des naturalistes de la Renaissance comme les Rondelet, Belon, Gesner ou Aldrovandi qui analysent les animaux découverts par les explorateurs durant le siècle précédent. Au début de XVIII^eme on croyait encore à l'existence des animaux fantastiques que personne n'avait jamais vu : les clercs naturalistes des années 1700-1730 maintenaient toujours la croyance à l'existence des animaux fabuleux³⁶¹. Jean-Pierre Camus, évêque de Belley, écrit que le pélican s'ouvre le ventre pour ressusciter ses petits avec son sang. Concernant la zoologie, les premières réflexions scientifiques qui nous ont été transmises sont celles de l'Antiquité, c'est-à-dire Aristote dont les recherches se caractérisaient par l'observation et la description. Les tentatives de classification des espèces animales ont été nombreuses et plusieurs fois remaniées depuis cette époque-là. Les travaux du premier maître furent poursuivis par Théophraste, Antigone de Karystos et Pline l'Ancien.

qu'ils ont lu dans les livres des Anciens, et au lieu de prendre des animaux fantastiques comme symboles, ils les ont pris pour des réalités³⁶².

Sans nier non plus l'importance des œuvres antiques, La Motte refuse de suivre les Anciens pour s'ouvrir à la rationalité et l'esprit critique. La Motte est contre l'idée que la littérature soit séparée de l'esprit critique. Il veut s'inscrire dans le droit fil des naturalistes explorateurs. La démarche qui consiste à se référer strictement aux œuvres des Anciens et surtout à Aristote et à Pline ne lui convient pas. Chercheur dans l'âme, il s'intéresse aux nouvelles publications scientifiques des explorateurs. Cela aura des répercussions intéressantes sur les recherches du XVIII^e siècle

Le travail de La Motte se résume à mettre en lumière le naturalisme de son époque, à donner des règles à la fiction dans la fable et à lui donner un caractère de vraisemblance. La Motte ne fait pas véritablement de recherches en zoologie. Les sciences naturelles chez lui ne sont qu'un sujet parmi d'autres qui provoquent des débats ; cela participe à changer le regard des lecteurs sur la fable. C'est une simple curiosité annexe causée par le souci de la fable.

3-La manière d'introduire le naturalisme dans les fables

Pour définir le naturalisme chez La Motte, nous pouvons dire qu'il repose essentiellement sur « la justesse de l'image », qui nécessite une juste peinture des qualités des personnages : « prenons de l'animal les véritables traits » dit La Motte³⁶³. Dans deux de ses prologues qui précèdent des fables³⁶⁴, La Motte précise toujours qu'il rend à ses acteurs animaux leurs exacts caractères et affirme la justesse de son image³⁶⁵ : « Il faut à la nature être toujours fidèle », ainsi « ne point faire du loup l'allié des brebis³⁶⁶ ».

Dans les *Fables Nouvelles*, l'acteur animal n'a plus seulement la fonction de représentation des travers humains, cependant il est illustré et peint selon sa propre nature

³⁶² Éric Baratay, « Zoologie et Eglise catholique dans la France du XVIII^e » article. Gurau,, Nouvelle Intervention de Chasse (Paris éd. de 1888) ch, 3 et 4), 5, 19-20 À la suite de Pline et de Virgile, le curé, Pierre Louis Gruau, croit que « les loups d'Italie ont les yeux pleins de poison et que leurs haleines les rendent muet. Et que le curé Louis Bail reprend les dires d'Aristote à propos de la scolopendre de mer qui rejette ses entrailles pour se défaire de hameçons avalés. L'auteur de l'article met l'accent sur les religieux qui n'observent pas la nature, et qui comptent sur ce qui a déjà été écrit sur les animaux, même si ce sont des animaux fantastiques, et qu'ils prennent pour des vérités.

³⁶³ « Le Renard et le Chat », (I, 4), p. 65.

³⁶⁴ Il s'agit de « l'écrevisse qui se rompt la jambe » et du « chat et du renard »

³⁶⁵ La notion de la justesse de l'image ici est différente de celle de la justesse entre l'allégorie et son interprétation morale. La justesse de l'allégorie, c'est la justesse du raisonnement qui peut conduire le lecteur à la moralité, c'est-à-dire la justesse de l'analogie qu'il y a entre le monde de la fiction où il y a les animaux qui font une histoire ou un conflit etc. et le rapprochement que le lecteur est invité à faire avec ce qu'il a lui dans le monde humain ; donc la justesse de l'allégorie repose sur la validité du raisonnement moral, c'est la transposition du monde animal au monde humain.

³⁶⁶ « Le Renard et le Chat » (I, 4), p. 65.

avec le plus de vérité possible. Finalement, il quittera le statut d'image de l'homme au sens symbolique et allégorique de l'emblème pour atteindre celui d'un être à part entière, mis en correspondance avec d'autres êtres vivants. Tout en symbolisant les hommes dans le genre de la fable, il nous apparaît, à nous lecteurs, que la présence physique des animaux n'est pas indispensable. La Motte conçoit cette vision différemment : chez lui, ce n'est pas seulement le caractère allégorique des animaux qui est intéressant mais aussi la justesse naturelle de leur caractère. Il est important de noter que d'un côté les acteurs sont des « figures » servant à l'instruction morale et que de l'autre côté ils sont des « personnages » pour construire le récit et pour enseigner la réalité concrète. Cette nouvelle méthode naturaliste est la marque de l'originalité de La Motte qui, en tant qu'homme des Lumières, s'intéresse à la science biologique. Pour lui, considérer les animaux des *Fables* sur un plan purement allégorique est une grande erreur.

Les animaux qui vivent dans la fable constituent avec leur immense diversité leur bestiaire. Ils figurent en tant que symbole des hommes, toutefois, ils figurent en tant qu'eux-mêmes³⁶⁷.

Mais ce scrupule naturaliste rencontre aussi ses limites. La Motte, en tant que fabuliste-peintre animalier, est aussi l'héritier d'une tradition antique peu soucieuse d'exactitude zoologique : dans ses fables, chaque animal conserve les traits les plus habituels que lui attribue, depuis des siècles, non vraiment la nature mais surtout la culture. D'ailleurs, chez La Motte, la poétique de la fable ne se lasse guère d'essayer de donner aux « acteurs » des fables le statut « d'authentiques personnages » et non pas celui de simples « figures », et à fournir les éléments nécessaires à la richesse de ces acteurs.

Si les animaux sont considérés comme une représentation des penchants et des passions humaines, il s'agit moins de s'intéresser à l'exactitude biologique qu'à l'aspect figuratif traditionnel des animaux. La Motte est moins un fabuliste naturaliste qu'un fabuliste moraliste. En dehors de quelques déclarations de principes, les animaux ne sont pas considérés ou envisagés prioritairement sous l'angle zoologique. Ainsi, la fable qui est une instruction morale allégorique chez La Motte devient à quelques occasions en même temps un document d'ordre zoologique.

La Motte impute à La Fontaine un certain nombre d'erreurs ; il le critique au nom de l'invraisemblance. Même si La Motte ne prétend pas à écrire une encyclopédie du monde animal, il préfère donner aux animaux leurs vrais caractères. Il fait des fiches descriptives qui contiennent un résumé des informations sur les animaux. Il insiste sur l'idée que les acteurs de

³⁶⁷ A voir J.-N. Pascal, « La ménagerie des fabulistes des Lumières », dans *L'animal des Lumières* (Jacques Berchtold et Jean-Luc Guichet, éd.), *Dix-huitième siècle*, n° 42-2010, p. 161-180.

la fable soient peints avec justesse et rigueur : « la fable ne veut rien de forcé, de bizarre³⁶⁸ ». Pour que la fable fasse sens, pour que l'image soit juste, il faut que les acteurs soient justement peints, même si ce ne sont pas des animaux. Il faut photographier les objets, décrire exactement les idées, se conformer à la nature des choses, tout en restant « vraisemblable », c'est-à-dire crédible, ne pas choquer l'opinion commune, présenter les choses telles que chacun les attend.

Nous pouvons signaler que malgré les prétentions de La Motte, la peinture des animaux dans ses fables n'est évidemment pas tout à fait réaliste : l'humanisation des animaux est effectuée selon une représentation anthropomorphique privilégiant une lecture morale. Mais les traits de caractère, les mœurs prêtées aux différentes espèces, les habitudes et les tempéraments des animaux dépeints leur sont soigneusement attribués.

A-Image traditionnelle et image fondée sur une vérité scientifique

Nous allons essayer de montrer aussi que les vérités scientifiques sur lesquelles compte notre fabuliste sont les vérités qu'on a affirmées soit par la science soit par les croyances. C'est-à-dire que certains comportements qui nous paraissent incroyables relèvent en fait de croyances fautives que La Motte a prise pour vraies.

Dans le choix des images, La Motte établit une distinction entre la vraisemblance de l'observation ou celle fondée sur le savoir savant, et la justesse de l'image qui est conforme aux stéréotypes et à la tradition³⁶⁹ :

Les acteurs les moins usités, les plus bizarres deviennent naturels, et méritent même la préférence sur d'autres, dès qu'ils sont les plus propres soit par l'agrément, soit par la justesse, à représenter la vérité dont il s'agit³⁷⁰.

Il ajoute que l'image dans la fable doit être naturelle, c'est-à-dire « fondée sur la nature, ou du moins sur l'Opinion³⁷¹ ». Cette association entre la nature et l'opinion étonne beaucoup aujourd'hui mais est ordinaire dans les siècles classiques. Les images doivent être fondées sur l'opinion, sur la manière de penser partagée. Cet accord gouverne la conformité des idées qu'on a des choses, demande de faire attention aux symboles choisis, de donner aux animaux leurs caractères exacts, l'important étant de rester logique et cohérent.

³⁶⁸ « Le Renard et le Chat », (I, 4), p. 65.

³⁶⁹ C'est la sémantique qui va s'intéresser à la question de la représentation figurative, et la sémiotique qui va aborder les multiples définitions de la figure.

³⁷⁰ Houdar de La Motte, op.cit., Discours sur la fable, p. 29.

³⁷¹ *Ibid.* p. 20.

a-La justesse traditionnelle de l'image

Fonder l'image selon la tradition est ce que nous nommons la justesse traditionnelle³⁷². La Motte soutient cette idée dans son prologue qui annonce la fable de « L'Ecrevisse qui se rompt la jambe » (II,14) :

Nous autres inventeurs de fables
Nous avons droit pour orner nos tableaux,
Et sur le vraisemblable, et même sur le faux.
Nous pouvons, s'il nous plaît donner pour véritables
Les chimères des temps passés.

La Motte estime que le fabuliste peut s'autoriser librement des fictions, même inventées de bout en bout et inspirées par aucune autre source que l'imagination. Mais cela ne l'empêche pas de prendre les *chimères* d'autrefois, les croyances, les rêveries, comme vraies dans le genre de la fable. On est tellement habitués aux fables grecques, et aux légendes des peuples anciens, que nous prenons aujourd'hui pour fausses, mais que la fable a le droit de présenter comme vraies. Les bizarreries de la fable semblent vraies, parce que la vraisemblance qu'elle évoque soutient une vérité morale. La crédibilité de la fable surgit alors de la morale. Même si on utilise la fiction et le mensonge pour présenter la fable, celle-ci reste vraie et accomplit son objectif. C'est pourquoi le fabuliste se permet d'utiliser lui aussi des acteurs légendaires, dans une visée morale³⁷³. La Motte utilise donc des personnages mythologiques mais pour faire passer la vraie leçon et non pas la fausse leçon transmise par le temps. Il ne faut pas considérer l'image comme une vérité, mais comme un moyen pour arriver à la vérité.

Un fait est faux ; n'importe ; on l'a cru ; c'est assez,
Phénix, sirènes, sphinx, sont de notre domaine.

³⁷² Fontenelle ouvre son « *Origine des fables* par cette mise en garde : « On nous a si fort accoutumés pendant notre enfance aux fables des Grecs que quand nous sommes en état de raisonner, nous ne nous avisons plus de les trouver aussi étonnantes qu'elles le sont. Mais si l'on vient à se défaire des yeux de l'habitude, il ne se peut qu'on ne soit épouvanté de voir toute l'ancienne histoire d'un peuple, qui n'est qu'un amas de chimères, de rêveries et d'absurdités. Serait-il possible qu'on eût donné tout cela pour vrai ? À quel dessein nous l'aurait-on donné pour faux ? Quel aurait été cet amour des hommes pour des faussetés manifestes et ridicules, et pourquoi ne durerait-il plus ? Car les fables des Grecs n'étaient pas comme nos romans qu'on nous donne pour ce qu'ils sont, et non pas pour des histoires ; il n'y a point d'autres histoires anciennes que les fables. Éclaircissons, s'il se peut, cette matière ; étudions l'esprit humain dans une de ses plus étranges productions : c'est là bien souvent qu'il se donne le mieux à connaître. » *De l'origine des fables*, dans *Œuvres de Fontenelle*, t. 4, Paris, 1825, p. 294-310 Fontenelle indique la fausseté et la déformation dans la transmission des messages, le fait qu'on prend ces histoires pour vraies au lieu de croire à leurs caractère fictif.

³⁷³ C'est la même idée que Mme Dacier a utilisée et expliquée pour défendre Homère contre les Modernes, qu'elle trouve que les leçons d'Homère valent pour tous les temps et tous les publics car le contenu moral de ses poèmes est éternel.

Mais pourquoi La Motte refuse-t-il cela pour l'épopée et l'accepte-t-il pour la fable ?

Le phénix, les sirènes, le sphinx sont des créatures fabuleuses ; les Anciens croyaient à leur existence réelle ; on peut donc les introduire dans la fable, « comme si elles étaient vraies ». En se souciant du vrai, La Motte écarte la théorie qui vise à réduire les fables à de simples fictions. La dimension fictive de la fable est mise au service de la construction allégorique en vue de la moralité. La fable a pour but de transmettre un enseignement, et les figures doivent être adaptées à ce but. C'est peut-être la raison pour laquelle La Motte cherche de nouvelles figures pour être adaptées aux nouvelles vérités de son époque. Il se trouve obligé de créer de nouvelles fables parce que les chimères des Anciens étaient utilisées pour des vérités triviales. Mais La Motte a inventé de nouveaux fondements pour ces chimères et ces fictions. Ce qui montre que l'essence de la fable ce n'est pas l'allégorie et que les fictions jouent un rôle secondaire, celui de cacher le noyau de la vérité.

Ce naturalisme menteur
Sied bien dans une fable ; et le vrai qu'il amène
N'en perd rien aux yeux du lecteur.

Le *naturalisme menteur*, c'est le fait de faire « comme si » les êtres fictifs ou seulement vraisemblables de l'univers animalier existaient naturellement. La vérité qui découle de ces histoires inventées avec des personnages fictifs n'en est pas moins une leçon valable et valide pour les lecteurs.

Mais quoi, des vérités modernes
Ne pourrions-nous user aussi dans nos besoins ?

Cependant le fabuliste moderne peut aussi prendre ses leçons, ses personnages et ses sujets dans les « vérités » modernes, il n'est pas obligé de ne puiser que dans la fiction ou la légende.

La Motte affirme que si les Anciens ont eu besoin de l'explication et de la révélation, une clarté nouvelle est nécessaire pour le public de son temps.

b-L'image est fondée sur une vérité scientifique³⁷⁴

Dans son *Discours sur la fable*, La Motte affirme fonder l'image de la fable en tenant compte de la nature de l'esprit. Selon lui, l'image qui convient à l'esprit, c'est l'image qui lui fait plaisir et qui contient une dimension de logique et de rationalité ; elle ne doit pas l'embarrasser, le gêner, le mettre dans une position difficile, le faire souffrir. Ces images sont bien étudiées pour ne pas contrarier l'esprit mais pour le mettre à l'aise. Il l'exprime lui-même : « c'est dans la nature de notre esprit qu'il faut chercher les règles. Elles n'ont point été l'effet du caprice ni du hasard³⁷⁵ ». Le fabuliste prouve qu'il a réfléchi et s'est efforcé de trouver des images allégoriques, c'est-à-dire des narrations de fables acceptables et compréhensibles par l'esprit du lecteur, qui sont les seules susceptibles de lui plaire. Cela exclut donc les narrations invraisemblables, qui ne respectent pas les idées que le lecteur peut se faire des personnages ou de leurs rapports. Il est impossible d'admettre, par exemple, que l'agneau soit l'ami du loup. Il est convenable de « ne point vanter les chants de Philomèle, /Après qu'elle a fait ses petits ».

Il est vrai qu'avec cette approche naturaliste, les animaux peuvent paraître comme des personnages authentiques, c'est-à-dire que leur description est conforme à la réalité biologique. Mais une certaine exactitude animalière ou un peu de naturalisme ne signifie pas que La Motte veut inscrire la fable dans une dimension intégralement réaliste. La Motte n'a pas enlevé aux acteurs leur fonction première d'être des figures. L'allégorie des mœurs est essentielle. C'est même l'allégorie qui compte avant tout, mais dans la mesure où l'image est juste³⁷⁶.

³⁷⁴ Une image vraie scientifiquement illustre « Le Lynx et la Taupe ». Ainsi, l'attention minutieuse qu'exige et met en œuvre La Motte ne peut pas être épuisée dans une fable. Les fables sur la pêche ou la chasse à la baleine, la chasse des éléphants présentent des scènes réalistes. On voit bien que le fabuliste sait documenter en représentant la réalité. Une partie de la fable est développée sans être embellie ou imaginée. La Motte explique exactement la manière de la chasse comme si on était vraiment devant une scène de chasse. La Motte a pris la tâche de mentionner les différentes observations. Ce travail de documentation est une nouvelle technique de narration par des descriptions minutieuses qui sont les fruits des recherches et des observations.

³⁷⁵ Dans le chapitre sur la moralité.

³⁷⁶ Nous parlerons plus bas de la différence qu'il peut avoir entre la justesse de l'allégorie et la justesse de l'image.

B-Le naturalisme entre enrichissement et appauvrissement

Notre question à présent, après avoir étudié la nature et le statut des acteurs de la fable, est d'étudier leur fonction dans la fable. Est-ce une bonne idée poétique que de respecter la vérité scientifique des acteurs, surtout animaux, dans la fable ?

a-Une richesse

La Motte, qui cherche à représenter les animaux d'une manière scientifique, commence à mettre des notations en bas de page aussi pour expliquer les caractéristiques des animaux³⁷⁷. Cette méthode de faire connaître les caractères des animaux a un but instructif. Cela prouve que la fable selon lui, n'a pas seulement le but de donner de bonnes leçons de morale, mais aussi de donner des leçons sur l'observation du monde. Cette observation scrupuleuse de la nature est une instruction courte qui s'ajoute à l'enseignement moral, pour apprendre des vérités scientifiques.

La Motte nous montre plus souvent l'homme que l'animal, parce qu'il sait bien, après tout, que c'est la peinture de l'homme que nous cherchons dans la littérature. Mais, en dessinant l'homme, il n'a pas oublié l'animal. Les animaux ont leur allure et leur physionomie naturelle, ils sont eux-mêmes, tout en étant aussi une allégorie.

Le caractère scientifique et rationaliste de la fable est une richesse instructive, qui néanmoins appauvrit le genre. Expliquons-nous : c'est tout d'abord un enrichissement car les acteurs animaliers sont proches de la « vraie » nature, celle de la biologie. La Motte fait une étude éthologique des animaux, il cherche à étudier les véritables comportements des animaux. Le Naturalisme c'est en quelque sorte une démarche qui correspond à l'esprit scientifique, rationaliste et encyclopédique même. Mais à y passer trop de temps, on peut craindre que La Motte ne se soit pas vraiment intéressé à la fiction. Ses acteurs ne sont pas vraiment distrayants, ce sont des personnages qui sont privés de ce caractère de fiction imaginaire. Ils deviennent de plus en plus vrais, de plus en plus authentiques. L'objectif de La Motte est d'élargir les centres d'intérêt des lecteurs, de promouvoir l'apprentissage moral par une ouverture sur une autre sorte d'apprentissage, celui de la zoologie, de la botanique.

L'intérêt du naturalisme dans la fable a ses limites. Le naturalisme doit être considéré plutôt comme un moyen stratégique pour véhiculer un message particulier ; chez La Motte, les animaux ne sont pas des marionnettes, ce sont des porteurs de thèse, c'est-à-dire qu'ils

³⁷⁷ Des fabulistes du XVIII^e siècle se sont efforcés après La Motte de mettre aussi des annotations pour expliquer leur choix. L'Abbé Aubert va faire des notes explicatives. Grozeller par exemple va mettre des notes pour expliquer des natures des oiseaux. Ces deux fabulistes dans leurs notes vont renvoyer à des ouvrages d'histoire naturelle.

défendent des messages. Ils sont plus producteurs de sens que producteurs d'une petite comédie théâtrale. Ils représentent des idées plus qu'une espèce d'univers imaginaire joyeux ; ils sont plus réalistes et surtout plus didactiques. Ils sont didactiques dans le sens où ils portent des thèses sur l'animal lui-même d'une manière allégorique. Probablement, ils portent des thèses sur la nature d'une manière allégorique. Finalement ce qui est mis en cause dans le naturalisme de La Motte, c'est la Nature, comprendre le fonctionnement de la nature. La fable peut nous instruire sur les espèces d'animaux, leur biologie, leur vie. Le genre de la fable s'insère ainsi dans une stratégie pédagogique : la fable ne sert pas seulement à nous donner de bonnes leçons morales ; mais nous fournit en même temps des leçons sur l'observation du monde : le Naturalisme, c'est l'observation scrupuleuse de la Nature. « La Fable naturelle » est la fable qui s'intéresse aux choses de la nature ainsi qu'aux causes et aux effets.

b-Le naturalisme est un empiètement menaçant de l'enquête scientifique sur la tradition

Une confusion se produit lorsqu'un fabuliste moderne comme La Motte cherche à mettre en scène l'histoire naturelle ainsi que l'histoire morale, en donnant aux animaux un caractère aussi proche que possible de leur véritable caractère selon les naturalistes et les spécialistes des animaux. A ce moment-là, le fabuliste leur donne un aspect trop scientifique qui est en contradiction avec la tradition qui préfère des stéréotypes à une exactitude scientifique ou à un réalisme.

Le Naturalisme est une contrainte qui diminue la liberté des fabulistes, sans leur donner plus d'inspiration comme la contrainte des vers rimés. Donc le caractère scientifique et rationaliste de la fable pédagogique à la manière de La Motte et de ses successeurs au début du XVIII^e siècle constitue davantage un appauvrissement pour l'objectif principal qu'avait défini La Motte qu'un enrichissement. Nous pouvons dire que c'est un des points qui rendent la fable chez La Fontaine plus intéressante que chez La Motte. La Fontaine n'a pas cherché à représenter les animaux d'une manière scientifique (le corbeau ne mange pas de fromage et la cigale ne chante pas !). Il joue avec les animaux, auxquels il donne beaucoup de vie, mais il les laisse être comme des marionnettes. Ce qui lui importe, c'est de donner de la vivacité et la plus grande variété possible à son univers. Ainsi les acteurs ne se comportent pas en tant que personnages réels ; ce sont des personnages fictifs. Il imagine ce qu'il veut puis l'attribue à son acteur. Certes, l'animal n'est pas présenté de la même façon qu'il existe dans la nature. La Fontaine ne se soucie pas de savoir si la fourmi est une vraie fourmi, ou si la cigale est une vraie cigale. Les emblèmes qu'elles représentent permettent une instruction allégorique que tout le monde comprend. Si l'on veut être un spécialiste des insectes, d'autres

livres pourront être plus transparents que des recueils de fable aux intérêts multiples et contradictoires. Respecter la nature des acteurs est un appauvrissement du message allégorique au profit d'un autre message direct, scientifique et littéral.

Finalement nous pouvons dire que le naturalisme est un appauvrissement car c'est une mauvaise contrainte et une fausse convention. Faire de la fable une convention dans laquelle les personnages animaux doivent perdre leur caractère fictif et symbolique et jouent leurs propres rôles naturels de véritables animaux est une contrainte qui diminue la fascinante proximité entre les animaux des fables et les hommes. C'est un appauvrissement esthétique qui enlève à la fable son goût de variété et la rend plate et fade. Ce qui donne du plaisir et rend la fable intéressante, c'est bien la fiction animalière. Ainsi enlever cette fiction fait perdre à la fable son charme merveilleux et en même temps, cela dénature la fable et son aspect fictif ; car la fable, par l'horizon d'attente de son genre, suppose d'inventer des fictions animalières où les personnages sont intéressants parce qu'ils sont des emblèmes. Mais, si dans un souci d'exactitude, ils ne reflètent plus qu'une vérité scientifique, leur effet poétique diminue.

Respecter la nature des animaux devient un obstacle à un des premiers principes de la littérature qui est de plaire pour instruire. Cette délicatesse restreint la liberté allégorique qui permet de constituer le discours moral. Le naturalisme est un appauvrissement pour l'efficacité de l'allégorie. Cette rigueur naturaliste n'est qu'une tendance à essayer de se rapprocher de la réalité du monde animal et aussi une tendance à utiliser un petit nombre d'animaux rares et que les gens ne connaissent pas, par exemple le chameau, le dromadaire, l'éléphant, le perroquet, les singes, la baleine.

Ce qui est vraiment intéressant pour le fonctionnement de l'allégorie c'est qu'elle soit démonstrative. La recherche des caractères vrais des animaux diminue la force de l'allégorie et nous détourne du vrai message de la fable.

Nous ne pouvons pas dire que ce souci d'exactitude soit inutile, il est en soi très intéressant, mais il est déplacé. Le travail du fabuliste doit se soucier avant tout de l'établissement d'une communication amusée et confiante en vue d'une transmission morale, non pas d'une leçon de biologie qui dénature la fable, qui lui enlève son caractère de fiction³⁷⁸.

Nous pensons aussi au fait qu'il est plus important de présenter de la variété au sein des personnages de la fable. Au lieu d'avoir une individualisation du personnel de la fable comme

³⁷⁸ Plus tard nous allons voir une des fables de Florian où il suit La Fontaine et non pas La Motte comme la fable de « Le Lapin et La Sarcelle » (IV, 2) qui ne suit pas le naturalisme car elle parle de l'amitié qui est le but de la fable, mais, dans une autre fable, quand il parle de l'amour maternel, il choisit un animal qui représente bien, cette image (la sarigue, un marsupial) Voir « La mère, l'enfant et les sarigues » (II,1) .

chez La Fontaine, chez La Motte, il y a une espèce de mécanisation : les animaux agissent du fait de leur appartenance à une espèce et perdent leur ressemblance avec l'homme. L'animal chez La Fontaine permet d'esquisser une psychologie tandis que chez La Motte, la plupart du temps, il fait retomber dans des stéréotypes.

Finalement le naturalisme est une règle facultative et la rigueur de La Motte semble apparente. La Motte n'est pas encore trop prisonnier de la mode naturaliste. Elle n'est qu'une des dimensions de son souci d'exactitude, un des moyens d'être le plus exact possible ; mais dans la réalité, il lui arrive d'en jouer très librement. Dans une visée didactique, une image symbolique peut paraître plus efficace qu'une image juste scientifiquement. Mais cette référence à une image symbolique ne la rend pas pour autant réelle. Finalement, ce qui compte dans le fonctionnement de l'allégorie, c'est qu'elle soit démonstrative. La valeur des histoires et des descriptions d'animaux dépend plus de leur capacité d'enseigner une vérité morale que de leur véracité.

L'exigence de naturalisme comme seul critère pour la justesse de la fable pourrait constituer le point faible de La Motte. Il est forcé d'adapter la justesse de l'image en fonction de la leçon morale, et non pas du naturalisme, qui n'est pas obligatoirement efficace pour le fonctionnement de l'allégorie. Ce qui est intéressant dans une fable selon La Motte c'est le fonctionnement de l'allégorie qui permet de transmettre un message moral. Donc il y a un certain déséquilibre entre le naturalisme et la définition de la fable qui est une instruction morale.

La Motte se trouve obligé de sacrifier les caractères naturels au service de l'enseignement moral. L'idée du naturalisme et de la justesse de l'image existe peut-être seulement dans les fables polémiques : La Motte y sacrifie la justesse de l'image pour les raisons suivantes :

1- Quand il veut polémiquer

Dans « Le Pélican et l'araignée » (I, 2), il met en parallèle deux images, une juste et prouvée scientifiquement et l'autre fabuleuse.

Dans cette fable, l'auteur réemploie une image qui relève d'une vérité allégorique légendaire³⁷⁹ : le pélican qui sacrifie sa vie pour sauver ses enfants, à laquelle il ajoute une autre image, qui représente une vérité scientifique : une araignée qui mange ses enfants. Deux

³⁷⁹ Jean-Pierre Camus, évêque de Belley écrit que le pélican s'ouvre le ventre pour ressusciter ses petits avec son sang. Camus : 1584-1652, évêque de Belley en 1609.

images incompatibles sont juxtaposées dans cette fable³⁸⁰ : l'une issue de la tradition et l'autre conforme au progrès de la science. Cette proximité des deux images révèle l'intention de La Motte qui utilise le naturalisme autant pour satisfaire sa curiosité intellectuelle que pour enseigner une leçon. Nous avons vu que La Motte s'oppose à une lecture littérale et naïve de ce qu'il considère à l'inverse comme une allégorie³⁸¹. Le comportement du pélican a été accepté comme vérité, c'est une idée, une opinion toute faite, le clergé de la campagne l'a acceptée sans réflexion et l'a répétée sans l'avoir soumise à un examen critique. Or cette manière d'agir n'est pas acceptable pour La Motte. Ainsi un grand nombre de stéréotypes au sujet des acteurs de la fable s'expliquent en réalité par des croyances populaires réelles.

L'opposition entre les mœurs de l'araignée et du pélican nous aide à construire une leçon morale par comparaison : le lecteur va probablement choisir de se comporter comme le pélican, qui est une image fautive scientifiquement, plutôt que comme l'araignée qui est une image réelle et scientifique. La vision morale du pélican offrant son sang à ses petits (image évidente du Sauveur), par exemple, est plus morale que la réalité de l'araignée.

Cette fable montre la richesse de significations symboliques des animaux fantastiques, ce qui est acceptable rationnellement d'après le principe qu'il ne faut pas prendre une image pour une vérité. L'essentiel est que ce qui n'est pas forcément une vérité d'expérience ou une vérité de science puisse fonctionner comme une image quand le fabuliste la représente.

L'important c'est que l'image conduise les gens à adopter une conduite conforme à ce que le fabuliste attend de la moralité, dans la mesure où il veut que les gens agissent comme le pélican, même si le comportement du pélican est une image scientifiquement douteuse. Une image vaut par sa rigueur par rapport à la vérité scientifique, mais vaut aussi par son efficacité dans la stratégie de transformation du lecteur exigée par la fable.

L'emblème que la tradition a fait de l'animal parfois n'a rien à voir avec sa nature véritable ; en revanche, il manifeste des préoccupations humaines. Les stéréotypes sont devenus des réalités. Le naturalisme c'est le respect de l'exactitude des figures animales qui ne sont pas les mêmes que les figures de la tradition.

³⁸⁰ Unité de l'image : l'unité de l'image n'est pas liée au nombre des acteurs ou au nombre des événements, elle est liée à la seule fin morale. Cette morale est simplement qu'il est impossible d'être araignée et pélican en même temps, donc l'image est une.

³⁸¹ Nous pensons en particulier à la lecture des livres saints. C'est une question d'actualité que la lecture littérale des livres saints.

2- Pour donner un exemple de message politique

Dans la fable « Les Abeilles » (IV, 10), La Motte ne cherche pas à montrer l'exactitude naturelle ou scientifique, parce que cette fable s'oppose au naturalisme. Peut-être que dans ce genre de fable, La Motte cherche à démontrer tout autre chose que le naturalisme. Dans cette fable, il est clair qu'il s'agit d'une critique de la Cour. L'essentiel de cette fable c'est le message que La Motte adresse au roi. La Motte cède l'exactitude naturaliste au profit d'un message politique.

3- Pour donner un exemple d'un message littéraire :

Même dans la fable de « L'Écrevisse Philosophe » (VI, 11), La Motte ne suit pas la nature au pied de la lettre. Naturellement l'écrevisse marche de travers, mais La Motte veut la faire marcher en avant pour adresser un message littéraire.

Cela prouve que La Motte choisit de respecter l'exactitude de l'image selon le message qu'il a à faire passer. Il plie la fable à un message au détriment de l'exactitude naturaliste de l'image. La moralité de l'écrevisse philosophe, par exemple, ne tient pas à l'action de l'animal, car ce qui doit triompher, c'est la marche traditionnelle et naturelle de l'écrevisse et non pas la nouvelle marche qui s'oppose à la nature. Ainsi la moralité doit être le contraire de ce que prétend La Motte. La moralité doit exprimer que le rationalisme n'est pas toujours bon :

Pour les vieilles erreurs point de respect bizarre ;
Examinons aussi la nouveauté.
Par les deux excès on s'égare ;
Mais la raison va droit ; marchons de son côté.

Quand nous trouvons des images d'acteurs qui ne sont pas conformes à la nature, La Motte nous avertit que les animaux dans la fable ne ressemblent pas parfaitement aux animaux de la nature. Il nous demande de ne pas le juger pour les détails. Pour le dire autrement, quand il choisit un animal et son petit, il veut qu'on insiste sur la relation mère-fils ou fille, et non pas sur l'espèce animale retenue. Quand la fable représente un roi des animaux et son peuple, il faut penser à la relation entre un roi et son peuple, non pas à la nature du roi. La valeur de la ressemblance est de mettre en adéquation le comportement moral des animaux dans la fiction de la fable avec le comportement moral des hommes dans la réalité. C'est pourquoi La Motte essaye de faire comprendre l'image de la mère écrevisse et de sa fille dans la fable de l'écrevisse. Dans cette fable, la mère écrevisse reproche à sa fille de ne pas marcher droit, ainsi la fille lui répond de marcher elle-même droit pour qu'elle puisse l'imiter. Il est fort probable que le lecteur juge cette fable en disant qu'elle représente une mauvaise comparaison, parce que l'écrevisse ne peut marcher que de travers et non pas droit et qu'aller

tout droit serait contre sa nature, alors qu'un animal ne peut pas aller contre sa nature. C'est pourquoi La Motte nous dit « on ne pressait point ainsi la comparaison, et l'on se contentait du premier aspect de ressemblance qui se trouve entre les deux mères³⁸²».

La Motte veut insister sur l'idée que les animaux sont utilisés pour représenter l'homme, ainsi il faut prendre en considération le comportement moral de l'humain avant celui de l'animal. C'est-à-dire que le fabuliste a le droit de changer un peu la nature de l'animal si cela peut servir à mieux représenter un comportement humain. Par conséquent, ce qu'un lecteur doit juger, c'est la ressemblance entre l'animal et l'homme et non pas la différence. La fable est un rapprochement entre les deux espèces et « on n'a pas le droit de nous reprocher la comparaison, pourvu que nous ne la donnions que du côté qui ressemble³⁸³».

La Motte a commis donc des erreurs scientifiques. Mais cela ne le gênait pas. Ce qui l'intéressait c'était de se rendre compte qu'il ne faut pas observer les animaux pour leurs formes mais pour leurs caractères. Dans la fable, il s'agit d'éthique des animaux, d'une étude des mœurs. La Motte avec son naturalisme critique deux choses ; tout d'abord, il critique le mauvais usage de l'allégorie comme dans le cas du pélican et de l'araignée, puis il donne aux animaux leur vrai caractère.

Nous allons présenter une fable où La Motte a réussi à réunir toutes ses ambitions, l'ensemble des contraintes qu'il s'est imposées. Il s'agit de « Le Caméléon » (II,9). Cette fable est à la fois conforme à la réalité naturelle, elle transmet une leçon morale ainsi qu'un message littéraire et philosophique.

L'animal singulier ! disait l'un ; de ma vie
Je n'ai vu son pareil ; sa tête de poisson,
Son petit corps lézard, avec sa longue queue,
Ses quatre pattes à trois doigts,
Son pas tardif, à faire une toise par mois.

Le caméléon est une fable polémique où le naturalisme tient bien sa place car l'animal change de couleur exactement comme dans la réalité.

Il n'y a d'essence que dans la vérité de l'apparence

Par-dessus tout, sa couleur bleue..
Halte-là, dit l'autre ; il est vert ;
De mes deux yeux je l'ai vu tout à l'aise.
Il était au soleil, et le gosier ouvert,
Il prenait son repas d'air pur... ne vous déplaie,
Reprit l'autre, il est bleu ; je l'ai vu mieux que vous,
Quoique ce fût à l'ombre : il est vert ; bleu, vous dis je :

³⁸² C'est le paradoxe de La Motte qui critique à La Fontaine la justesse de l'image et de faire de l'agneau l'ami de renard. Mais on peut dire que ce n'est pas un paradoxe car pour La Motte ce qu'on doit juger, ce sont les relations et le comportement.

³⁸³ Houdart de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 28.

Soyez d'accord, il n'est ni l'un ni l'autre,
Dit le grave arbitre ; il est noir.
A la chandelle, hier au soir,
Je l'examinai bien ; je l'ai pris, il est nôtre,
Et je le tiens encor dans mon mouchoir.
Non, disent nos mutins, non je puis vous répondre
Qu'il est vert ; qu'il est bleu ; j'y donnerais mon sang.
Noir, insiste le juge ; alors pour les confondre,
Il ouvre le mouchoir, et l'animal sort blanc.

C'est aussi un message littéraire qui évoque la question de la réception. Cette fable représente la valeur du regard de lecteur, plus que la nature du caméléon. L'animal change de couleur en fonction du contexte. Mais chacun veut que l'animal ait une couleur.

La leçon de cette fable indique :

Dites vos jugements ; mais ne soyez pas fous
Jusqu'à vouloir y soumettre les autres.
Tout est caméléon pour vous.

Il faut se méfier de la réalité qui peut se manifester de plusieurs points de vue : la réalité du Caméléon peut être sa couleur ou sa forme

Pour finir notre chapitre sur le naturalisme, nous citerons une remarque de J.-N. Pascal. Au plan de la poétique de l'apologue, voici quelles sont les conséquences du naturalisme dans les fables de La Motte : « il ne s'agit pas de remettre en cause la nécessité que la fable soit appuyée sur l'observation du réel, mais de postuler que des progrès se sont accomplis dans ce domaine, qui conduisent à revoir les fictions incorrectes des anciens³⁸⁴ .

³⁸⁴ J.-N. Pascal, op.cit., *Les Successeurs de La Fontaine*, p. 85.

Chapitre IV : Le style de la fable

L'étude du style dans le discours de La Motte se compose de deux parties. La première concerne la théorie de l'organisation, la composition d'une fable équilibrée et harmonieuse, la deuxième concerne le développement d'une stylistique propre à la fable. Nous suivrons ces deux parties pour notre étude.

La Motte, comme nous l'avons vu, a proposé un canevas groupant les éléments indispensables à la structure de la fable, dans un ordre bien précis³⁸⁵. Tout auteur peut, en suivant ce schéma, construire une fable. Reste cependant à vêtir de chair cette ossature ; c'est ici qu'interviennent les règles de style proposées par La Motte, qui a tenu compte des travaux de ses prédécesseurs.

La Motte confirme sa fidélité à la tradition rhétorique en distinguant nettement « l'invention de la vérité » et « l'exécution ». Ainsi deux tâches sont différenciées : celle de l'architecte et celle de l'ouvrier. La question du style introduit le début de la deuxième partie de l'écriture de la fable : « l'exécution de la fable ». Après avoir traité l'invention des leçons morales et des idées nouvelles puis leur mise en œuvre selon les règles de la « disposition », comme les ont appelées les rhéteurs antiques, La Motte affirme que le moment de s'interroger sur leur expression se présente. C'est-à-dire que c'est le moment de « l'élocution » de ces pensées. Il faut les exprimer de la façon qui convient le mieux au but instructif que le fabuliste poursuit. Ainsi le soin donné au style est aussi important que le soin donné à l'idée principale.

³⁸⁵ Nous remarquons bien que La Motte est un précurseur des idées linguistiques des XIX^e et des XX^e siècles, annonciateur de Greimas, le sémioticien, ou de Vladimir Propp, qui a travaillé sur la structure du conte merveilleux.

I-la théorie d'organisation d'une fable harmonieuse et équilibrée

Selon l'étymologie, harmonie, vient du latin *harmonia*, mot qui vient lui-même du grec signifiant au sens propre arrangement, ajustement, assemblage de plusieurs parties.

L'harmonie vient tout d'abord de la conformité de la forme aux idées qu'elle présente :

1-Le style vient des grâces qui mettent en valeur les idées.

La poésie du style chez La Motte concerne en premier lieu les « grâces » que le fabuliste donne à sa fable dans l'étape de l'exécution :

Quand l'auteur a une fois imaginé sa fable, qu'il a la vérité, ses images et ses acteurs, il ne lui reste plus qu'à lui donner dans l'exécution toutes les grâces dont elle est susceptible et à l'enrichir des détails et des sentiments que le fond comporte³⁸⁶.

Cette explication nous montre que par le style s'effectue la mise en valeur des idées. C'est par le style que le fabuliste manie la fable et lui donne une bonne forme :

Car il n'y a pas de fonds si heureux qui ne puisse périr entre des mains qui ne savent pas le manier, ou qui négligent de lui donner sa meilleure forme³⁸⁷.

Une idée peut perdre sa valeur avec un mauvais style. C'est pourquoi on peut définir d'abord le style de la fable comme le style de la communication quotidienne, d'autant plus que les idées qu'elle présente sont des idées communes à tout le monde. Même si La Motte prétend que ses idées sont nouvelles, en réalité, un fabuliste ne met pas de choses nouvelles en lumière, c'est par le style que le fabuliste donne de la grandeur à ses fables et s'approprie les choses les plus communes. Le soin qu'on a mis à rendre le fond si important n'est pas plus essentiel que le travail ou l'effort qu'on doit faire pour rendre la forme intéressante. Cette partie de la fabrication de la fable selon La Motte doit être exécutée avec autant d'attention que la première partie :

La même justesse qui a dû présider à l'invention principale, doit veiller encore avec une attention délicate à l'arrangement de chaque partie, qui devient elle-même un nouveau tout, à mesure qu'il faut la rendre³⁸⁸.

³⁸⁶ Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p.29-30.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 29-30.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 29-30.

C'est grâce au style qu'un fabuliste peut toucher la sensibilité du lecteur et par la suite influencer sa façon de penser. Réfléchir à la manière d'exposer la vérité et à la manière d'exposer la moralité est une étape importante pour la réussite de la fable car l'arrangement des idées, l'enchaînement des événements participent aussi à la compréhension de la fable : tout cela fait partie de la fabrique de la fable. C'est ainsi que les fabulistes travaillent à améliorer les procédures de l'explication de leurs idées.

En somme, La Motte nous fournit une théorie du vêtement, si l'on nous permet de reprendre cette image antique³⁸⁹, qui serait l'art d'écrire une fable. Nous comprenons alors l'importance que donne La Motte au style, pour renforcer l'idée et l'utilité. C'est grâce à ce souci du style qu'il rend la fable si vive, c'est-à-dire qu'il en enrichit le fond par « des détails et des sentiments ».

La qualité générale de la fable dépend de la qualité de ses éléments particuliers. L'idée principale de la fable est mise en valeur, ou détruite, grâce aux « pensées accessoires », qui sont des procédures complémentaires à celles de la « pensée dominante » de la fable :

La pensée dominante emprunte presque toujours son effet des pensées accessoires qui l'accompagnent, qui forment avec elle ces assortiments qu'on appelle Forces, Grace, Élégance ou Finesse, et qui par le mauvais choix, sont aussi la source de défauts contraires³⁹⁰.

Ainsi le style est la source de la grandeur de la fable comme de sa médiocrité. La vérité toute nue n'est pas agréable à représenter, il lui manque des ornements qui la soutiennent et participent à la rendre plus riche et attirante. Pour que le fond puisse atteindre son but, il faut l'accompagner d'une façon habile en lui ajoutant des éléments précieux, en le ranimant et en lui donnant le plus possible de vivacité. On comprend ainsi comme La Motte articule le style à l'expression de la pensée : le style appartient à l'ordre des pensées accessoires, ce qui ne veut pas dire superflues, mais utiles. La pensée principale ne saurait en aucun cas s'en priver³⁹¹.

³⁸⁹ Cicéron avait comparé la métaphore à un vêtement, qui initialement protégeait du froid puis est devenu un ornement. *De Oratore*, III, 38.

³⁹⁰ Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 30-31.

³⁹¹ C'est la stylistique de l'épisode et de l'ornementation ; on continue à penser qu'il y a une idée au cœur du développement et qu'il faut l'agrémenter soit avec des ornements soit avec des idées accessoires. On ne sort pas de la théorie classique du style. Si on lit le père Bouhours, théoricien de l'époque, on remarque la même articulation.

Voltaire confirme cette idée en écrivant que « Les choses qu'on dit frappent moins que la manière dont on les dit : car les hommes ont tous à peu près les mêmes idées de ce qui est à la portée de tout le monde : la différence est dans l'expression ou le style³⁹²».

Le soin donné à l'expression de la pensée est aussi intéressant que les pensées. La forme par laquelle le fabuliste revêt les idées l'aide à faire passer les idées de son esprit dans l'esprit de son lecteur. La manière d'exprimer renforce l'idée et lui donne plus de clarté et d'énergie. Une bonne fable nécessite un bon style. Voltaire ajoute un critère d'originalité, avoir ses propres pensées veut dire les exprimer d'une meilleure façon.

Il apparaît finalement que le plus important dans l'esthétique de l'époque de La Motte est la manière de draper les idées, plus que les idées elles-mêmes. Les idées correspondraient plutôt à la pratique rhétorique des lieux communs, qui évoque une idée banale pour recueillir l'adhésion du plus grand nombre. Mais ce qui fait la différence entre un bon orateur et un bon écrivain, un mauvais écrivain et un mauvais orateur, c'est justement les manières, savoir dire, mettre en valeur les idées. Le style finalement est utile pour mettre en valeur les choses.

2-L'harmonie dans une fable selon La Motte : en fonction des proportions.

La codification classique du style de la fable

L'attention donnée au style doit dominer toutes les parties de la fable : chaque partie devient un tout comme dans l'architecture ou la peinture.

Pour faire une fable harmonieuse, il faut que chaque partie de la fable soit soigneusement arrangée de façon que cette partie constitue elle-même « un nouveau tout » et que ce nouveau tout soit en harmonie avec « chaque nouveau tout ». Ainsi chaque partie est une pièce de valeur qui prend et donne sa valeur dans sa combinaison avec les autres pièces :

Ce n'est pas assez que chaque partie soit à sa place ; elle y doit être avec la proportion et les grâces qui lui conviennent par rapport au tout ; et ce n'est que ce soin continu des détails qui peut ordonner aux ouvrages un mérite constant, et ainsi dire, une beauté de ressource³⁹³.

³⁹² A. Johanneau, *Rhétorique et poétique de Voltaire, appliquées aux ouvrages des siècles de Louis XIV et de Louis XV: ou Principes de littérature, tirés textuellement de ses œuvres et de sa correspondance, réunis et classés en un seul corps d'ouvrage, d'après le conseil qu'il en a donné lui-même, pour former le goût des maîtres et des élèves, et de tous ceux qui veulent se perfectionner dans l'art d'écrire en prose et en vers*, 1828, p. 67.

³⁹³ Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 30.

Le rapport des éléments distincts, au sein de l'unité qu'ils composent, doit être bien agencé. C'est dans ce système de subordination que La Motte définit l'harmonie de chaque partie dans le corps de la fable. Cette harmonie désigne tout ce qui va bien ensemble, et par cela même, paraît agréable. Finalement pour La Motte comme fabuliste, l'harmonie consiste à assembler un ensemble d'éléments et de couleurs pour obtenir un tout, qui, malgré la pluralité des éléments, soit homogène, équilibré et agréable. Cette harmonie exigée est au service de l'instruction par son effet.

Le discours de La Motte apparaît comme un ouvrage d'architecture où le critique distribue les mesures de la fable dans le but de convenir à tous les hommes ; cette rigueur relève de la géométrie. La Motte constitue un canon de la composition d'une œuvre d'art, un ensemble de règles infaillibles, de techniques invariables. Il réclame que le sujet soit bien choisi, les parties bien ordonnées et le style bien convenable à chaque partie. L'harmonie est une qualité du style qui résulte du choix, du mélange et de l'accord des tons de la fable, en fonction de sa longueur. Coordonner et arranger sont un idéal très classique, alors que le lecteur contemporain sait que l'absence d'harmonie et l'impression de chaos peuvent servir d'esthétique et inspirer de véritables œuvres d'art. La Motte ne pose pas la question de l'art, il s'intéresse à la technique, au savoir-faire et non pas au génie créateur et inspiré.

Le propos ici ne se cantonne pas au genre de la fable, car cette idée concerne toute œuvre d'art³⁹⁴, peinture et architecture. La structuration de la fable chez La Motte réclame l'harmonie entre ses parties constitutives pour créer une émotion agréable chez le lecteur. La dimension du plaisir n'est donc cependant pas absente, l'harmonie désigne l'ensemble des qualités qui rendent la fable agréable. Bien communiquer la leçon morale suppose également une idée de sensibilité et de plaisir. Le style harmonieux semble pour La Motte « la beauté », qui est une des sources de plaisir que le lecteur éprouve à la lecture d'une fable qui est présente comme un ouvrage d'art. Cette harmonie participe à rendre les idées sensibles, à perfectionner les pensées c'est-à-dire à les énoncer avec perfection. Bien penser et bien parler font traditionnellement de pair. La beauté de la fable réside dans l'harmonie de ses proportions.

La fable la plus harmonieuse est donc celle qui imprime le mieux ses tonalités et son style sur le cœur du lecteur, celle qui sait bien exprimer les idées.

³⁹⁴ SOBRY, Jean François, *Poétique des arts ou Cours de peinture et de littérature comparées*, Delaunay, 1810 ou Bernard Lamy, *Traité de perspective, où sont contenus les fondements de la peinture*, Mortier, 1734.

II-La stylistique de la fable éducative

1-Le style de la fable est un style familier

Le style familier est un signe de modernité : le progrès du style familier, historiquement, correspond à l'avancée des idées « modernes ». La fable est aussi un genre inscrit dans sa société. Jacques Prévert a écrit ses poèmes en style familier.

A-L'établissement d'un prototype du style familier

La Motte essaye d'établir un prototype du style familier en fonction des caractères du goût ; il essaye d'établir un lien entre la régularité, la beauté et l'utilité de la fable. Par ce prototype se manifeste l'aspect dogmatique du système qui s'appelle la fable de La Motte ; La Motte cherche le type le plus parfait du style familier dans une fable. Ce prototype n'est pas un simple idéal esthétique qui sert à la convention de l'art d'écrire une fable, c'est l'idée de la perfection d'une fable utile. Nous voyons bien le goût de La Motte pour l'anatomie dans ce genre. La Motte nous montre pourquoi le style familier est le style convenable au genre de la fable et le mécanisme d'un style familier.

Pour bien préciser le mot familier, La Motte part d'une définition négative : le familier est tout ce que n'est pas le style soutenu. Dans le vocabulaire actuel, il existe trois « registres » de langue³⁹⁵ : soutenu, courant, familier. La Motte ne retient que deux styles, qui correspondraient à nos « registres » soutenu et courant. Nous remarquons que La Motte évoque le style soutenu dans son discours pour mettre en lumière le style familier³⁹⁶. Le tableau suivant nous montre bien la différence entre le style familier et le style soutenu d'après les critères de La Motte :

Style familier	Style soutenu
Bien propre à l'insinuation. : c'est une manière adroite de faire entendre une idée qu'on n'affirme pas directement	L'exactitude et la clarté
Le langage des sentiments	C'est le langage de la méditation et de l'étude
Ne laisse pas d'avoir son élégance ; malgré son air aisé. C'est un style aisé, et facile en apparence, mais il ne manque pas d'élégance ; bien qu'il ait l'air facile, qu'il donne l'impression d'une absence de gêne, il n'est pas moins difficile que le style soutenu. Le choix de ses expressions consiste en une langue pure et harmonieuse, la perfection du style familier consiste	C'est un style difficile et élégant, c'est son caractère essentiel.

³⁹⁵ Le mot registre ne s'est imposé que récemment avec les théories linguistiques. Le mot de registre correspond aux niveaux du style chez La Motte, hérités de la fameuse roue de Virgile.

³⁹⁶ Ce que La Motte dénommait « style » peut être désigné par le mot « registre ».

dans la grâce et la simplicité	
Ses beautés sont peut-être plus difficiles à trouver que celles du style soutenu.	Ses beautés sont difficiles à trouver
Il s’y trouve beaucoup de nuances, de tonalités ; il s’ajoute à l’idée essentielle des éléments qui modifie légèrement son sens	Il n’y a pas beaucoup de nuances, le sens de l’idée est clair.
Proche du vulgaire et du simple donc difficile de plaire et d’avoir du charme. Il faut beaucoup d’effort pour lui donner du charme. Ne peut s’attirer le respect que par la justesse et le bonheur de l’application.	Imposant, séduisant par nature car c’est le langage de l’exactitude et de la justesse.

La Motte définit le style familier par « le langage des sentiments ». Dans ce sens, le familier est le langage commun ou usuel, qui n’est pas forcément un langage populaire. Le style familier est un « style simple et sans recherche, tel que celui dont nous nous servons ordinairement dans la conversation et dans les lettres qu’on écrit à ses amis³⁹⁷. » Selon l’opinion d’un critique récent.

Dans le mot familier, il y a des nuances, variantes, décrochages qui interviennent telle que la bassesse et la grossièreté. Mais il n’entraîne pas systématiquement un langage populaire ou bas.

Le style de la fable ne réside donc pas précisément ni dans les couleurs brillantes que le fabuliste peut employer ni dans les beautés qu’il sème dans les détails : le style de la fable réside aussi dans le ton familier. L’art d’écrire une fable requiert une écriture en style familier, qui est l’ornement naturel que réclame ce genre poétique. Rien n’est plus opposé au style familier que l’emploi de formules recherchées et éclatantes. Plus un fabuliste met d’ornements brillants dans le style de la fable, plus il lui enlève son pouvoir persuasif.

Le style familier est lié à la situation de communication, car il est de l’ordre du langage oral. Il se distingue du style soutenu « par sa non conformation aux lois de l’écrit, et par la situation spécifique de communication où il est proféré³⁹⁸ ».

Parce que ce style correspond au langage de communication ordinaire des gens, La Motte suppose que le registre de langue qui correspond à l’instruction d’un peuple est le registre familier. Avec ce registre familier, le fabuliste fait parler tous les personnages de la même manière, leur donne une certaine égalité et supprime toute contrainte d’une classe sociale. Avec un style familier, le fabuliste fait parler l’homme et non pas son rang social. C’est une forme de nudité morale, qui déshabille la parole des personnages de toute barrière de distinction, une égalité de parole qui facilite la proximité des uns avec les autres. Recourir au

³⁹⁷ NICOLAS, Anne, *Les Cahiers de Fontenay*, n°23, juin 81, p. 69.

³⁹⁸ *Ibid.* p. 69.

style familial donne l'impression d'une vérité toute nue et sans contrainte. Le style familial développe l'homme et l'aide à sortir des entraves de la coutume.

B-Les principes qui justifient l'emploi du style familial selon La Motte

La Motte dégage trois principes qui justifient que la fable relève du style familial :

a-Le style familial est une loi générale parce que les acteurs sont des animaux

b- Le style familial est le style de l'insinuation

c- le style familial est un calque de l'oral

a-La loi générale : Le style de la fable est le style des personnages

La Motte adopte la théorie classique qui expose l'idée que les acteurs de la fable sont des animaux et que le style doit être familial parce que les animaux sont les acteurs qui dialoguent. Par conséquent, le style familial est essentiel à ce genre, car il ne correspond pas à la façon de parler du fabuliste, mais à celle des acteurs. C'est pourquoi La Motte fait du familial « un choix constant » quand il s'agit du style de la fable. La Motte n'essaye même pas de remplacer le style familial de la fable par un autre. Il se contente de garder le style en usage chez ses prédécesseurs, qui s'en servaient sans toutefois l'avoir théorisé et le considère comme un « ton général », ou « loi générale », expression utilisée plus loin :

Le familier est le ton général de la fable. Comme les animaux en ont été les premiers acteurs, on a cru les élever assez, en leur prêtant notre langage le plus ordinaire.³⁹⁹

Le registre familial est tout d'abord dépendant des acteurs animaux. Un fabuliste choisit des êtres animés inférieurs aux êtres humains. De cette manière même les hommes les moins éduqués et les plus proches des animaux seront capables de comprendre. La Motte présente même cette hiérarchie, très contestée aujourd'hui, comme une faveur : il élève l'animal en lui prêtant un langage humain. Ainsi il serait logique de faire parler les animaux dans un langage ordinaire, accessible, mais néanmoins il paraîtrait illogique de les faire parler dans un langage soutenu, comme le plus élevé des hommes. Le style correspond à l'état de celui qui parle. L'état et la nature des animaux supposent qu'ils s'expriment en style familial et La Motte tient à cette théorie de les « faire parler aussi simplement qu'ils agissent. ».

Mais l'argument n'est pas entièrement convaincant. Du fait que La Motte ait introduit d'autres acteurs que des animaux, cette théorie perd de sa validité car les dieux sont supérieurs à l'homme par exemple. Nous pouvons nous demander comment il est possible que le ton

³⁹⁹ Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 31.

familier reste toujours le même. Du fait aussi que le ton est une manière personnelle de s'exprimer, propre à chaque personnalité, est-il possible que tous les acteurs aient les mêmes tons ? La Motte répond à cette question : « Quand les autres personnages y sont survenus, le ton était déjà pris. » La fable doit donc rester un genre cohérent, ce qui n'empêche pas des souplesses : un des avantages du style familier c'est qu'il permet une grande souplesse selon les personnages. La Motte n'est donc pas révolutionnaire par rapport à cette idée de relation entre le style familier et les acteurs. Ainsi, on comprend que La Motte ne cherche pas à changer le ton familier de la fable mais qu'au contraire, il s'inscrit dans une tradition pour le soutenir : « On a voulu le soutenir, et les dieux mêmes, malgré leur majesté, ont subi là-dessus la loi générale⁴⁰⁰ ».

La Motte donne ensuite raison à ce pronom impersonnel : « on a eu raison ». Nous allons voir un peu plus tard que ce style souple est la raison pour laquelle le fabuliste montre des écarts et de l'élasticité, lorsqu'il met un animal en position d'être le roi des animaux comme un lion. Il va transformer son style en style « familier presque soutenu » pour l'ennoblir, puisque la tradition veut que le lion représente le roi, qui ne peut parler comme un âne.

b-Le style familier est un style d'insinuation

La Motte développe une réflexion sur le style en fonction du pouvoir de celui-ci sur le lecteur. Le style des personnages reflète leur sensibilité, se traduisant dans une manière de parler, dans l'objectif de communiquer avec le lecteur. La Motte donne au style familier pour objectif principal de faciliter l'« insinuation », terme utilisé par La Motte pour désigner le caractère indirect de l'argumentation. Le style d'insinuation est un style qui favorise la liberté du lecteur, qui le promène mais ne le force pas. Cette idée est approfondie, dans le *Discours* de La Motte, par l'opposition entre le style simple qui serait affectif, qui touche les « sentiments », et le style « soutenu », qui serait plus intellectuel. Le style familier est donc la manifestation naturelle et spontanée des pensées. C'est un style affectif ou expressif associé à des émotions.

La Motte présente le style familier comme une manière subtile de faire entendre ce que tout homme veut dire. Ce style exprime naturellement les idées cachées que l'auteur n'affirme pas directement. Avec le style familier le fabuliste peut instiller l'idée de la fable, sans en faire expressément mention. Le style familier bénéficie d'un pouvoir de séduction et d'argumentation, il est la meilleure façon pour faire entendre ce que le fabuliste veut dire. La

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 31.

Motte le confirme : « On a eu raison de maintenir la Fable dans cet usage. Le style familier est bien plus propre à l'insinuation⁴⁰¹ ».

L'idée de La Motte est de toucher bien mieux le lecteur en s'adressant d'abord à sa sensibilité par un style familier qui est le langage du sentiment. Grâce à sa clarté et sa netteté, le style familier est le style propre à l'insinuation. L'impression de vérité sans recherche touche plus spontanément le cœur, lui fait sentir et concevoir les choses sans efforts. Par conséquent il est indispensable à la didactique et à la délivrance d'un enseignement. L'intention première d'un fabuliste est de se faire comprendre par un langage commun et simple, pour que ses idées soient saisies par son lecteur. Par un style familier, le fabuliste ne gêne pas le lecteur en le contraignant à chercher le sens des mots. Ce style n'empêche pas non plus que le fabuliste ne développe nettement ses idées. Donc pour émouvoir le lecteur et le persuader, le fabuliste lui adresse son enseignement par un style simple, clair et familier.

Le ton familier soutient la volonté de l'auteur qui cherche à transmettre aux autres des vérités en donnant à la parole une certaine puissance par laquelle le fabuliste peut émouvoir son lecteur et le convaincre. Par un style familier, le fabuliste présente des idées et des pensées après les avoir organisées, pour agir sur l'âme du lecteur, en parlant à son esprit. Il les a mises dans un certain ordre avant de les présenter. Ainsi La Motte met paradoxalement l'accent sur le travail que coûte le style familier, pour le distinguer de l'absence d'organisation et de préparation qui caractériserait le style bas.

Du point de vue de l'écriture, rien n'empêche que le style soutenu soit aussi un style d'insinuation. Parfois le style soutenu est plus propre à l'insinuation que le familier, alors que le familier n'est pas obligatoirement plus propre à l'insinuation que le style soutenu quoiqu'il soit plus accessible et plus spécifique au genre de la fable. C'est une évidence trompeuse que le familier permet la connivence et permet la communication, comme on le disait en rhétorique autrefois. Le familier permet toutes les modalités d'un échange assez efficace et spontané. Quand on fait de l'ironie, on fait de l'insinuation, le langage soutenu est plus élaboré et a des niveaux de langue plus élaborés que le familier, quand on pense à toutes les richesses du « second degré ». C'est par un langage élaboré et riche que l'insinuation est plus forte et plus efficace et qu'elle laisse plus de traces, plus d'effets.

Mais puisque La Motte tient compte de son destinataire, puisqu'il souhaite que la fable s'adresse à tout le monde, en réalité, insinuer l'enseignement par un registre familier est plus

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 31.

efficace que par un registre soutenu. Dans le genre de la fable, le style familier est plus propre à l'insinuation, car il est plus compréhensible, clair et sans fioriture.

Un langage soutenu ne peut pas toucher le lecteur facilement car il nécessite une analyse et une réflexion constante pendant la lecture. Un langage soutenu nous place dans une position de distance, alors qu'un langage direct, on le comprend directement, on l'assimile directement. Si un fabuliste s'adresse au lecteur d'une manière familière, il lui évite la tension de l'esprit nécessaire pour déchiffrer le langage complexe du style soutenu.

c-Le style familier est un calque de l'oral

Les deux principes ci-dessus qui justifient l'utilisation du style familier dans la fable sont forts mais ils nous semblent insuffisants. Il faut évoquer la question de l'oralité, que La Motte n'aborde pas ici. Le style familier est une sorte de fiction d'oralité. La Motte ne prend pas en considération que la fable traditionnelle était un genre oral de caractère familier, lu à voix haute, spontané, qui sert à transmettre les fables d'une génération à une autre. A notre connaissance, les discours de La Motte ne font pas écho de cette question. Nous avons l'impression qu'il ne s'intéresse pas à la problématique de la littérisation de ce qui est oral. Cela nous pousse à nous demander si la fable doit être écrite telle qu'on la raconte oralement. Le fabuliste prend-il en considération la tradition orale d'un genre ou bien ne pense-t-il qu'à l'écrit ?

La Motte s'intéresse dans son discours uniquement à la question de l'écriture d'une fable et néglige le récit oral que l'on peut en faire. Et pourtant il a lu certaines fables à l'Académie et les fables se récitent dans les salons. Cela signifie qu'il ne nie pas le caractère oral de la récitation d'une fable⁴⁰².

Ce n'est qu'implicitement que La Motte différencie le style écrit du style parlé et qu'il fait état des moyens d'expression ou des codes spécifiques que possède chaque médium. Il est bien clair que, dans la fable, il s'agit d'une transcription d'un discours oral familier. La seule mention explicite où La Motte évoque la différence entre le style familier oral et sa

⁴⁰² Ici nous nous démarquons de l'éditeur des *Paradoxes littéraires* de La Motte de 1859. L'éditeur Bernard Julien écrit en note : « La raison donnée ici du ton familier, ordinaire à la fable, est très-mauvaise. La véritable cause, c'est que les fables, plaisant à tout le monde, passent de bouche en bouche, se retiennent et se récitent par tradition, et que le vulgaire donne à tout ce qu'il fait la couleur qui lui appartient à lui-même. C'est ainsi que les fables d'Ésope nous sont parvenues, puisqu'elles n'ont été écrites qu'au XIV^e siècle de notre ère; il n'est donc pas étonnant qu'elles aient toutes ce caractère familier. Ajoutons que l'enseignement donné dans un apologue est ordinairement très petit, très familier lui-même, et l'on verra bien que c'est par exception que le style s'y élève. » Cela nous montre que c'est plutôt La Motte qui a raison contre Julien.

transcription dans la fable se trouve à l'endroit où il parle du travail que demande le style familier pour qu'à l'écrit il apparaisse naturel. Nous pouvons donc affirmer que La Motte ne fasse pas de différence entre le style familier écrit et le style familier oral, sans être injuste. Il est évident qu'il est obligé de réfléchir pour transcrire. La Motte pense donc bien à cette question, mais sans la théoriser. La question se pose et il la résout pragmatiquement. La force du style familier écrit est que le fabuliste a la possibilité d'élaborer et de contrôler sa langue sans pour autant supprimer le caractère spontané et elliptique du discours oral. Le travail de rédaction donne le temps de réfléchir aux mots à utiliser, de choisir les procédés syntaxiques les plus appropriés. C'est-à-dire d'une certaine manière il y a un effet de calque. La Motte écrit : « Mais ce familier que demande la fable, ne laisse pas d'avoir son élégance ; et malgré l'air aisé qui le caractérise, ses beautés sont peut-être plus à trouver que celui du style soutenu⁴⁰³ ».

Le « familier » comme dit La Motte est plus difficile à saisir car il est très délicat d'être familier, spontané et réfléchi sans se hausser au niveau élevé ou s'abaisser au niveau bas. Et pour apercevoir les couleurs du familier, « il faut un sentiment très fin et habituellement exercé » selon l'expression de Marmontel⁴⁰⁴. Le fabuliste est capable de trouver le juste milieu et de faire parler à ses acteurs le langage de tout le monde, en s'éloignant des mots grossiers du bas peuple et en s'écartant de la grande éloquence des gens de la cour. Autrement dit, faire un ton commun pour toutes les hiérarchies sociales. C'est ce qu'affirme La Motte :

On sent bien mieux si l'on est loin du langage vulgaire, qu'on ne sent, en parlant ce langage, si l'on en a fait le choix le plus heureux pour l'occasion dont il s'agit ; et c'est cependant de ce choix heureux que dépend tout le charme du Familier⁴⁰⁵.

Le charme du familier dépend des choix du fabuliste, parce que le familier ne peut « s'attirer de respect que par la justesse et le bonheur de l'application⁴⁰⁶ ». Le style familier peut utiliser les mots familiers en dehors de leurs usages. Le style familier ne suppose pas obligatoirement d'utiliser des mots familiers. Le familier demande une règle de bienséance : les bienséances de style ont pour elles des juges aussi sévères que les bienséances de mœurs. En suivant la règle de bienséance, le fabuliste peut faire parler la langue simple de l'honnête bourgeois sans tomber dans celui du bas peuple et sans s'élever jusqu'au ton noble de l'éloquence. Par un style familier, chaque classe sociale peut conserver la couleur et la nuance qui lui est propre. Il s'agit donc de modérer les expressions des mouvements de l'âme et les

⁴⁰³ Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 32.

⁴⁰⁴ Marmontel, *op.cit.*, *Éléments de littérature*, « analogie du style ».

⁴⁰⁵ Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 32.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 32.

impressions faites par l'imagination, d'éviter les excès, de ne pas donner une liberté absolue à la pensée et à l'âme.

Résumons les critères que nous venons d'établir, avant de conclure. C'est par convenance que le style de la fable est familier. Le style familier c'est le style de l'insinuation et du ménagement. Le style familier réclame une grande politesse de langage, au sens propre et figuré de « politesse », puisqu'il ne s'agit pas d'étonner par des figures ni d'émouvoir mais de séduire et de persuader.

Pour conclure, prenons un point de vue différent de celui de La Motte, le point de vue du spécialiste de linguistique, pour prévenir d'éventuelles critiques. Ce spécialiste sait que la syntaxe orale utilisée par le public est tout à fait différente de la syntaxe livresque ou littéraire. L'essentiel du style de la fable écrite c'est la convenance au personnage et à la situation narrative. En conséquence, il est certain que le style familier de la fable est différent de ce que serait un style familier oral et historique. Mais La Motte nous invite à penser que ce style calque un oral. Par un contrat de lecture tacite, il est censé représenter un oral, même si, en pratique, il est presque impossible de reproduire textuellement ce que serait une conversation orale. La Motte ne parle pas de cette question de l'oral et de l'écrit mais il est très intéressant d'en parler car certains des successeurs de La Motte comme Aubert iront plus loin dans l'approche du style familier. Contrairement à son prédécesseur, ce dernier a tendance à confondre le familier avec le spontané. Or nous savons que La Motte raisonne comme un classique. Le familier d'après lui n'a rien à voir avec le débrillé spontané, alors qu'Aubert confond le style familier avec ce qui est spontané et il confond aussi la simplicité avec l'absence d'art⁴⁰⁷. Mais La Motte ne confond pas le spontané avec le familier, ce sont deux registres bien différents pour lui. Ainsi le familier ne peut pas être dans la fable le spontané. Nous sentons cependant que la transformation de la fable, de l'échange discursif à la littérature, a complètement intellectualisé le genre et lui a enlevé sa simplicité naturelle. Pour pousser le paradoxe, la littérisation de la fable la rendrait presque factice et artificielle. Le style familier ne saurait être vraiment familier, ce n'est ainsi qu'une imitation du familier : le fabuliste fait semblant d'être familier.

Il convient de souligner que dans le genre de la fable le style familier écrit rejoint fortement le style familier parlé ; ici, les langues orales et écrites n'appartiennent pas à deux registres distincts, mais à un seul registre : le familier qui calque le langage quotidien. Le

⁴⁰⁷ Nous verrons qu'Aubert est beaucoup plus moderne que La Motte. Ses études de style ressemblent aux études de nos jours. Si nous parlons donc de la question de l'oral et de l'écrit ici, c'est pour anticiper sur les successeurs de La Motte.

fabuliste emploie une syntaxe simple et facile, caractérisée par des phrases simples et inachevées, des pauses, des interjections telles : « hein ! », « ben », « tu vois », « j' veux dire », etc. ainsi que des abréviations.

C-La technique du style familial

a-Un style ingénieux et mesuré

Comme nous l'avons vu, La Motte définit la fable comme un système d'organisation complexe au service d'une instruction morale. À l'intérieur de système il y a des éléments qui fonctionnent à leur tour comme des systèmes : le style est un système qui a ses propres règles qui doivent favoriser la communication par le style familial. La Motte fait des calculs pour mesurer la langue familière. Ainsi un langage poli et un goût pur sont les conditions qui peuvent protéger le style familial contre la bassesse.

Le style familial est le style du dialogue et de la conversation, c'est un moyen de communication qui peut avoir une utilité didactique ou non. Dans la fable, cette parole a forcément un but didactique. Mais le registre familial est utilisé tant dans la fable que dans la vie quotidienne. Nous constatons l'emploi du même moyen pour deux objectifs différents : dans la fable, le registre familial a une fonction didactique qu'il ne possède pas nécessairement dans la vie quotidienne. Pour le dire autrement, le lecteur prend la position d'un auditeur quand l'auteur lui adresse la parole. Mais à la différence du discours oral non écrit, le lecteur ne peut pas communiquer, c'est un auditeur qui n'a pas la possibilité d'un échange immédiat.

Nous avons vu que, dans la fable, l'écrivain utilise le style familial. C'est la règle générale. Mais la tonalité de ce style varie selon les acteurs de la fable et selon les sujets⁴⁰⁸ : « Ainsi le familial de la fable a différents degrés, selon les sujets qu'elle traite et les personnages qu'elle emploie⁴⁰⁹ ».

L'idée repose sur une hiérarchie des figures animales qui correspondrait à des hiérarchies qui sont à la fois des hiérarchies sociales et individuelles. L'âne par exemple représente la bêtise mais aussi le personnage stupide, stéréotype du « paysan ». L'ours c'est la brute, le solitaire ; le renard est la ruse, le curé etc. Dans la mesure où il existe une espèce de typologie, voire une « caractérologie » des animaux que le fabuliste utilise, il est bien évident qu'il va leur donner un langage qui correspond aussi aux identités qu'il leur attribue.

⁴⁰⁸ La Motte ne fait pas de différence entre rhétorique de style simple, tempéré et élevé. Il s'occupe avant tout du style familial et de son utilisation convenable.

⁴⁰⁹ Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 33.

Faire parler quelqu'un du bas peuple selon son style familial n'est pas difficile pour un écrivain ni non plus saisir le ton monde de la cour. Ce qui est vraiment difficile à obtenir c'est d'employer un style familial constant, commun à tout le monde et en même temps distinct en fonction des catégories sociales.

Comment résoudre la difficulté de faire cohabiter le style familial et l'exigence de la convenance, c'est-à-dire le fait que le personnage parle selon son état ?

Une première technique pour distinguer les hiérarchies sociales peut se trouver par la correspondance de la longueur du discours à l'état du personnage ; la taille du discours doit être conforme à l'état du personnage. Prenons un exemple : si l'on imagine que le roi et son serviteur parlent tous deux dans un style familial, avec le même langage, alors qu'ils n'ont pas le même niveau social, le fabuliste peut donner plus de dialogue au roi qu'au serviteur. Ainsi le fabuliste conserve la constance du ton et montre qu'un des deux a plus de liberté de parole, de « temps de parole » que l'autre.

Inversement, un roi peu éloquent, qui n'aurait que de courtes paroles, attirerait l'attention : il serait peut-être un tyran. Sa domination sur son serviteur serait démontrée par son expression lapidaire et autoritaire. Celui qui obéit au contraire il tient un discours prolix.

Une deuxième technique est l'expression de l'ordre, l'impératif, pour démontrer une hiérarchie et une domination de l'un sur l'autre.

La hiérarchie sociale se manifeste aussi dans la manière d'utiliser la langue pour s'exprimer. La langue peut être utilisée d'une façon plus élaborée, tout en restant dans un registre familial. Un personnage qui prend la place du bouffon du roi répètera toujours les mêmes mots ou les mêmes phrases alors que les nobles ou les serviteurs qui sont au-dessus du bouffon adresseront la parole au bouffon sans répéter les mêmes phrases, en utilisant des synonymes, en passant par des métaphores et des images. Nous restions dans le registre familial, mais plus riche et plus dense. Tous les personnages utiliseraient le même langage mais de manière différente.

Une dernière solution est possible, étant donné que les registres de langue ne sont pas non plus des forteresses séparées par des murailles infranchissables. Si un personnage recourt à des périphrases à l'intérieur de son texte, à ce moment-là effectivement, il y aura une rupture, la répétition perturbe le niveau de langue. Nous passons du familier au soutenu. Dans ce cas, la convenance l'emporte sur le style familial, c'est-à-dire que le style soutenu peut prendre la place du style familial parce qu'il est plus convenable à l'état de celui qui parle.

Pour La Motte, en règle générale, le style familial avec ses différents degrés de ton s'assortit bien aux idées qu'il développe. Quelles que soient les idées qu'illustre la fable, le style

familier peut fonctionner avec elles toutes. Le style familier c'est la conformité entre la pensée et la parole. Le familier est la représentation fidèle des pensées.

D-Le style familier, entre naïf et naturel

La Motte précise encore sa définition du style familier en précisant ce qu'il entend par le naïf, qu'il valorise. Le naïf n'est pas le naturel : « Le Naturel renferme une idée plus vague, et il est opposé en général au recherché, au forcé ; au lieu que le Naïf l'est particulièrement au réfléchi, et n'appartient qu'au sentiment⁴¹⁰ ». Nous étudierons d'abord le naturel, puis le naïf.

a-Le style familier « naturel » est un style travaillé

Bien que La Motte ait l'originalité de préférer ici le naïf au naturel, il exagère la différence et reconnaît malgré tout le naturel comme une qualité. Arrêtons-nous sur cette définition : le naturel « est opposé en général au recherché, au forcé ». Il n'est pas question ici des idées⁴¹¹, mais des tournures de style.

Le naturel dans le style produit une aisance dans la communication qui justifie encore le style familier. Par un style naturel l'auteur donne à son lecteur l'illusion que lui-même aussi est capable de dire la même chose et il semble au lecteur qu'il pourrait aisément dire la même chose qu'il entende ou lise. Mais le style naturel est celui où le travail ne se montre pas. Et il consiste à exprimer en terme simples et naturels les idées, avec un tel talent que le lecteur qui essaierait d'imiter le style naturel d'un auteur n'y arriverait pas.

La Motte affirme que le style familier dans la fable n'est pas un style irréflecti, c'est un style pensé pour faire tel ou tel effet. Le fabuliste cherche ses tournures et prépare ses mots sans montrer son travail au lecteur pour ne pas nuire au charme du style. Le fabuliste doit :

Être attentif au choix de ses expressions et de ses tours ; que sous prétexte de familiarité, il ne se permette jamais rien de négligé ni d'insipide ; qu'il se propose par toute une finesse naïve, et qu'il travaille d'autant plus, que ce qu'il dit doit paraître ne lui avoir rien coûté⁴¹².

Tout comme les auteurs classiques⁴¹³ La Motte prétend que le style naturel doit dominer dans le genre de la fable. La règle demande aux écrivains de ne pas montrer ce que le travail

⁴¹⁰ Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 38.

⁴¹¹ Il ne faut pas oublier que le style chez La Motte concerne avant tout l'enchaînement des idées.

⁴¹² Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 32.

⁴¹³ La Motte n'est pas libéré de la manière classique, sa manière d'envisager le style reste extrêmement conforme à celle des auteurs classique, si l'on songe par exemple au Père Bouhours. Les écrivains français du dix-septième siècle sont presque tous remarquables par le naturel de leur style. Bossuet, La Bruyère, Fénelon, Boileau, La Fontaine disent les choses de telle façon qu'elles semblent ne leur avoir rien coûté. C'est surtout le caractère des lettres de Mme de Sévigné. Les confidences

leur coûte, de faire paraître que les idées coulent de leur plume sans effort. Les mots d'une fable ne doivent pas sentir l'apprêt et l'affectation. Ce serait un grand défaut que de courir après des traits brillants pour exprimer des idées simples, surtout que dans la fable on représente des histoires simples. L'affectation est le défaut contraire au naturel. Un fabuliste doit faire ses fables avec soin sans que ce travail paraisse aux yeux de ceux qui les lisent, car l'air de contrainte et d'effort dans un ouvrage pourrait faire partager au lecteur la peine que l'auteur a éprouvée.

La Motte remarque un des mécanismes de l'écriture ; que le style familier naturel est aussi « recherché », difficile, que le style qui n'est pas familier. Il faut beaucoup de travail pour se montrer naturel. Le fabuliste travaille ardemment pour obtenir un style familier, pour concilier le charme de la familiarité et du naturel. C'est ce que nous lisons dans le prologue de la fable « L'éclipse » (II, 12), ce prologue montre que le style familier est le résultat d'un travail :

C'est par le travail que l'on cache
L'air même du travail qui déplairait aux gens.
Du creux de la cervelle un trait naïf s'arrache ;
Il semble s'être offert, on l'a cherché longtemps.

Contrairement à ce que nous pourrions penser, la rédaction en style naturel exige des efforts certains. Le lecteur de la fable est comparable au spectateur du théâtre qui, assistant à la représentation et ignorant l'ampleur du travail de préparation, a l'impression qu'il pourrait sans effort monter lui aussi sur les planches.

Nous repérons de ce fait que ce n'est pas un style qui est atteint sans effort. Un style naturel, il faut le penser dans le sens où il comprend une fertilité d'imagination. Si on dit que le familier s'adresse aux sentiments, avec le caractère instructif de la fable, ce style cherche à « attacher l'esprit aux plus petits objets non par des ornements ambitieux, mais seulement par des peintures enjouées et amusantes⁴¹⁴».

Sur ce point on revient à l'idée que le style familier de la fable est une fiction de familiarité, c'est le fruit d'un travail permanent, une sorte de faux simple.

Ainsi l'art du naturel doit apparaître comme n'ayant nécessité aucun effort, ce qui suppose de l'art et aussi du savoir-faire. La Fontaine est un artiste d'exception, il est un grand fabuliste, pas un fabuliste qu'on pourrait reproduire parfaitement ; aucun fabuliste n'a laissé

intimes et les récits inimitables qu'elle fait à sa fille n'ont pour nous tant de charmes que parce qu'ils paraissent toujours couler de source et sans effort. Ce mérite est beaucoup plus rare dans les écrivains de nos jours. Les meilleurs et les plus vantés ont presque toujours quelque chose de tendu, de faux et de guindé. Cours de M. J. N.PASCAL

⁴¹⁴ Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 33.

un héritage aussi important. La Motte, fabuliste de bon talent, introduit à sa manière de nouveaux critères pour définir l'art poétique de la fable.

b-Le style naïf et le perfectionnement du style naturel

Le style naïf dans la fable est présent pour soutenir le style familier. La naïveté dans le style pour La Motte, est la fidélité aux sentiments, la spontanéité et l'authenticité. Par conséquent, comme on l'a vu, le style naïf est un style qui est « opposé au réfléchi et qui n'appartient qu'au Sentiment ». C'est un style qui semble avoir jailli spontanément et qui consiste dans « la vue soudaine d'une vérité qu'on ne soupçonnait pas, ou dans un premier mouvement qui paraît nous échapper sans étude ni réflexion⁴¹⁵ ».

Il n'est donc pas acceptable de comprendre la naïveté d'une façon négative et de la concevoir comme un manque de pénétration, ou comme l'absence de compréhension envers ce qui est compréhensible par tout le monde. Mais il est indispensable de la comprendre dans son sens étymologique :

Si on cherche le sens étymologique du mot naïf, on constate qu'il vient du latin *nativus* (« qui naît, inné, naturel »). Dans ce sens l'on comprend bien que le naïf est « l'expression toute nue du sentiment. » C'est aussi ce qui retrace simplement la vérité et obéit gracieusement aux sentiments.

On distingue ainsi la naïveté de ce qu'on appelle *une naïveté* comme le demande Etienne Giraud, qui considère d'un côté la naïveté comme « le propre d'un enfant ingénu ou d'un villageois sans culture qui a de l'esprit naturellement et comme sans s'en douter. Elle a je ne sais quoi d'imprévu et de surprenant, et pourtant de si vrai, que l'on se reproche de n'avoir pas eu soi-même cette pensée », et de l'autre côté il considère *une naïveté* comme « une sottise qui échappe par mégarde à l'étourderie ou à l'irréflexion⁴¹⁶ ».

La naïveté dans une œuvre littéraire est finalement comme l'indique Pélissier une apparence de naïveté, en vue de « la perfection du naturel » : la naïveté, dit-il, c'est la qualité

⁴¹⁵ Etienne Giraud, *Cours élémentaire de littérature : style et poétique à l'usage des élèves de seconde*, M l'Abbé J Verniolles, Paris 1863, p. 20 :

Un boucher moribond, voyant sa femme en pleurs,

Lui dit : Ma femme, si je meurs,

Comme en notre métier un homme est nécessaire,

Jacques, notre garçon, ferait bien ton affaire;

C'est un fort bon enfant, sage, que tu connais;

Épouse-le, crois-moi, tu ne saurais mieux faire.

— Hélas! dit-elle, *j'y pensais*.

C'est une naïveté enjouée par laquelle La Fontaine nous plaît.

⁴¹⁶ GIRAUD, Etienne, *Cours élémentaire de littérature: style et poétique à l'usage des élèves de seconde*, M l'Abbé J Verniolles, Paris 1863, p. 20.

qui consiste à dire les choses comme elles viennent, sans réflexion au moins apparente. Dire des choses qui ont coûté du travail, c'est peut-être faire voir qu'on a de l'esprit, mais non de la grâce et de la facilité⁴¹⁷».

La naïveté dans la fable n'est pas une vraie naïveté. La naïveté est de faire semblant que ses pensées échappent à toute étude ou réflexion. La naïveté de style ne signifie pas la naïveté des pensées dans la fable, car la vérité que la fable engendre est bien étudiée et bien réfléchie, mais c'est une naïveté dans la manière de présenter la pensée et de la communiquer. La Motte veut montrer que les personnages parlent naïvement, car c'est plus naturel et plus familier. Le naïf est présent pour « rendre le naturel plus naturel » ; de cette façon la naïveté - qui est rarement compatible avec les sujets nobles et qui exclut ordinairement la grandeur - s'allie très-bien avec le grand et le sublime. Et c'est ce que confirme La Motte.

Mais malgré toutes les règles que La Motte réclame, le théoricien échoue dans leur application. Dans l'écriture de La Motte, au lieu d'apprécier un style naïf et naturel, nous remarquons bien l'affectation ; le familier est un faux familier, le naïf est un faux naïf. Pellissier l'a bien remarqué :

La Motte a voulu imiter La Fontaine ; mais ce qu'il a pris et donné pour des naïvetés n'est rien moins que naïf. Si La Fontaine appelle un chat qui a été choisi pour juge, *Sa Majesté fourrée*, on voit bien que cette image est naturelle et comique ; mais que La Motte appelle un cadran *un greffier solaire*, on sent là une grande contrainte ; et quel charme, quelle grâce, quel naturel dans cette idée de *greffier* ? La Fontaine fait dire élégamment au corbeau par le renard qui veut chatouiller sa vanité :

'Vous êtes le phénix des hôtes de ces bois.'

La Motte appelle une rave un *colosse* ; un *phénomène potager*. Tout cela est plus lourd que naïf⁴¹⁸.

Julien s'appuyant sur Voltaire, dans les *Paradoxes littéraires* :

Tout cela est fort bien dit, mais cache une erreur. Les formes de langage louées ici sont un effet et non une cause. C'est parce que La Fontaine a vu les choses de cette manière plaisante qu'il a pris ces expressions pittoresques: *maître Corbeau*, *compère Renard*, etc. ; il a mis ces mots comme ils lui sont venus et non de propos délibéré, comme La Motte. Voici maintenant le résultat : « C'est que, dit Voltaire, les naïvetés de La Fontaine lui échappent et sont dictées par la nature même. On sent que cet auteur écrivait dans son propre caractère et que celui qui l'imitait (Lamotte) en cherchait un. Que La Fontaine appelle un chat qui est pris pour juge *Sa Majesté fourrée*, on voit bien que cette expression est venue se présenter sans effort à son auteur : elle fait une image simple, naturelle et plaisante: mais que Lamotte appelle un cadran *un greffier solaire*, vous sentez là une grande contrainte avec peu de justesse. » Ces remarques de Voltaire sont dictées par le bon goût⁴¹⁹.

⁴¹⁷ PELLISSIER, Augustin (1873), *Principes de rhétorique française*, Leçon XXXVI, suite des qualités générales du style.

⁴¹⁸ Augustin Pellissier, *op.cit.*, leçon XXXIX, « Du style simple ».

⁴¹⁹ Julien Bernard, *op.cit.*,

La Fontaine n'est pas forcément plus spontané que La Motte, il est surtout plus adroit. Le style naïf, c'est simplement le style qui est inné, l'illusion du naturel. La particularité de la Fontaine c'est qu'il a donné un modèle de la fiction du naturel et du naïf. Evidemment quand nous jugeons les autres par comparaison à ce modèle on voit que les autres sont plus artificiels, parce qu'on est déjà au deuxième degré de l'imitation.

La Fontaine imite ce qu'il croit la nature, les autres imitent l'idée de la nature qu'ils croient repérer chez La Fontaine. Il y a plusieurs qualités dans l'imitation. En fin de compte, les autres fabulistes apparaissent comme des singes de La Fontaine car ils imitent bien La Fontaine mais ne l'égalent ni ne le surpassent.

La naïveté que demande La Motte dans la fable c'est une « naïveté intelligente », entre le réfléchi et le sot. C'est la vraie clairvoyance. Il s'agit de faire parler les personnages intelligemment, naturellement sans montrer leur travail de réflexion qui précède la parole. C'est « le naturel subtil » qui est riche en réflexions implicites, la lucidité des pensées exprimées par les sentiments. C'est l'harmonie entre le cœur et la raison, se laisser guider par les sentiments, exprimer ce qu'on sent, tout simplement. C'est le vrai, c'est la rapidité des bonnes réponses aux bonnes questions, savoir adopter le bon comportement dans une situation sans hésiter, c'est la réflexion naturelle qui n'a pas besoin d'être réfléchie et travaillée, c'est l'intelligence et les mots d'esprit. Le naïf que demande La Motte se concentre sur les sentiments tous nus, manifeste les sentiments sans réfléchir ni raisonner. Le fabuliste ne doit donc pas montrer le travail qu'il fait pour faire parler ses personnages naïvement.

Nous finissons par avoir l'idée que la fable est un univers littéraire à part entière et une fabrication de la littérature. Ce n'est jamais une traduction de ce qui pourrait être une narration ou une conversation réelle. La fable c'est toujours la fabrication littéraire d'une fiction. (Ce qui nous renvoie à l'un des sens usuels du terme dans la poétique dramatique par exemple)

2-le riant, le gracieux et le gai

Outre le style familier, La Motte songe à animer ses récits de « ce qu'il y a de plus riant et de plus gracieux⁴²⁰ ». Pour définir ces deux mots, La Motte réduit sa définition à une simple opposition : il les caractérise en opposant le riant au « triste et au sérieux » et en opposant le gracieux à ce qui est « désagréable et rebutant ». Il est clair qu'il n'y a pas de définition précise et distincte de ces deux mots dans le discours de La Motte.

⁴²⁰ Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 33.

A-Le style gracieux

Le gracieux c'est l'agréable, le beau, qui s'éloigne de ce qui peut être dégoûtant. L'adjectif gracieux fait penser à attirant, séduisant et encourageant, charmant, plaisant, aimable, il s'oppose à ce qui est ennuyeux, déplaisant, agressif, à ce qui décourage, qui est difficile. Le style gracieux⁴²¹ consiste à se préoccuper du naturel en s'éloignant de la préciosité et de l'afféterie ; le gracieux est le ton enjoué qui rend la fable agréable et amusante et l'aide à plaire. La fable par un style gracieux devient une matière agréable, amusante et qui sait plaire. Une fable est gracieuse par la manière dont les acteurs dialoguent :

Souvent un auteur sans adresse
Veut être simple ; il est grossier.
Point de tour trivial, aucune image basse ;
Apollon veut expressément
Que l'on soit rustique avec grâce,
Et populaire élégamment⁴²².

Sabatier, dans son *Dictionnaire de littérature*, distingue le style gracieux parmi les autres styles :

Le style gracieux est un style qui plaît, qui est plein d'attraits : il n'y a guère que le petit et le joli qui soient susceptibles de ce style. On louerait mal une Oraison funèbre, une tragédie, si on leur donnait l'épithète de gracieux⁴²³.

En utilisant les termes de Sabatier, les grâces consisteraient en

un vernis qu'on répand dans le discours, dans les actions, dans le maintien, et qui fait qu'on plaît jusques dans les moindres choses. [...] L'air et les manières rendent gracieux : l'esprit et l'humeur rendent agréable ; les personnes polies sont toujours gracieuses, et les personnes enjouées sont ordinairement agréables. On aime la rencontre d'un homme gracieux ; il plait. On recherche la compagnie d'un homme agréable, il amuse⁴²⁴.

Comment se manifeste le style gracieux ?

⁴²¹ Augustin Pellissier, « du style tempéré » : « L'abus de la grâce est l'afféterie ; c'est un défaut difficile à éviter et auquel on n'échappe qu'en se préoccupant toujours de conserver le naturel. La Fontaine a dit avec l'autorité du plus gracieux et du plus naturel des poètes :

Ne forçons point notre talent,
Nous ne ferions rien avec grâce. »

⁴²² « L'éclipse » fable (II, 12), p.131

⁴²³ L'Abbé Antoine Sabatier de Castres, *op.cit.*, p. 495.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 463-464.

Cette qualité est due à l'emploi d'ornements qui, sans nuire au naturel, annoncent un certain dessein de plaire, une attention délicate à y réussir. Le gracieux est le contraire de ce qui est « désagréable et rebutant ».

1- Gracieux par la description

Il s'offre assez d'occasion du Gracieux ; et les descriptions, sur tout, en sont le siège ordinaire. Il ne faut pas manquer d'en répandre dans la Fable, autant que le sujet en peut souffrir, sans pourtant se laisser entraîner au plaisir de décrire, de façon que la description devienne un écart. Ce qu'il y a de plus heureux en ce genre, est que la description soit le fait même. Telle est la Fable du Roseau et du Chêne, aussi bien que celle de Borée et du Soleil⁴²⁵.

La Motte place la description comme le premier lieu du gracieux. Les descriptions sont une grâce dans la fable. Elles doivent être répandues tout au long de la fable. Elles sont un support pour le sujet de la fable.

Il ne faut pas introduire d'écart entre la description et l'idée, dans le sens où la description occuperait une place exagérée par rapport à la narration. La description est un procédé au service de l'histoire. La description est menée en parallèle avec le fil de la narration. Deux grandes fils se développent et se croisent, le fil de la description et celui de la narration.

Le génie dans la fable ne réside pas seulement dans les descriptions, il y a des gens qui n'arrivent pas à les suivre et à les comprendre. Comme la fable est adressée à tout le monde, les habiles et les moins habiles, la fable doit donc utiliser une description simple : il faut bien choisir les épithètes, sans oublier les courtes descriptions qui sont touchantes, ces petites descriptions qui nous aident à suivre l'action de la fable⁴²⁶.

B-Le riant

Une des caractéristiques du style de la fable est d'être riante. Le rire n'a pas de fonction véritablement comique dans la fable. Il s'agit en fait de tout ce qui participe à rendre la fable gaie et enjouée. Cette tonalité fait sourire le lecteur, lui donne un tempérament enjoué, de la gaîté, une aptitude à voir le comique des choses. D'après La Motte, « transporter aux animaux des dénominations et des qualités qui ne se donnent qu'aux humains ⁴²⁷ » est une des principales « sources du riant ⁴²⁸ » dans la fable. Cette manière attire l'attention sur le style du fabuliste et la matière du texte. Dans la fable, il vaut mieux ne pas confondre le riant et le ridicule ou le comique ; le riant que réclame la fable, c'est le sourire, l'agréable et le plaisant.

⁴²⁵ Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 35.

⁴²⁶ Les descriptions sont étroitement liées au chapitre des images.

⁴²⁷ Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 33.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 33.

Le ridicule et le comique produisent le rire tandis que le style riant produit l'agréable, le sourire et le plaisant.

Le riant est l'opposé du sévère. Le familier est lié au riant. Le sévère est lié au soutenu et au style de la démonstration. Sévère, soutenu, sérieux, sont des tonalités qu'il faut éviter dans la fable de La Motte.

Il conviendrait sans doute d'étudier ici, à la manière des stylisticiens, la façon dont La Motte caractérise les « acteurs » de ses *Fables*.

a-La source du riant, comment rendre une fable riante et gaie

Pour reprendre l'analyse de J.-N. Pascal on constate que « Le riant a deux sources principales : l'humanisation, d'une part, procédé badin qui transforme le monde de la fable (et surtout le monde des animaux) en calque humoristique du monde des hommes, le burlesque, qui consiste à appliquer quelquefois de grandes comparaisons aux plus petites choses⁴²⁹ ».

Premier critère, la caractérisation des personnages et la désignation humaine : cela évoque le fait de présenter les animaux avec des désignations humaines comme Monsieur, Madame, faire d'un ensemble d'animaux une assemblée humaine comme dire République, le peuple singe, Diète, sénat ... etc. Deuxième critère : les grandes comparaisons, déjà largement pratiquées par La Fontaine, sont de l'ordre de la parodie d'épopée.

Le riant pour La Motte n'a pas seulement une fonction de divertissement. C'est une méthode de stimulation intellectuelle : c'est une sorte de mise en jeu de l'attention du lecteur en changeant l'environnement de la fable :

Outre l'espèce de travestissement sous lequel on offre alors le prétendu sublime, il y a une gaieté philosophique à rapprocher ainsi ce que nous admirons le plus de ce qui nous paraît le plus méprisable, et à nous faire sentir tout à coup une analogie très étroite entre le petit et le grand⁴³⁰.

Le fabuliste pratique le discours d'analogie. Indépendamment de la question du rapport entre la leçon et l'action, une analogie peut rapprocher la fable d'une actualité. La Motte reste générale dans sa formulation : « Appliquer quelquefois de grandes comparaisons aux petites choses. » Le poète a plusieurs moyens à sa disposition pour la comparaison, déformation de l'objet représenté, parodie ou travestissement, déguisement. Il utilise des adjectifs, des caractérisations propres à des personnages d'une autre condition que celle de l'acteur représenté. La Motte prend l'exemple de la guerre de Troie qui fait l'objet de beaucoup d'œuvres littéraires, qui suscite beaucoup de débats, qui est représentée à partir de deux coqs et d'une poule. C'est une « fausse grandeur » écrit-il, cette image de deux coqs et d'une poule

⁴²⁹ Jean-Noël Pascal, *Les Successeurs de La Fontaine, op.cit.*, p. 30.

⁴³⁰ Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 34.

tend à nous montrer que cette guerre n'est pas si grande que celle de Troie, et ce rapprochement fait plaisir au lecteur qui va se moquer de ce rapprochement, de ce contraste dans les comparaisons et ce qui va le pousser à rire. Le riant n'est donc pas le comique grossier ; c'est une démarche tout à fait rationaliste : La Motte avance comme Descartes puisqu'il applique exactement la méthode par division ; il travaille comme un logicien. Cela relève de la logique. Cette utilisation du rire, accompagné d'analogie et de comparaison permet de mieux mémoriser l'idée. Ainsi le rire peut se révéler un outil intéressant pour l'enseignement.

Une question se pose néanmoins. Comment articuler ce caractère léger et facile à la définition très sérieuse de la fable par La Motte ?. Cet auteur supprime même l'idée de comique dans la définition du style. Les fables de La Motte sont foncièrement sérieuses. Il y montre la vie et les mœurs de l'homme ou se plaint des problèmes ; ce qui implique l'éloignement du registre comique. Mais même si le sujet de la fable est sérieux, il est traité d'une façon qui en apparence n'est pas sérieuse. Le comique dans la fable peut exprimer une distance par rapport au sujet, à la manière du style d'insinuation. Pour que la fable soit instructive, elle ne peut pas aborder le sujet comme si c'était un objet théorique. Elle est obligée de passer par l'allégorie, genre qui suppose une stylistique orientée vers l'insinuation. Si La Motte fait effectivement des écarts de style, s'il fait du familier, de l'héroïcomique, etc., cela désamorce à la fois la gravité du sujet et d'autre part cela permet l'efficacité de l'allégorie instructive.

Dans ces fables sérieuses, le comique ne trouve pas vraiment sa place. Il est ainsi clair que le rire résultant des désignations ne signifie pas le comique.

Même si le registre comique stimule des éléments propres à distraire et à amuser le lecteur, La Motte abandonne les critères comiques ; nous sommes très loin des formes théâtrales comiques. Nous ne rencontrons pas le comique de mot, ni le comique de geste, (coups, grimaces, mimiques), nous ne rencontrons nulle mention de comique de situation ou celui de jeux de mots, ou d'intonation comme les bégaiements, ou zézaiements.

Il faut donc tenir compte de ces deux dimensions dans la fable de La Motte, son insistance sur le fait que la fable engendre le rire, avec son style riant, sa part de joie ou d'amusement, de gaieté, mais aussi son exigence de sérieux. Vu que les fables sont sérieuses, le style riant atténue ce sérieux pour les rendre aimables et séduisantes à l'esprit. Par conséquent, la fable est loin du divertissement, de la plaisanterie insipide ; ce parti pris de sérieux qu'adopte La Motte peut donner des effets assez inattendus et ridicules. Ici nous pensons aux singes qui veulent imiter les Hommes dans la fable « Les Singes Matelots » (II, 6).

Pour conclure, nous confirmons que La Motte nous donne une recette pour construire les fables. Par son désir de perfectionnement, il donne à son travail un sérieux impeccable. La Motte est l'inventeur d'un mode d'emploi, de fiches techniques, sur la façon de présenter la technique de la fable.

Après avoir développé la poétique de la fable selon La Motte, il est temps de faire la distinction entre le genre de la fable et deux autres qui lui sont très proches, le conte et les paraboles.

Chapitre V : Conte/ Fable/ parabole

Dans le *Dictionnaire du Littéraire*, nous lisons que « par son étymologie (du lat. fari : parler), fable renvoie à tout propos oral ou écrit, à tout récit fictif ; la fabulation est l'art d'inventer des histoires. Et ces histoires elles-mêmes. C'est pourquoi la fable désigne pour une part le vaste corpus des récits produit par l'art oral ancien⁴³¹».

En ce sens, la fable est étroitement liée à la tradition orale et inséparable du conte. Ce dernier représente en effet, «une des plus anciennes manifestations de la littérature populaire de transmission orale⁴³²».

Mais la fable a aussi un sens plus précis, désignant un genre littéraire particulier qui véhicule une leçon. Ainsi elle s'inscrit dans le domaine de la didactique, parce qu'elle est

Un court récit didactique d'origine populaire, souvent en vers, qui illustre et corrobore une sagesse profonde ou une vérité générale bien connue de tous, en suivant le fil d'une image ou d'un exemple marquant⁴³³.

Par opposition, le conte est d'abord un genre narratif qui divertit et s'inscrit dans le domaine du romanesque. Le mot de conte lui-même se construit sur le verbe « conter » qui prend dans les textes médiévaux le sens de narrer, relater⁴³⁴. Le conte

se caractérise par trois critères principaux : il raconte des événements imaginaires voire merveilleux ; sa vocation est de distraire, tout en portant souvent une morale ; il exprime une tradition orale multiséculaire et quasi universelle. D'abord « populaire » et orale, il est passé tôt en littérature lettrée, où il est devenu célèbre par le conte de fée, puis a donné toutes sortes de variantes⁴³⁵.

Cela explique que la place du récit dans les deux genres n'est pas la même : dans la fable, le récit sert à démontrer ; dans le conte, le récit sert à divertir au sens large du terme, c'est-à-dire toucher, faire rire, faire pleurer.

Quoique La Fontaine ait écrit des contes et des fables, la distinction entre le conte et la fable ne semble pas poser de problème chez lui. Il n'est pas le seul. Les fabulistes n'étaient pas

⁴³¹ *Le Dictionnaire du Littéraire* Paul Aron/ Denis Saint-Jacques/ Alain Viala, Presses universitaires de France 2004

⁴³² *Dictionnaire des Littératures française et étrangères* sous la direction de Jacques Demougin, Larousse 1992

⁴³³ *Dictionnaire des termes littéraires*, Hendrik van Gorp, Dirk Delabastita, Lieven D'hulst, Rita Ghesquiere, Rainier Grutman et Georges Legros, Honoré Champion, Paris, 2001.

⁴³⁴ *Dictionnaire des termes littéraires*.

⁴³⁵ *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paul Aron/ Denis Saint-Jacques/ Alain Viala, Presses universitaires de France 2004

soucieux de faire une distinction générique entre les deux. Comme le précise J.-N. Pascal à l'orée de son article « Un couple fantomatique : le conte et la fable chez quelques fabulistes des Lumières »,

Le *conte*, assez rarement employé dans les textes et à peu près absent dans les paratextes, désigne en général - et la plupart du temps implicitement - ce qu'on pourrait appeler *narration* ou *récit* - ou encore parfois *image*, d'une manière qui renvoie à *l'allégorie* -, et l'on se trouve renvoyé à telle formule fameuse dans laquelle le fablier signalait que la leçon devrait être insinuée à partir d'une historiette racontée⁴³⁶.

Les fabulistes ont généralement tendance, hormis les pédagogues, à confondre les deux sens de « conte »⁴³⁷. Pour les gens de l'époque de La Motte, la fable est toujours plus ou moins un conte, un micro-conte. Il y a un amalgame, ils confondent volontairement les deux mots⁴³⁸. Mais le débat peut être relancé : d'autres critiques récents essayent de prouver que La Fontaine n'a peut-être pas confondu les deux formes. Parmi ces études, les plus récentes et les plus convaincantes selon Olivier Leplâtre, dans la préface de *Les Contes et nouvelles de La Fontaine : Licence et mondanité*, sont celles de Patrick Dandrey⁴³⁹ et le livre de Mathieu Bermann :

Les études de Patrick Dandrey « ont permis de comprendre et d'expliquer la nature et les intentions de ce va-et-vient, entre conte et fable ou entre fable et conte, que La Fontaine a préservé tout au long de sa carrière, à partir de 1664 du moins, date à laquelle commencent à paraître les contes, quatre ans avant le premier recueil de *Fables*. D'un genre à l'autre, le poète a puisé aux ressources des différences et des ressemblances. Tantôt il donne le sentiment de rapprocher ces deux formes élues, en mettant en valeur, selon les inflexions de chacune d'elles, l'art de conter en vers et de profiter de genres latéraux pour accomplir avec plus de liberté d'audacieuses et toutes personnelles expériences de poésie. Tantôt au contraire, il nous semble creuser leur écart, de façon à éloigner ses contes de tout investissement moral et les faire dépendre du seul souci de plaisir jusqu'à l'emploi d'une grivoiserie détournée, retenue en-deçà de l'obscène, même si elle est parfois bien tendancieuse⁴⁴⁰».

Selon Patrick Dandrey ce qui différencie les fables des contes de La Fontaine c'est la volonté morale des premiers et la recherche du plaisir dans les deuxièmes.

Quant à l'étude de Mathieu Bermann, selon Olivier Leplâtre, elle « ne porte pas directement son intérêt sur le dialogue entre les deux genres dans lesquels La Fontaine s'est

⁴³⁶ PASCAL, Jean-Noël, « Un couple fantomatique : le conte et la fable chez quelques fabulistes des Lumières », *Féeries*, 7, 2010, 137-145.

⁴³⁷ Les pédagogues essayaient de démontrer que les fables de La Fontaine ne sont pas didactiques et que leur nature narrative dominante les rapproche des contes. La Fontaine pratiquerait la fable comme un genre mondain et dramatique. En tant que fabuliste, La Fontaine s'est intéressé au style du récit et à la narration du conte et par conséquent moins à la leçon morale. Il efface le caractère prescriptif de la leçon. Il nous enseigne à réfléchir, mais il ne nous enseigne pas par prescription. A l'inverse, La Motte veut prescrire une vérité, veut écrire une vérité.

⁴³⁸ De nombreux recueils s'intitulent *Fables et contes*, notamment dans les années 1760-1770 : voir à ce propos l'article de J.-N. Pascal.

⁴³⁹ Patrick Dandrey, *La Fabrique des fables, Poétique de La Fontaine*, Paris, Klincksieck, 1991 ; et plus récemment : « les fables, les contes et la fable chez La Fontaine : le secret du livre XII », *Féeries*, 7 (étude sur le conte merveilleux aux XVII-XIX^e siècles/Le conte et la fable), 2010, p. 45-74.

⁴⁴⁰ BERMANN, Mathieu, *Les Contes et nouvelles de La Fontaine : Licence et mondanité*, préface d'Olivier Leplâtre, Classique Garnier, Paris, 2016, p. 8.

essayé ». Mais il s'agit « d'abord d'évaluer les conditions dans lesquelles l'œuvre de La Fontaine [ses contes] a été reçue et accueillie, ce qui amène Mathieu Bermann à développer en particulier le rôle rempli par les élites féminines, soucieuse d'encourager et de diffuser une création authentique inédite et explicitement destinée à les toucher, voire à les émouvoir⁴⁴¹ ».

Mathieu Bermann ne croit pas vraiment que la Fontaine en écrivant ses contes était guidé seulement par l'amusement. Selon lui les sujets de ses contes sont profonds et touchent au plus près la nature de l'homme.

La Motte fait partie des fabulistes pédagogues soucieux de faire la distinction entre la fable et le conte en théorisant le genre de la fable. Son retour à la tradition didactique et rhétorique du genre en fait un pédagogue plus qu'un fabuliste selon les termes de l'époque. Il a écrit une nouvelle, « Salned et Garaldi », une nouvelle orientale que les éditeurs de ses *Peuvres*, en 1754, ont mise à la fin de son recueil de *Fables*. Cette nouvelle est bien distinguée de ses fables par son écriture en prose, sa longueur et surtout l'absence de leçon morale explicite à la fin.

La Motte essaye de donner un sens à la distinction de ces deux mots. Selon lui, la fable se caractérise normalement par la présence explicite d'une volonté didactique, c'est-à-dire que le fabuliste nous fait savoir qu'il y a une leçon de morale pratique. L'intention de la fable est une intention ouvertement pédagogique. À la lecture de la fable, le lecteur s'engage à recevoir un enseignement. La fable excite donc les passions pour faire agir les hommes, comme le montre la *Rhétorique* de Lamy⁴⁴².

C'est l'idée que J. N. Pascal explique dans son article quand il formule que la différence entre les deux genres est que le conte est de « type narratif pur » tandis que la fable est de type narratif « impur » en raison de sa finalité morale⁴⁴³.

Nous attendons donc d'une fable qu'elle transmette un message de l'ordre de la morale prescriptive ; d'un conte, nous attendons du divertissement, un texte où la sensibilité est préparée à être touchée sans avoir recours au raisonnement. Il faut néanmoins faire deux nuances par rapport à ces attentes générales, par rapport à la présence d'une morale dans le conte et à la fonction du récit dans la fable.

Dans un conte, nous avons une espèce de narration mélodramatique et merveilleuse à la fois qui vise la sensibilité du lecteur. La morale dans un conte montre le plus souvent que la personne qui était faible ou pauvre et malheureuse finit toujours par obtenir une sorte de

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 8

⁴⁴² LAMY, *La Rhétorique ou l'art de parler, augmentée d'un Discours préliminaire sur son usage, & de ses réflexions sur l'art poétique*, La Haye, Paupie, 1737.

⁴⁴³ PASCAL, Jean-Noël, « Un couple fantomatique : le conte et la fable chez quelques fabulistes des Lumières », *Féeries*, 7, 2010, 137-145.

justice immanente. Cette leçon morale n'est pas une leçon que l'histoire impose, elle est plutôt présente pour soulager les attentes du lecteur et répondre à sa sensibilité qui se réjouit du fait que le personnage malheureux soit sauvé. Quand on lit un des contes de Perrault comme Cendrillon⁴⁴⁴, le lecteur trouve que la situation de départ du personnage est triste et révoltante. Le lecteur s'apitoie sur Cendrillon, il est mécontent du comportement des sœurs de Cendrillon et de leur mère. Mais il est émerveillé quand sa marraine demande à Cendrillon de lui ramener une citrouille puis la transforme en un « beau carrosse tout doré » qui va la mener au bal, ou encore quand les souris se transforment en chevaux et le rat en cocher. Dans le conte, la morale est toujours la même, l'innocent l'emporte sur le malin, tout est bien qui finit bien. Cette morale ne vise pas à transformer le lecteur pour lui faire adopter une conduite ascétique ou courageuse, mais lui donne confiance dans le fonctionnement normal du monde. L'intention du conte est tout d'abord de divertir. A la lecture d'un conte le lecteur doit d'abord avoir envie de rire, de sourire, de pleurer ; sa sensibilité est la première visée. Son intellect n'est visé que de manière indirecte, tandis que dans une fable, la question n'est pas de savoir si le lecteur est content ou non. La question est de savoir si la fable qui a touché sa sensibilité peut être acceptée comme une règle de conduite et peut l'aider à suivre un raisonnement.

La plupart du temps dans les contes et notamment les contes en vers, la moralité est une sorte de commentaire ironique par rapport à une histoire destinée d'abord à faire rire ou pleurer.

La deuxième nuance à apporter aux attentes sérieuses de la fable est la présence du récit dans la fable. Même si ce récit peut apporter du plaisir, ce n'est pas la raison pour laquelle il s'y trouve. Conçue comme genre didactique, la fable utilise le récit comme fragment narratif qui participe à la démonstration. La fable est un genre dont la narration est au profit de l'argumentation. Elle est un *exemplum* qui fait appel au récit qui prend une place importante d'un point de vue rhétorique. Contrairement à La Fontaine qui fait de la fable un genre à dominante narrative où du récit nous tirons une morale, La Motte en fait un genre à dominante argumentative, où le récit expose en détail une vérité, de préférence inventée. Chez La Motte, la fable est un moyen d'argumenter. Ainsi la narration a pour but de préparer les voies de la persuasion et peut prouver la morale sans rien dire de plus qui pourra sembler inutile. Le récit n'est qu'une démonstration imagée qui illustre la maxime et le précepte qui est

⁴⁴⁴ Cet exemple très connu nous paraît plus pertinent pour analyser le conte que la nouvelle de La Motte qui n'est pas du tout connue.

à la base de la fabrication de la fable. La visée de La Motte est avant tout de prouver le fonctionnement de l'analogie dans le récit de la fable⁴⁴⁵.

La fable chez La Motte est une instruction qui émerge d'un « conte » dans le sens du récit, comme il le dit lui-même :

Tout est bon, pourvu que du conte
Il résulte une vérité.
La Fable agit dans la moralité⁴⁴⁶.

Le récit est là au profit de l'insinuation, car pour donner une leçon à partir d'une fable, on a besoin d'un moyen que le fabuliste appelle « narration, récit, conte ou allégorie » :

Ces récits ingénus qu'Apollon m'a dictés,
Fables en apparence, en effet vérités⁴⁴⁷.

Le récit est donc construit pour prouver une moralité et la structure argumentative est souvent narrativisée. La structure narrative est au service de la structure argumentative.

Prenons comme exemple la fable « Le Pélican et l'Araignée » (I, 2). La Motte présente deux mouvements argumentatifs complémentaires, les compare et démontre quelle est la meilleure. La première thèse est celle de l'araignée qui mange ses enfants pour survivre et la seconde est celle du pélican qui se sacrifie pour faire vivre ses enfants. Ces deux thèses aboutissent à une seule conclusion. Cette démarche argumentative vise à renforcer l'accord presque instantané entre le lecteur et le personnage, à défaut de prétendre à une identification plus complète. La Motte réussit son objectif de rendre la leçon claire et efficace, parce qu'il est hors de question pour un lecteur d'adopter le comportement de l'araignée. Le fonctionnement interne de l'analogie car pour La Motte la fable est un exemple qui sert obligatoirement.

Prenons aussi l'exemple de « Le soc et l'épée » (III, 14). Cette fable aussi présente deux thèses, défendues par deux personnages, avec l'originalité d'introduire un tiers arbitre qui va les départager. Pour démontrer que celui qui fait la guerre est un fou et que celui qui travaille

⁴⁴⁵ Jean-Charles DARMON dans *Pensée morale et genres littéraires* au chapitre « Le moraliste et la « moraline » : rhétorique de la fable et expérience de pensée de Jean de La Fontaine à Frédéric Nietzsche, » il prouve que dans ses fables, La Fontaine démontre le dysfonctionnement interne de l'analogie, P.31-62 PUF 2009. Nous avons aussi du même auteur « l'analogie de l'emblème au péril de la fable : Faut-il imiter l'écrevisse ? » Titre dans le chapitre « la moraline » à l'épreuve de la fable : régimes de l'exemplarité et expériences de pensée dans « le jardin imparfait » de Jean de La Fontaine. p 317-355 du livre *la Philosophie de La Fable. Poésie et Pensée dans l'œuvre de La Fontaine*, Hermann, 2011 de Jean-Charles Darmon.

⁴⁴⁶ « Le jugement, la Mémoire, et L'Imagination. » (III, 13)

⁴⁴⁷ « La Belle et le Miroir » fable dédiée au Roi.

pour le bien de l'humanité est un sage, La Motte invente un dialogue entre les deux objets, le soc et l'épée, un qui appartient à l'univers de l'agriculture et l'autre à la guerre, qui deviennent des personnages typiques, l'un du travailleur et l'autre du noble. La Motte va démontrer sa thèse par une comparaison de l'utilité des deux objets. Voyons d'abord la scène d'exposition :

Autrefois le soc et l'épée
Se rencontrèrent dans les champs ;
De sa noblesse, elle, tout occupée,
Ne semblait pas apercevoir les gens.
Le soc donne un salut, sans que l'autre le rende.

Nous voyons dans cette scène d'exposition les objets devenir des personnages, doués de mouvement et de sensibilité : l'un (l'épée) est très fier de lui-même et de sa noblesse et l'autre (le soc) sait bien se comporter et salue l'épée, sans que celui-ci ne lui réponde.

Ensuite commence un dialogue où chaque personnage fait des reproches à l'autre et justifie son comportement. L'absence de réponse de l'épée choque le soc, qui lui reproche d'être « fière », c'est-à-dire vaniteuse. En entendant cette critique, l'épée répond pour justifier sa fierté : « Tu n'es qu'un roturier ; je suis de qualité. »

Cette réponse antihumaniste de l'épée, dont l'argument sous-jacent est que la différence de naissance autorise le mépris des supposés inférieurs, avec un jeu de mot sur la « qualité », qui peut désigner soit la vraie valeur, soit la haute condition sociale, choque plus le lecteur que l'injure méritée lancée par le soc. Ce lecteur commence à se méfier du comportement méchant de l'épée, qui continue à dévaloriser le soc : « Petit esprit, âme rampante ». L'épée se considère comme noble, elle est un objet très important pour que les guerriers gouvernent le monde par la force :

Mais sans moi, dit la demoiselle,
Ces Romains eussent-ils subjugué l'univers ?
Rome n'était qu'un bourg ; on n'eût point parlé d'elle,
Si mon pouvoir n'eût mis le monde dans ses fers.

L'épée ne parle qu'au nom de la force et de la célébrité tandis que le soc parle au nom du bien de l'homme. En face de la gloire militaire, vantée certes de manière réductrice, le soc paraît plus humain, parce que plus bourgeois. Le soc vante le « travail », qui n'est pas une preuve de servilité mais de dévouement utile. Certes le soc n'est pas un personnage de haute condition, mais il est un personnage de valeur. Le soc répond tout d'abord en comparant son comportement à celui de son adversaire :

Tu ne fais que du mal ; je ne fais que du bien :
Mon travail et mon industrie
De l'homme entretiennent la vie ;

Toi, tu la lui ravis, bien souvent sur un rien.

Cette idée d'« [entretenir] la vie » de l'homme est plus humble, frappante et mieux défendue. Le lecteur penche du côté du soc et se trouve d'accord avec son argumentation car pour le confort matériel de l'individu, il vaut mieux cultiver son jardin. Pour renforcer son camp, le soc reprend l'argument de l'épée sur les Romains et se livre à une critique de l'impérialisme :

Que l'univers devint l'esclave d'une ville !
Que de sa vaste cruauté
Elle effrayât l'Europe, et l'Afrique, et l'Asie !

La logique de l'épée est toujours la bataille, c'est ainsi qu'elle finit par appeler le soc en duel. Le soc ne répond pas à cet appel car sa coutume n'est pas de faire des batailles mais de travailler.

Le jugement du tiers, une taupe, est simple et rapide. La Motte conclut rapidement le dialogue sur cet adage :

Qui forgea le soc était sage,
Et qui fit l'épée était fou

Nous nous rendons compte que cette fable qui ressemblait par son écriture en comparaison à la fable « Le Pélican et l'Araignée » est plus complexe qu'elle et plus ambiguë. Tout lecteur ne sera pas nécessairement convaincu par l'argumentation du soc et le mépris de l'épée. De plus les symboles que représente l'épée sont trop multiples : l'impolitesse, la vanité, la supériorité des nobles, le bellicisme, l'impérialisme de Rome. En voulant tous les critiquer, La Motte montre un engagement de bourgeois moderne, qui ne convaincrerait probablement pas un noble attaché à l'épée. Malgré une prise de position de départ claire et l'avis sans appel du juge, le lecteur arrive moins facilement à la conclusion prévue. Si toutefois le lecteur est un bourgeois ordinaire comme La Motte semble prévoir, il adoptera sans hésitation la position du soc.

La dimension argumentative est bien une spécificité du genre de la fable, qui n'a pas du tout la même importance dans le conte. C'est surtout La Motte qui a mis en valeur cette spécificité. Considérons maintenant la relation entre la morale et le récit de l'*exemplum*. Nous constatons que cette relation est d'une nature inductive, c'est-à-dire qu'elle s'appuie sur une généralisation à partir d'un fait. Etant donné que l'épée a mal répondu au soc, il en suit nécessairement que l'agriculture est une occupation préférable à la guerre. En termes logiques, cette généralisation est hypothétique. En termes argumentatifs, elle est construite de manière à emporter la conviction.

Pour La Motte, la Fable apprend la morale par un raisonnement logique et en faisant appel à des émotions. Ainsi la fable se transforme en un discours persuasif dans lequel La Motte compte sur les trois piliers de la persuasion chez Aristote, *Logos*, *Pathos* et *Ethos*, la logique, l'émotion et le rapport de confiance entre l'auteur et le lecteur. Ainsi le lecteur est à la fois convaincu et persuadé de la validité de cette thèse.

Même si le récit allégorique ne manque pas de morale, par les jugements implicites qu'il soulève, par le sort final des protagonistes, morale que tout lecteur peut deviner, La Motte insiste sur l'utilité d'énoncer la conclusion. La morale conclusive confirme ainsi ce que le lecteur a pressenti, ce qui augmente l'efficacité de la fable. L'auteur ne nie pas la part active du lecteur à construire le sens, mais lui donne l'illusion d'avoir trouvé le message caché de la fable. Il le laisse résoudre la petite énigme de la fable puis lui donne la solution. L'idée de mettre la morale à la fin de la fable permet au lecteur de comprendre la logique argumentative de la fable et d'adhérer à sa construction.

Cependant, La Motte ne se contente pas d'intervenir explicitement à la fin de ses fables, mais intervient aussi dans le texte, par des notations implicites mais aussi par des sentences explicites. Quelle est la fonction de ces interventions ?

L'appel au lecteur

A la lecture d'une fable de La Motte nous nous apercevons que les réflexions du fabuliste ont plusieurs buts concurrents. Ces explications narratives font partie de la structure de la fable puisqu'elles assurent la progression de la leçon morale. La Motte se comporte en professeur, en donnant de l'importance à une progression constante de la compréhension de l'idée principale de la fable. Son intervention est nette au commencement de la fable « Les Sacs des Destinées », sous la forme du précepte : « on n'est pas bien, dès qu'on veut être mieux ». Cette intervention soulève la curiosité, l'attente, fait imaginer une fable avant même d'avoir lu la suite et renforce la structure argumentative.

Dans la fable « Les Grenouilles » (III, 5), La Motte essaye de montrer que certains comportements ont des conséquences néfastes imprévues, en utilisant comme allégorie un jeu d'enfant qui se transforme en cauchemar pour des grenouilles. Pour justifier le comportement des enfants qui jettent des pierres le plus loin possible, La Motte intervient au cours du récit : « L'enfant n'est-il pas homme ? Il aime aussi la gloire. » Ainsi le fabuliste assure le bon fonctionnement de son allégorie.

Ses interventions ont tout d'abord pour fonction de soutenir le récit, dans le but d'accompagner le lecteur dans sa compréhension de l'intrigue et dans sa construction de la

moralité prévue. Ce sont des outils pédagogiques qui cherchent à favoriser l'attention, la compréhension et l'apprentissage approprié. Les réflexions du fabuliste à l'intérieur de son texte sont aussi un moyen stratégique d'établir une communication directe avec le lecteur. Par ce moyen, le lecteur devient le complice du fabuliste. Il entre au fur et à mesure en connivence avec le fabuliste qui construit son histoire démonstrative. De cette façon le fabuliste aide tous les lecteurs, même les moins imaginatifs, pour comprendre sa fable.

La Motte s'intéresse au style de ces réflexions : « les réflexions sont encore un des ornements de la Fable ; mais elles en doivent prendre le ton dominant, et être aussi naturelles dans leurs expressions, qu'amenées naturellement par le sujet⁴⁴⁸ ». Ce commentaire leur donne plusieurs fonctions : les réflexions dans la fable sont un élément d'ornement, de l'ordre de l'*elocutio*, pour enjoliver le texte ; elles ne doivent pas paraître artificielles et venir de l'extérieur mais « naturelles » et « amenées naturellement », autant que les descriptions ou les dialogues entre les personnages. Nous aurions pu penser que ces éléments de discours, hétérogènes au récit, étaient des solutions de facilité pour justifier des comportements invraisemblables, mais ils sont en réalité aussi des contraintes au service de l'esthétique de la fable.

Ces interventions sont comme des moralités mises au milieu ou au début de la fable. Elles sont parfois claires et trop explicites comme « la curiosité est la mère de tous les vices » dans la fable « Pandore », (IV, 7)

Elles peuvent rejoindre la moralité elle-même, annoncée au milieu de la fable. Mais ces moralités sont parfois dites avec un style ironique pour pousser le lecteur à penser comme c'est le cas dans « Les amis trop d'accord » (III, 15). Pour montrer la gravité de la dispute entre les amis, La Motte dit : « Les poumons l'emportaient ; Raison n'y faisait rien ».

Dans la fable « Les Animaux comédiens » (III, 18), les animaux jouent la comédie. Le singe joue tous les rôles de la comédie et La Motte intervient : « En faisant tout, il ne fait rien de bien. » Plus bas La Motte se commente encore : « Enfin au lieu d'un intrigant habile ; / il ne montra qu'un étourdi. » La Motte n'hésite pas à donner son avis sur le comportement du singe.

Dans la mesure où l'image d'ensemble est diluée dans la narration, nous pouvons nous demander si le commentaire du fabuliste recentre en effet la narration en fonction de la leçon, selon son intention que les réflexions soient écrites naturellement sans sortir du fil de la narration comme si elles en faisaient partie, ou bien s'il l'en éloigne. Il est sûr qu'elles ne gênent pas la narration, mais la servent : au lieu d'interrompre la narration, « elle en devient

⁴⁴⁸ Houdar de La Motte, *op.cit.*, « Discours sur la fable », p. 36.

plus vive et plus légère⁴⁴⁹». Si La Motte semble apprécier particulièrement ces réflexions, il ne nie pas leur variété : « ces sortes de traits jettent du sens et de la solidité dans la fable, et sans nuire à la vérité totale et essentielle, ils répandent d'autres vérités, que le lecteur est bien aise de recueillir en passant, acquisition d'autant plus flatteuse, qu'il avait moins lieu d'y compter⁴⁵⁰». La construction de ce genre bref n'obéit donc pas à l'idéal d'unité d'action de la tragédie. Remarquons encore la place que donne La Motte à son lecteur, qu'il ne s'agit pas d'assommer avec un discours répétitif, mais que l'auteur charme en lui donnant de petites récompenses imprévues.

La fable chez La Fontaine suppose la participation du lecteur alors que les fables de La Motte mettent en place les données d'un récit mécanique. Il est vrai que La Motte fait appel au lecteur, mais il le fait d'une manière extrêmement didactique. Cet appel au lecteur chez lui est une stratégie didactique plus qu'une stratégie de connivence⁴⁵¹. Selon La Motte, dans la mesure où le lecteur participe, celui qui produit le texte doit donner des directions et des indications pour éclairer l'image. C'est une sorte de parcours balisé par les interventions magistrales du fabuliste. Cela correspond tout à fait à l'idée de la préparation de la moralité. La Motte explique clairement que la moralité doit être bien préparée. Ce n'est pas par la narration toute seule que le fabuliste prépare la moralité, mais c'est par son interprétation progressive de la narration. Le commentaire sert d'accompagnement à la narration et de la connivence si elle se crée et de l'ordre de l'adhésion de l'élève à son maître, plutôt que de l'ordre de la connivence humoristique (le cas de La Fontaine)

En dépit de la grande présence du narrateur dans les fables de La Motte, nous pouvons dire que La Motte est plus absent dans ses fables que La Fontaine dans les siennes. La Fontaine s'implique en réalité dans ses récits, par son style si particulier. Malgré tout l'effort que la Motte fait pour s'impliquer dans ses fables, il ne réussit pas à rendre sa présence aussi évidente et aussi proche du lecteur que la présence de La Fontaine. La Motte est présent dans ses fables comme quelqu'un qui parle de l'extérieur plutôt que comme quelqu'un qui dialogue avec le lecteur. Il joue le rôle d'un professeur qui impose son point de vue en accompagnant le lecteur dans la construction d'une pensée et d'un raisonnement. C'est totalement à l'opposé de la manière de faire de La Fontaine qui n'impose pas le point de vue du fabuliste. La présence régulière de ces réflexions nous semble un point faible dans la poétique de La Motte,

⁴⁴⁹ *Ibid.* p. 37.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁵¹ Par exemple quand La Fontaine fait appel à son lecteur, il le fait pour obtenir une adhésion ou plutôt humoristique, une sorte de petit sourire bien-entendu qui signifierait que le lecteur et le fabuliste sont tous les deux d'accord de rire de la situation alors que chez La Motte, le lecteur reçoit un enseignement.

qui en réalité n'arrive pas à faire passer le message à partir du récit seul. Tout l'effort de La Motte est finalement de restreindre l'ambiguïté essentielle des fables de La Fontaine. La fable à la manière de La Fontaine est une fable ouverte à la liberté de l'interprétation, alors que la fable pour La Motte est la démonstration d'une vérité. Il ne pouvait donc pas y avoir de liberté d'interprétation. La Motte fait en sorte que son lecteur construise une vérité univoque et péremptoire tout en pensant à un récit qui saura l'illustrer. Il cherche une vérité un peu à la manière des fables ésoques. C'est ainsi que nous opposons à la théorie de Bernard Bray⁴⁵² qui trouve qu'au XVIII^e siècle il n'y a plus de fabulistes et en conséquence, effectivement, le lecteur est face à un texte qui lui assène des vérités et qui ne lui demande plus de s'intégrer par une adhésion d'humour, de sensibilité. Nous montrons que ce n'est pas vrai car La Motte fait tout le temps appel à son lecteur, mais d'une manière plus autoritaire que celle de La Fontaine.

Le troisième type d'intervention, parce que La Motte ne s'arrête pas à la moralité et aux préceptes intermédiaires, est la présence de prologues au début des fables. Les prologues participent aussi à la construction du sens de la fable chez La Motte et à la transmission de son contenu moral.

Le fabuliste guide le lecteur du début de la fable jusqu'à la moralité. De même que les interventions permettent au récit de susciter une espèce de connivence guidée par le fabuliste, le prologue est aussi une manière de faire semblant de réfléchir à une question théorique en vue d'introduire une fable particulière. Cette démarche est surtout intéressante sur le plan de la stratégie morale, mais elle réduit la narration au rôle d'exemple.

Nous comprenons donc bien que la fable de La Motte s'éloigne davantage du conte que la fable de La Fontaine, par la présence non dissimulée de l'auteur qui intervient dans son texte, au prologue, au cours du récit et dans la morale finale. Il faut à présent étudier un autre genre qui entretient des rapports importants avec la fable : l'apologue.

Le mot grec sur lequel est formé le mot français « parabole » qualifie la comparaison. La parabole comme genre est donc

Un type particulier de comparaison, développée sous la forme d'un récit destiné à persuader l'auditeur (le lecteur) d'adopter telle position morale. Par opposition à la fable, qui veut illustrer une vérité connue, la parabole prétend apporter des vues nouvelles, généralement sur la situation existentielle et eschatologique de l'homme. L'essentiel d'une parabole ne réside pas dans le récit lui-même, mais dans la comparaison que celui-ci induit avec la réalité extérieure⁴⁵³.

⁴⁵² BRAY, Bernard, « La Succession La Fontaine, La Fable sans le fabuliste » *Le Fablier*, n°2, 1990, p. 13-18.

⁴⁵³ *Dictionnaire des termes littéraires*, Hendrik van Gorp, Dirk Delabastita, Lieven D'hulst, Rita Ghesquiere, Rainier Grutman et Georges Legros, Honoré Champion, Paris, 2001.

La parabole est un type rhétorique qui s'illustre dans la pratique des livres sacrés. Cette narration à but didactique et parfois moralisateur dévoile une vérité à haute valeur de généralisation par analogie avec l'anecdote narrée. Les origines religieuses de la parabole, monothéistes ou polythéistes, définissent son but, explicite ou non, de transmettre des vérités ésotériques. Nous pouvons aussi envisager des paraboles qui ont d'autres objectifs que religieux, parce qu'il y a des paraboles dans d'autres textes que dans les textes sacrés, comme dans les écrits de l'Allemand Lessing. Nous remarquons que le terme de parabole est encore plus souvent confondu avec celui de fable que le terme de conte. La Fontaine lui-même écrit que « la parabole n'est autre chose que l'apologue » :

La vérité a parlé aux hommes par paraboles et [...] la parabole n'est autre chose que l'apologue, c'est-à-dire un exemple fabuleux qui s'insinue avec d'autant plus de facilité et d'effet qu'il est plus commun et plus familier⁴⁵⁴.

Dans la mesure où l'on peut identifier le mot grec d'« apologue » avec le latin « fable », la ressemblance entre les deux formes, la fable et la parabole, serait leur style d'insinuation et l'enseignement allégorique.

Le critique de poésie du milieu du XVIII^e siècle l'abbé Joannet le confirme en disant que les fables à personnages humains sont des paraboles. Autrement dit, les paraboles ne sont pas réservées à l'univers des livres sacrés. La parabole est un type particulier d'allégorie dont les personnages sont des humains. La fable est un récit dramatique qui aboutit à une morale pratique selon La Motte.

Le critique du XIX^e siècle Saint-Marc Girardin refuse cependant de comparer les paraboles du *Nouveau Testament* avec les apologues orientaux, parce que cette comparaison profanerait la sainteté des divines paraboles « et qu'elle leur donnerait un air de littérature qu'elles ne doivent point avoir. Elles ont été faites pour le salut des âmes et non pour la récréation des esprits⁴⁵⁵ ».

Nous remarquons que Girardin reproche à La Fontaine d'avoir une morale étriquée et lui reproche son pragmatisme, de ne pas avoir une vision assez élevée, assez idéale :

Comme l'apologue, la parabole est empruntée à la vie de tous les jours. Ce sont les actions les plus simples qui sont prises pour exemples et tournées en allégories. La parabole évangélique, en un mot, est un petit drame, et je n'hésite pas à dire qu'à considérer la vérité de caractères et de l'action, ces drames sont plus vivants et plus animés que les apologues les plus admirés. Ils représentent la vie du monde et de la terre aussi bien que s'ils n'étaient pas destinés à nous enseigner la vie du ciel⁴⁵⁶.

⁴⁵⁴ René Radouant, *op.cit.*, Préface des *Fables de La Fontaine*, préface.

⁴⁵⁵ Saint-Marc Girardin, *op.cit.*, leçon 4 t.1, p. 130.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, leçon 4, t.1, p. 131-132

Ce qui fait la divine supériorité de la parabole évangélique sur les paraboles orientales selon Girardin c'est la variété des détails de la parabole, la vivacité de son action et l'élévation et la pureté de la morale :

La leçon que donne la fable est d'une morale médiocre et toute mondaine : la leçon évangélique indique à l'homme la voie à suivre pour arriver au ciel. La parabole a toute les formes et tous les agréments de la fable ; elle a de plus une morale toute divine ; nous pouvons donc comparer la parabole avec l'apologue ; elle l'égale pour le moins du côté littéraire. Elle le surpasse du côté moral de toute la distance du ciel à la terre⁴⁵⁷.

Selon Girardin, ce qui fait le mérite littéraire de la parole évangélique c'est que

L'action est vive et frappante ; elle grave profondément dans l'esprit la morale qu'elle contient ; c'est un drame que personne n'oublie⁴⁵⁸.

Les acteurs raisonnables, la vraisemblance, les interventions qui commentent le récit, le sujet et la structure narrative ou comparative sont les éléments que les rhéteurs ont utilisés pour différencier la parabole⁴⁵⁹ de l'apologue.

Dans la tradition des rhétoriques antiques, on considérait la fable comme une catégorie particulière de l'apologue. Son caractère distinctif est que les personnages sont surtout des animaux. Ainsi l'apologue correspond à tout type de fable, même la fable animalière, mais aussi aux autres fables qui ont des personnages qui sont des divinités ou des idées abstraites. Si d'un côté la fable est une catégorie spécialement réservée aux animaux, la parabole de l'autre côté est réservée aux personnages humains et aux végétaux dans les livres religieux.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, leçon 4 t 1 P. 134-135

⁴⁵⁸ *La Fontaine et les Fabulistes*, leçon 4 t. 1, p. 149.

⁴⁵⁹ Le Dictionnaire *universel des littératures* de Gustave Vapereau définit ainsi la parabole : « 1-Une parabole (du grec παραβολή, « rapprochement, comparaison ») est une des variétés de l'allégorie. 2-La parabole est une figure de rhétorique consistant en une courte histoire qui utilise les événements quotidiens pour illustrer un enseignement, une morale ou une doctrine. Tandis que celle-ci, en général, présente directement le fait qu'elle a en vue, la parabole offre, sous ses couleurs véritables, un fait qui doit servir à la démonstration d'une vérité d'un autre ordre, avec laquelle elle a une relation plus ou moins facile à saisir. « Substituez dans la parabole, dit l'abbé Girard, le véritable fait à celui qu'elle expose, vous changerez le fond du discours : substituez dans l'allégorie les véritables couleurs à celles qu'elle emprunte, vous ne changerez que la forme. » On la trouve également dans le discours argumentatif lorsqu'un récit illustre la thèse défendue pour faciliter la compréhension du lecteur. 3-La parabole est également un récit allégorique qui permet de dispenser un enseignement moral ou religieux. Présente dans la Bible où elle joue le rôle de l'apologue et de la fable, surtout les Évangiles, qui l'ont empruntée au midrash hébreu, la parabole est reprise dans les sermons des orateurs chrétiens. Le Nouveau Testament en contient un très grand nombre : le grain de sénevé ou l'Église, le Bon Samaritain ou l'amour de l'humanité, le levain ou la grâce, les loups ravisseurs sous des peaux d'agneaux ou les instituteurs de fausses doctrines, le travail des ouvriers de la vigne ou les œuvres du salut, le mauvais riche ou l'obligation de l'aumône, le bon pasteur, etc. 4-Les paraboles sont plus fréquentes encore dans la littérature bouddhique ; les *Avadanas*, le *Hitopadekas* donnent à peine l'idée des recueils plus vastes dont ils sont extraits et dont l'un s'appelle le *Yu-Lin*, c'est-à-dire la « Forêt de comparaisons ». » Gustave Vapereau, *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Hachette, 1876, p. 1534.

L'abbé Batteux, pour définir l'apologue, distingue trois sortes d'apologues, les raisonnables, les moraux et les mixtes : les raisonnables sont les apologues dont les personnages ont l'usage de la raison, comme dans « La vieille et les deux servantes ». Il précise que ce genre d'apologue est nommé aussi parabole⁴⁶⁰.

Pour Joannet, ce qui distingue l'apologue de la parabole c'est la vraisemblance. La parabole nécessite plus de « charmes de la narration » car elle ne contient pas de merveilleux ; elle n'engendre pas de moralité séparée, la moralité surgit du fait ; et les acteurs sont des humains :

De toutes les espèces de Fables c'est la parabole qui s'écarte le moins de la vraisemblance ; aussi est-elle bien plus capable de faire sur les esprits toute l'impression qu'on se propose dans ces sortes d'ouvrages [...]. Elle exige aussi de la part du Poète plus d'art et plus de dextérité que les autres espèces de Fables, pour la rendre intéressante. Comme le fait de la *Parabole* n'offre rien à l'esprit d'extraordinaire et de surprenant, il faut que le Poète, par les charmes de sa narration, supplée au défaut de l'espèce de merveilleux, dont les autres Fables sont susceptibles; qu'il force l'attention par le choix judicieux des circonstances, et qu'il captive le jugement par l'enchaînement du fait avec la moralité⁴⁶¹.

L'idée de l'abbé Joannet est que la parabole est un texte qui se suffit à soi-même, dans la mesure où les personnages sont des personnages humains. La parabole est une histoire qui dicte au lecteur ce qu'il doit faire. Ainsi, l'auteur n'a plus besoin de la commenter, alors que l'apologue exige le commentaire et le commentaire s'appelle la moralité de la fable. Donc la parabole est un moyen pédagogique qui a comme tâche de donner un comportement moral à imiter par une modalité de l'insinuation⁴⁶².

Fables et parabole sont donc faites pour instruire, mais « la parabole diffère de l'apologue, en ce que, quoique tous deux faits pour instruire, la fiction de l'apologue est

⁴⁶⁰ Duprat-Duverger, *Éléments de littérature: extraits du Cours de Belles-Lettres* de M. l'Abbé Batteux par un professeur, Vo. 1, 1810.

⁴⁶¹ JOANNET, *Éléments de Poésie Française* SECONDE SECTION de la Troisième Partie. , Vol 3, *Article I De la Parabole*, p. 25.

⁴⁶² Jésus raconte des histoires en utilisant des comparaisons. Ses paraboles ne sont pas de simples histoires imagées, elles comportent un enseignement qu'il faut pouvoir décrypter. Mais ce n'est pas facile à un lecteur du XXI^e siècle de comprendre le sens originel de la parabole comme le comprenait un auditeur du 1^{er} siècle. Le sens originel, celui auquel Jésus faisait allusion, correspond à la mentalité de ses auditeurs, mais les mentalités ont changé et se sont parfois diversifiées, de telle sorte que notre compréhension peut être faussée ; on ne peut pas faire dire n'importe quoi à une parabole, sous prétexte que ça semble éducatif. Voici un des obstacles majeurs qu'on peut rencontrer aujourd'hui.

Les images que Jésus utilise étaient parfaitement claires pour ses auditeurs, mais risquent de l'être moins à notre époque. Les allusions à la vie courante, à l'activité pastorale (au sens propre...), ne correspondent pas tellement à notre culture et méritent d'être explicitées avec des enfants.

impossible, faisant souvent parler les bêtes et les choses inanimées ; au lieu que la fiction de la parabole n'a rien de vraisemblable⁴⁶³».

Ni La Fontaine, ni La Motte n'ont fait entre la fable et l'apologue de distinction. Mais La Motte emprunte à la parabole son caractère démonstratif, négligé dans les fables de La Fontaine.

Les apologues de La Motte comme paraboles

Ce qui fait la différence entre fable et parabole c'est aussi la structure narrative de la première et la structure comparative de l'autre⁴⁶⁴. Contrairement à la méthode illustrative narrative de La Fontaine, La Motte a suivi la méthode démonstrative et comparative de la parabole qui est un moyen pédagogique pour montrer des attitudes à adopter, qui a comme tâche de révéler un enseignement moral : comme les paraboles, *les Fables Nouvelles* comportent le plus souvent un enseignement par comparaison et analogie, proposent une conduite à imiter ou à éviter. Les Paraboles indiquent le comportement que Dieu attend de l'Homme. L'enseignement est divin et prescriptif, il nous indique ce qu'il faut faire et ce qu'il ne faut pas faire. Les apologues de La Motte indiquent le comportement que le fabuliste attend de ses semblables pour vivre en société. Cet enseignement par comparaison a l'objectif de faire réagir l'imagination du lecteur et de faciliter la compréhension. Finalement cette instruction est un moyen d'explication où le sage utilise une histoire symbolique pour expliquer une instruction en utilisant des exemples concrets. C'est une façon d'agir pour faire avancer les choses, agir d'une façon créatrice. Nous voulons souligner aussi que le style de l'insinuation est aussi un point commun entre la parabole et l'apologue de La Motte. Apologue et parabole sont des images et des exemples qui permettent de comprendre une vérité par une forme d'analogie pour se faire comprendre. L'important n'est donc pas le récit lui-même, mais la leçon que le conteur veut faire passer. Les fables de La Motte sont comme les paraboles car il s'agit de la sagesse et de la parole de l'intelligence pour donner aux simples des leçon de bon sens, leur donner du discernement, de la connaissance et des réflexions et surtout pour augmenter le savoir des sages. Si la parabole est « une comparaison développée dans un récit

⁴⁶³ Jonathan Swift, DESFONTAINES (M. l'abbé, Pierre-François Guyot), Georges-Louis Le Sage, *Grand Mystère ou l'Art de méditer sur la Garde-robe par l'ingénieux Docteur Swift, Pensées hasardées sur les études, la grammaire, la rhétorique et la poétique par le M.G.L. Le Sage*. Chez Jean van Duren, 1729 – LXXXII, pages, p. 155.

⁴⁶⁴ A voir Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter: Structures rhétoriques et littéraires*, [Paris], Éditions universitaires, 1992, p. 107-115.

servant à présenter un enseignement⁴⁶⁵ », l'apologue est un enseignement développé dans un récit représenté par une comparaison.

Le rhéteur Lamy parle de la fable sous le nom de parabole dans le chapitre XII de son livre 5. Il confirme que par le style de l'insinuation un orateur peut persuader les hommes en leur faisant voir que ce qu'on leur persuade, ne leur sera point désavantageux. Ce qui rapproche la fable des paraboles c'est l'enseignement par insinuation ; cette manière d'instruire sert à ne pas humilier les hommes : l'humiliation est « l'apanage des âmes innocentes et elle ne se rencontre que fort rarement dans ceux qui sont criminels⁴⁶⁶ ». Le style de l'insinuation permet de gagner ceux qu'on veut corriger car les avertissements sont désagréables. Ce style d'insinuation est utilisé dans les paraboles.

Il n'y a point de meilleure manière pour instruire les peuples que les paraboles. Elles instruisent en un mot de plusieurs choses qu'on ne pourrait expliquer autrement que par des Discours ennuyeux, et difficiles à comprendre⁴⁶⁷.

L'influence de l'enseignement jésuite chez La Motte a plusieurs conséquences sur ses pensées sur la fable. En effet, la pédagogie de l'exemple, héritée de Quintilien et de Fénelon, de Rollin et de Buffier, sert de fondement aux traités de rhétorique des Jésuites, tout comme à la pensée pédagogique de La Motte. La maxime de Sénèque, « *longum iter per praecepta, breve per exempla* » (*Lettres à Lucilius*), reprise par Quintilien, est le mot d'ordre de cette pédagogie⁴⁶⁸.

La distinction moderne de l'apologue et de la parabole :

Si jusqu'ici nous avons associé fable et apologue, nous pouvons aussi les distinguer. Marc de Vissac fait un point précis sur l'état de la question, en se référant aux spécialistes qui ont fait la distinction entre la fable et l'apologue :

Les spécialistes ont formulé entre les trois genres d'allégories⁴⁶⁹, que nous réunissons sous le même aperçu, un certain nombre de distinctions théoriques généralement assez superficielles. Féraud, par exemple, appelle fable la fiction où l'on fait parler des animaux ou des choses inanimées et nomme apologue celle qui met en jeu les hommes, les anges et les Dieux. M. Tissot de son côté a tracé entre la fable et l'apologue une ligne de démarcation bien fondée quant à l'apologue, tout-à-fait arbitraire quant à la fable. La fable, dit-il, peut n'être qu'une agréable supposition, un mensonge absurde, un récit sans vraisemblance et sans vérité, un tableau contagieux, tandis que l'apologue au contraire repose toujours sur le bon sens et doit

⁴⁶⁵ *Dictionnaire des Littératures française et étrangères* sous la direction de Jacques Demougin, Larousse. 1992.

⁴⁶⁶ LAMY, *La Rhétorique Ou L'Art De Parler. augmentée d'un discours préliminaire sur son usage, & de ses réflexions sur l'art poétique*, Paupie, 1737, p. 402.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 403- 404.

⁴⁶⁸ Gaillard va insérer cette pensée dans la préface de *Rhétorique française à l'usage des jeunes Demoiselles* (1745) : « suivant la maxime de Quintilien, j'ai préféré les douces et instructives leçons que donnent les exemples, à la stérile et rebutante sécheresse des préceptes ».

⁴⁶⁹ Il s'agit de la fable, l'apologue et la parabole.

être une fiction présentée en termes plus recherchés et s'appliquant à des objets plus relevés⁴⁷⁰.

Selon Vissac, La Fontaine a pensé que la fable, l'apologue et la parabole sont d'une même nature du point de vue de la métaphore, « en ce sens qu'elles cachent toujours une leçon sous une fiction⁴⁷¹ ».

Le critique affirme qu'entre les sujets de la fable et de la parabole et leur moralité, il existe incontestablement des nuances parfaitement appréciables qui les distinguent. Il précise qu'il dit « nuances » parce qu'il est impossible selon lui d'établir une distinction formelle et rigoureuse et qu'il est aussi impossible de déterminer le point exact où commencent et finissent les diverses formes de la morale. Ainsi pour lui

la Fable se plaît aux sujets les plus naïfs, les plus enfantins, les plus simples, sans se préoccuper de savoir s'ils ont pour acteurs des êtres vivants ou inanimés et, comme corrélation, elle ne vise que la simple morale, la morale usuelle, aussi indispensable que les autres, car ainsi que l'a écrit M. de Bonald, en morale il n'y a point de petites choses⁴⁷².

Il ajoute : « L'apologue, toujours à mon sens, a l'allure plus noble; il parle dans une langue plus choisie de choses plus relevées⁴⁷³. » Il n'hésite pas à montrer que la morale dans l'apologue est une morale philosophique. Nous ne sommes en réalité pas très loin de l'idée de La Motte qui cherche à s'éloigner des vérités connues par le genre de la fable et qui réclame des vérités nouvelles pour l'apologue. Donc l'apologue représente une philosophie. La Parabole dit-il,

a encore plus de majesté que l'apologue : elle n'accepte jamais le ton badin et enjoué ; elle est grave comme les réflexions qu'elle inspire. C'est qu'aussi la morale qu'elle s'efforce de démontrer sous la forme d'une comparaison est la morale par excellence, la morale religieuse. La parabole était commune chez les Hébreux où la pauvreté de la langue et le génie oriental multipliaient les formes et les figures pour mettre les principes fondamentaux de toute société à la portée du vulgaire. Les prêtres et les prophètes s'en servaient pour rendre plus sensibles aux princes et aux peuples les réprimandes, les promesses et les menaces⁴⁷⁴. »

Cet auteur parle de parabole comme une spécialité de la religion.

Tardivement Saint-Marc Girardin dit que dans la parabole, « l'allégorie est employée à enseigner les grandes vérités morales et religieuses, vérités plus hautes que la fable ordinaire aime à recommander⁴⁷⁵ ».

⁴⁷⁰ M. de Vissac, *Allégories et Symboles. Enigmes, Oracles, Fables, Apologues, Paraboles, Devises, Hiéroglyphes, Talismans, Chiffres, Monogrammes, Emblèmes, Armoiries*, Paris chez Aubry, 1872, p. 109-110.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 110.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 111.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁷⁵ Saint-Marc Girardin, *op.cit.*, p. 90-99.

Eventuellement, peut être que la parabole s'éloigne un peu de la morale pratique pour aller plus loin vers une morale plus élevée, toujours d'après Saint-Marc Girardin

**Troisième partie : La poétique de la fable
chez les successeurs de La Motte**

Chapitre I : Richer

Pour bien situer Richer dans l'histoire de la fable, il est important de rappeler que le moderne La Motte à la fois analyse les fables de La Fontaine et prouve du respect envers lui, mais n'hésite pas à se séparer de la méthode des « *Fables Choisies* », pour se présenter comme un fabuliste moderne avec des « *Fables Nouvelles* » et un discours pour faire une théorie du genre.

Le discours de Richer sur lequel s'ouvre son recueil définitif apparaît comme une sorte de dépassement de la poétique novatrice de La Motte. Sa préface théorique est écrite dans la marge de la préface de La Motte, c'est-à-dire qu'en réalité Richer donne sa propre position, plus traditionnelle et moins dogmatique que celle de La Motte, en gardant sous les yeux la poétique de celui-ci. Son discours n'est donc pas celui d'un poéticien, mais d'un imitateur de La Fontaine qui fait un discours comme l'exige la mode de la littérature à son époque. Il a les mêmes idées que les autres mais se présente comme plus souple, se contente d'énoncer ses habitudes sans vouloir en faire une loi. Il ne donne pas une théorie du genre, mais se contente de formuler des généralités. Son discours sert à valider une admiration et à montrer que son auteur est un admirateur inconditionnel de La Fontaine : il admire ses fables mais ne les analyse pas, ni ne fait pas de fables nouvelles ; il fait le même travail que La Fontaine. Finalement ce qui caractérise son discours c'est qu'il ne pratique pas la poétique prescriptive. Richer, comme fabuliste refuse les règles, ce qui est peut-être un signe de sa timidité face aux fables du Bonhomme : il trouve qu'il est impossible de faire mieux que La Fontaine. Ainsi il essaye de faire comme son modèle sans chercher à produire un modèle différent et personnel. Cela nous confirme que La Motte est en fin de compte le seul fabuliste novateur qui propose de fabriquer un modèle original du texte didactique qu'on appelle les fables. Les autres comme d'Ardène⁴⁷⁶ et Richer sont des fabulistes traditionnels qui prétendent écrire des fables à partir des fables de La Fontaine ou des premiers fabulistes.

Contrairement au fabuliste moderne, La Motte, qui refuse de compléter ou de traiter les sujets dont La Fontaine n'a pas traité, Richer prétend dans sa préface qu'il va faire le même travail que La Fontaine, qu'il va chercher les fables que La Fontaine a laissées à ses successeurs et va à son tour versifier Ésope et Phèdre. Il fait systématiquement toutes les

⁴⁷⁶ À l'inverse, de La Motte, D'Ardène, comme nous allons le montrer, est aussi un analyste des fables de La Fontaine, mais son objectif est de faire une poétique conforme aux fables du « Bonhomme ».

fables d'Ésope et de Phèdre que La Fontaine n'a pas faites. Sa pratique de la fable n'est pas celle de La Motte, tournée vers l'invention, mais celle de l'imitation. Il écrit en essayant de respecter le système de La Fontaine, notamment en ce qui concerne la stylistique de la fable, la manipulation de la parole des animaux, à l'intérieur des textes, en réutilisant ses procédés stylistiques.

Pour défendre sa position traditionnelle, Richer critique la position moderne de La Motte en tant qu'inventeur des sujets, il le blâme aussi d'avoir réclamé des fables raisonnées dans lesquelles « l'image s'unit très bien avec la moralité⁴⁷⁷ ». C'est en ces mots que Richer attaque La Motte :

On a beau crier : je suis inventeur : mon esprit occupé de la recherche des sujets avait plus d'une affaire : je sais toutes les finesses de l'Art : j'en donne des règles aux autres ; et selon ces règles mes Apologues sont les plus parfaits qui aient paru : le public rit de ces raisons⁴⁷⁸.

Sans le nommer, il décrit exactement la position de La Motte qui se vante d'avoir fait une poétique du genre et prescrit des règles pour théoriser la fable. Richer disqualifie cette attitude comme ridicule.

Richer n'est pas comme La Motte, il ne cherche pas à théoriser le genre. Ce qui montre que, contrairement à la position dogmatique de La Motte, Richer semble sur ce point plus moderne dans ses démarches stylistiques, parce qu'il cherche la même liberté qu'avait prise La Fontaine.

I-Les démarches didactiques de la fable : Joindre l'utile à l'agréable

Comme nous l'avons déjà vu, au XVIII^e siècle, les critiques littéraires se disputent au sujet du genre de la fable et sa théorie. Les uns pensent que la fable doit être utile et éveiller l'esprit critique du lecteur, comme La Motte qui voit la fable comme une poésie « utile » : le fabuliste vit dans le monde et dans la société, il ne peut pas se désintéresser des problèmes de son entourage ; il s'engage à éclairer les lecteurs et à leur montrer leurs vrais problèmes. Les autres estiment que l'on ne saurait la réduire à cette seule fonction morale, comme essaye de le montrer dans son discours le fabuliste traditionnel, Richer. Il trouve que la fable doit d'abord être agréable pour être utile. Il ne s'agit pas d'opposer ces deux qualités, mais d'établir une relation de continuité entre l'agrément et l'instruction. Richer montre que, pour instruire,

⁴⁷⁷ Richer, *Fables nouvelles mises en vers*, 1729, p. 13.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 13

on doit tout d'abord chercher ce qui est agréable. Susciter le plaisir de la lecture est un passage nécessaire pour être utile et pouvoir instruire :

Afin que la fable puisse être utile, elle doit être agréable. C'est un moyen sans quoi elle ne peut aller à sa fin : tout poème, où l'on se propose d'instruire, doit pourtant commencer par plaire⁴⁷⁹.

Comme nous l'avons déjà montré, La Motte a fait de la fable un genre éducatif. Richer n'est pas opposé à l'idée que la fable soit un genre pédagogique. Mais il a une vision de la fable qui est plus lafontainienne que celle de La Motte, parce qu'il s'intéresse avant tout au style de la fable, plus qu'à son but éducatif. Selon lui, déjà dans l'Antiquité, Horace juge que l'efficacité d'un texte dépend de son utilité : « joindre l'utile à l'agréable⁴⁸⁰ ». Mais Richer adopte une nuance particulière : il explique que « tout poème où l'on se propose d'instruire doit commencer par plaire ». Pour lui « plaire » est donc le premier pas pour instruire. C'est là une différence avec La Motte qui cherche à instruire tout d'abord, c'est-à-dire plutôt à « joindre l'agréable à l'utile ». L'agréable pour ce rationaliste est un accessoire qui peut soutenir l'instruction. Cela montre que Richer ne traite pas la fable en tant que genre purement pédagogique comme La Motte, mais en tant que poésie comme La Fontaine. Paradoxalement, un auteur peut nuire à la qualité de son œuvre quand il est tout le temps à la recherche de l'utilité. Richer suggère que peut-être la recherche de l'utilité nuit à l'utilité, c'est-à-dire qu'on ne peut pas faire de fables où la seule règle serait « l'utilité pour l'utilité ». Ce qui compte dans une fable, c'est le style qui présente la leçon morale. Une leçon morale sans un bon style est inutile :

Un poème mal écrit restera dans l'oubli. En vain il donnera les plus sages instructions : elles ne compenseront jamais le désagrément que cause à l'oreille le défaut d'harmonie. On peut dire, que de méchants vers ne sont ni vers, ni prose. C'est une production monstrueuse ; et l'on sait toujours fort mauvais gré à l'auteur de nous en avoir imposé dans le titre de son livre⁴⁸¹.

Nous pouvons dire d'une certaine façon qu'il défend la Fontaine en disant que le bon lecteur comprend la moralité et le sens profond de la fable. Le style de La Fontaine est agréable ce qui permet que ses fables soient utiles. La réussite d'une fable dépend de son style d'écriture qui doit être une source de plaisir.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁸⁰ Dans son *Art poétique*, Horace évoque les enjeux du texte littéraire en définissant deux fonctions : « instruire et plaire »

⁴⁸¹ Henri Richer, *op. cit.*, p. 9.

Le fabuliste est tendu entre sa vocation d'artiste qui doit produire une œuvre d'art et la finalité du genre, qui l'emporte traditionnellement sur la beauté ; or l'utilité nuit à la beauté⁴⁸², c'est pourquoi la démarche instructive chez Richer suppose de « commencer par plaire ». Il montre qu'il n'y a pas de texte utile sans caractère plaisant. La séduction est le premier pas pour arriver à l'utilité ; pour faire travailler l'esprit il faut premièrement toucher le cœur. C'est le cas des fables de La Fontaine, qui séduit son lecteur et le laisse choisir ce qui lui paraît utile. La gaieté de ses fables attire son lecteur. C'est pourquoi Richer définit la fable en ces termes : « la fable est un poème qui contient un précepte caché sous une image allégorique⁴⁸³ ».

Cette définition insiste sur la dimension indirecte de l'argumentation dans la fable. La fable est d'abord une œuvre de fiction avant d'être une instruction. Le fabuliste plait au lecteur par la fiction qui touche son cœur.

II-La fable et les genres poétiques

Même si le but de la Poésie selon Horace est d'être « utile et agréable », on comprend que la définition de ce qui est utile dans un poème dépende de son genre. Richer oriente l'interprétation de la parole d'Horace quand il parle des poèmes agréables et instructifs : il parlait de « ceux qui tendent à corriger les mœurs » ce qui permet de définir l'utilité de la poésie comme la fonction de corriger les mœurs.

Si chaque sorte de poème vise à corriger la moralité, on est en droit de poser la question suivante : qu'est-ce qui fonde la différence entre la fable et les autres genres poétiques ? Richer dans son discours fait la différence entre la fable et les autres sortes de poésie. Il lui donne son propre caractère.

Toute poésie, répartie entre ses différents sous-genres classiques, comédie, tragédie, élégie, etc., doit être utile et agréable. Chaque espèce est un fruit qui a son propre goût et son utilité qui la distingue des autres. Par exemple, certains poèmes sont faits justement pour plaire à l'homme, et lui sont utiles en cela-même : l'esprit humain est fatigué par beaucoup de questions dans la vie, le rôle de la poésie est de le détendre, de lui donner un moment de relaxation pour l'esprit.

Les diverses espèces de poésie

⁴⁸² On peut penser à ce qu'écrivit Théophile Gautier dans la *Préface à Mlle de Maupin* : « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature ».

⁴⁸³ Henri Richer, *op. cit.*, p. 9.

La fable est une espèce de poésie différente des autres par son utilité instructive. Dans sa définition, Richer rejoint en partie la pensée de La Motte, la fable est un poème agréable et instructif : « Elle veut plaire et instruire ; et peut être va-t-elle mieux à son but qu'aucune autre espèce de poème⁴⁸⁴ ».

Ici Richer suit aussi la tradition rhétorique de la fable, en y voyant une méthode d'instruction. À la différence de son prédécesseur, Richer précise déjà la forme de la fable : pour lui, c'est un poème.

1-Fable et poésie lyrique :

Contrairement à la poésie lyrique qui est l'expression des sentiments et la célébration de la beauté, l'évasion hors du réel, la fable donne une vision du monde, elle fait redécouvrir le quotidien dans le but de contribuer à rendre la société plus convenable à la vie de l'Homme.

Le premier genre par exemple n'a pas une utilité très large, il ne vise pas à donner un enseignement ou des moralités. Il n'a pas d'utilité morale ou sociale. Sa seule utilité consiste dans l'« honnête amusement » qu'elle « procure⁴⁸⁵ ». Tandis que le deuxième genre, « la fable », est un genre de poème qui a une nature excellente où l'utile se joint à l'agréable. Son utilité est qu'elle « [tend] à corriger les mœurs⁴⁸⁶ ». Ce rappel permet de préciser que le but de Richer n'est pas non plus de faire de l'art pour l'art. La nature excellente de la fable consiste dans le fait de corriger les mœurs autant qu'à amuser.

2-Fable et satire : une critique plus modérée que celle de la satire

Nous avons déjà remarqué et précisé que la fable est utile pour corriger les mœurs, pour critiquer la société et la politique. Le fabuliste écrit pour faire passer ses idées et convictions, pour éveiller l'esprit critique, pour rendre compte de la réalité, pour dénoncer les abus de la société. Tout comme la satire, la fable est connue pour critiquer le lecteur indirectement. Si la satire vise directement le lecteur, la fable, quant à elle, recourt à des procédures spéciales comme « l'allégorie ». Cette ressemblance de fonction pousse Richer à comparer la fable à la satire : la fable est « plus discrète et plus modérée que la satire⁴⁸⁷ » ; elle est conduite avec une certaine retenue. Elle s'exprime avec mesure et délicatesse. « Elle épargne à

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 6.

ceux qu'elle censure le chagrin d'être nommé ». Peut-être que Richer pense ici que les fables de La Fontaine sont parfois du côté de la satire plus que de la pédagogie.

Richer encourage à la modération dans les pensées. Le fabuliste ne traite pas le lecteur aussi mal qu'il en aurait le pouvoir ou la possibilité, afin de lui éviter une souffrance morale. Il ménage la sensibilité de son lecteur. Il critique ses actions, blâme sa conduite et il donne son jugement sans se réjouir de faire souffrir son lecteur.

La fable propose une fin précise, une moralité à atteindre, ce qui nécessite qu'elle n'admette « aucun épisode qui puisse donner atteinte à cette fin⁴⁸⁸ ».

Dans la fable on ne nomme pas le lecteur, on ne dit pas au lecteur « c'est de toi qu'on parle ». Ce genre critique le lecteur indirectement, parce qu'en littérature, on n'a pas le droit de le critiquer directement.

La satire est une œuvre dont l'objectif est une critique moqueuse de son sujet, des individus, des organisations, souvent dans l'intention de provoquer ou de prévenir un changement. La fable sert à provoquer un changement des comportements. Elle imite la satire de par sa fonction « potestative » mais se différencie d'autre part légèrement de cette dernière par le traitement de sujets plus sensibles, comme ce que l'on appelle la « vie en société ». Le but de la fable est donc de contester mais par le biais de personnages imaginés. Si on reproche à La Fontaine le manque de pédagogisme, il faut louer sa satire.

La fable a un but pédagogique qui se concrétise par l'usage d'une symbolique animalière, avec des personnages fictifs, des dialogues vifs et des ressorts comiques. Sa morale réside dans l'explicitation de l'implicite du texte. Cet aspect implicite se trouve à plusieurs niveaux, dans le déroulement de l'action de la fable ou dans les positions tenues par les personnages. Dans la fable, il est évident de mettre en exergue son aspect réjouissant, agréable malgré la gravité de sa fonction qui vise à cartographier la société.

Pour nous résumer, la fable est plus propre à instruire que la satire, ce qui permet de définir sa fonction propre.

Comme la satire, elle critique les défauts mais, par son respect allégorique des apparences, elle ne montre pas de qui elle fait la satire et critique d'une façon modérée. Elle ne se moque pas des personnes, tout en conservant l'objectif de les corriger. Le lecteur ne se sent pas visé, ce qui évite la satire ennuyante et sévère.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 7.

3-Fable et philosophie, l'esthétique de la sensibilité

Fable et Philosophie : une autre manière d'instruction

Une instruction qui s'appuie sur la psychologie

Comme La Motte, Richer rapproche la fable de la philosophie, tout en sachant que la philosophie s'adresse à la raison et la fable au cœur. Le fabuliste selon Richer est un orateur et un moraliste. L'allégorie de la fable attire l'attention : l'esprit humain, qui aime la recherche et la réflexion, trouve dans la fable son plaisir. Richer explique bien que la fable « est mieux proportionnée à la nature de l'esprit humain que la philosophie⁴⁸⁹».

La philosophie représente la raison, la lumière, c'est-à-dire la vérité nue. Mais la fable voile d'abord les vérités par des allégories, pour que l'instruction soit bien efficace pour l'homme : « Si l'homme par son origine céleste, est capable de contempler la vérité, l'empire que les sens exercent sur lui, ne lui permet pas d'en soutenir la lumière⁴⁹⁰».

Quand la vérité paraît sans voile, son amour propre s'en offense. La domination des sens qui s'exerce sur l'Homme l'empêche de voir clairement la vérité. Dans ce cas, c'est la tâche de la raison que de chercher la lumière. La raison penche du côté de la lumière tandis que le cœur est la demeure des passions. Ces passions le corrompent quand elles sont excessives : « D'où vient que, pour s'accommoder à sa faiblesse, les orateurs et les poètes ont eu recours aux figures et aux allégories⁴⁹¹».

Ce constat explique donc que les orateurs suivent la méthode des allégories et des figures, c'est-à-dire qu'ils recourent au style de l'insinuation ou à l'enseignement par analogie. La fable dans son aspect de ruse touche et s'accommode à la faiblesse du cœur humain. Elle rend la vérité plus sensible, non seulement à la raison qui est touchée par la vérité, mais aussi au cœur. Par la fable, on parle au cœur, la source de la faiblesse, et non seulement à la raison comme fait la philosophie. La fable relève de l'ordre de la sensibilité. L'être humain entend mieux la vérité si on touche à son cœur et à sa sensibilité ; ce recours aux figures de styles et aux allégories n'est qu'un moyen pour rendre la vérité sensible :

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 7. La position de Richer est conforme à celle des moralistes classiques.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 7.

Par ce moyen la vérité, devenue sensible, a été mieux entendue et mieux goûtée de la multitude que les préceptes sublimes et abstraits des philosophes ; et les voiles dont on l'a enveloppée ont empêché les hommes les plus vains de s'en offenser.⁴⁹²

Selon Richer, la fable plait et instruit, elle atteint son but plus facilement que les autres genres poétiques. Sa caractéristique spécifique est de réellement plaire et d'instruire.

Pour expliquer le rapport entre l'allégorie et la vérité, Richer reprend l'image classique du médicament de Lucrèce : les fabulistes « [imitent] en cela les médecins, qui, pour faire prendre aux enfants une potion amère, frottent les bords du vase de quelque liqueur agréable⁴⁹³ ». Cette image suppose que la vérité soit « amère », ce qui n'est pas nécessairement vrai chez Richer.

Richer prend une deuxième image classique, celle des animaux comme les abeilles ou les fourmis qui peuvent servir de modèle aux hommes. Il ne s'agit pas non plus de supprimer toute passion, mais ne pas être « assujettis » à elles comme les animaux le sont à leurs instincts.

Ces différentes images s'appuient sur des présupposés qui ne sont plus ceux d'aujourd'hui : il faut par exemple supposer que son origine céleste invite l'homme à être sans envie ni désir, ce qui n'est pas le cas de toutes les divinités. De même, il est réducteur de penser que les allégories ne sont que des voiles qui enveloppent la fable, pour « [empêcher] les hommes les plus vains de s'en offenser ».

L'image la plus complexe est peut-être celle-ci : « Les orateurs imitent les médecins ». Pourtant les deux domaines sont fondamentalement différents pour nous. Les médecins aident les malades à se guérir physiquement, les fabulistes les aident moralement. Les fabulistes tiennent lieu de psychologues. Il y a des maladies physiques et des maladies psychiques. La corruption du cœur de l'homme l'empêche d'avouer sa faiblesse, d'où il est nécessaire que les rhéteurs et les poètes recourent aux figures, notamment pour rappeler à l'homme sa vérité. Ainsi ils aident à guérir l'homme d'une grave maladie : l'égoïsme. Donner pour modèle les actions d'animaux ou de personnages imaginés ne les dérange pas car ils ne se considèrent pas concernés par la matière représentée ; mais si c'est à partir d'humains comme eux qu'on leur montre qu'ils sont dominés par leurs passions, ils vont se défendre et refuser toute sorte d'enseignement car ils se sentiront attaqués. Leur adresser la parole directement sans allégorie ne ménage pas leur amour propre. Or, ce qui dérange l'homme c'est d'être dominé par ses désirs et ses passions, de ne pas être dirigé par sa raison. Dans ce cas, si on lui montre des fables avec des hommes qui ne marchent pas du côté de la raison et

⁴⁹² *Ibid.*, p. 7.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 7.

qui suivent faussement leurs passions, le lecteur ne va pas accepter la comparaison avec ces personnages. Il va se défendre et mépriser cette critique. Mais, une critique douce va le pousser à réfléchir et à se maîtriser. C'est une vision anthropologique de moraliste, accompagnée d'une vision didactique optimiste voisine de celle des jésuites.

III-La fable comme genre éducatif

La fable est une poésie universelle : Richer suit sur ce point la tradition du genre développée par La Motte. En réalité cette tradition remonte à l'Antiquité et Richer le sait. Platon propose d'éduquer les enfants par le moyen des fables. Richer parle de Platon qui conseille d'apprendre la fable aux enfants, qui conseille de former l'esprit de l'enfant autant que son corps. La fable attire l'attention de l'enfant par son style familier, et ses images sensibles. Pour cela, l'enfant apprend à partir de la fable qui est à sa portée. La fable qui est en apparence un simple badinage n'est qu'un moyen d'éducation pour former l'esprit des enfants et les éduquer.

Il est de la prudence de ceux qui sont chargés de leur éducation de leur donner d'abord de bonnes impressions, pour prévenir les mauvaises habitudes qu'ils pourraient contracter, et qui se corrigent difficilement. [...] Mais ce qui d'abord paraît un badinage, se change ensuite en précepte. C'était là le but d'Ésope et des anciens fabulistes ; ils voulaient instruire les enfants, et n'être pas inutiles aux personnes d'un âge plus avancé ; ce dessein leur a réussi ; et tout le monde sait les éloges qu'ils en ont reçus.⁴⁹⁴

Soigner le corps des enfants est important, mais en même temps soigner leurs âmes est tout aussi important. L'éducation doit commencer dès l'enfance. La fable par ses images simples et familières attire leur attention. La fable pour les enfants est un badinage, un jeu qui leur fait plaisir mais sans oublier les préceptes qui se cachent derrière elle.

1-Une poétique d'analogie

Avec les figures et l'allégorie, « la vérité est mieux entendue et mieux goûtée ». Par des images simples et familières, on arrive à corriger les mœurs et la fable atteint son but par l'utilisation de telles images. C'est sur ce point principal que la fable l'emporte sur la philosophie ou sur tout genre qui vise à corriger les mœurs. Elle a une grande capacité à gagner l'esprit de l'homme. Sa fin pédagogique, c'est une philosophie de la sagesse. C'est par le biais des images qu'elle arrive à son but. La fable concrétise la philosophie qui donne des préceptes secs. Et ce recours aux allégories n'est fait que pour soigner l'amour propre de

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 8.

l'homme. De cette façon on évite la mauvaise réaction de l'homme à ce qu'il considère comme une offense.

À l'image de La Motte, Richer affirme que l'allégorie est utilisée dans la fable pour instruire par analogie :

Proposez pour modèle les actions des grands Hommes, excitez le monde à les imiter : la plupart s'en défendront, et ne rougiront point d'avouer leur impuissance et leur faiblesse : mais ils trouveront point d'excuse pour ne pas faire ce qu'ils voient pratiquer par les abeilles et les fourmis : ils auraient honte d'être assujettis aux passions des animaux qu'ils méprisent le plus.⁴⁹⁵

Le bon lecteur est amené à faire une comparaison entre ce qui se passe dans la fable et ce qui se passe dans sa vie quotidienne. Cela montre que la leçon morale a une visée pratique, même si elle n'est pas toujours comprise :

Ceux qui ont le moins d'esprit s'arrêtent à l'image matérielle, et au sens propre de la narration : les autres, s'attachent à l'allégorie, en font de malignes applications : peu de gens s'y reconnaissent et profitent de l'instruction⁴⁹⁶.

Ainsi l'on peut retenir deux caractéristiques de la fable : un aspect narratif et un aspect allégorique.

Donc dès le début, dès l'époque d'Ésope, le but de la fable est d'instruire. Ainsi les thèses de La Motte ne sont pas une nouveauté.

Parfois la fable n'atteint pas son but et la moralité n'a pas d'effet sur le lecteur, pour la raison « que le Lecteur se persuade aisément que la vanité plutôt que le dessein d'instruire fait naître ces sortes d'ouvrages ». Nous pouvons à nouveau voir ici une attaque contre La Motte qui écrit les fables non pas forcément pour instruire, mais comme une sorte de défi à La Fontaine.

2-Les acteurs de la fable

A-Les animaux dans la fable.

Tous les fabulistes sont d'accord sur le fait que « les animaux sont les personnages ordinaires de la Fable ⁴⁹⁷ ». Richer préfère que les animaux soient les personnages de la fable pour la même raison que les préfère La Motte, car ils sont les plus proches des Hommes :

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 11.

La plupart sont organisés comme nous ; et leurs actions étant une peinture naïve des nôtres, il semble qu'il ne leur manque que la parole : la fiction qui la leur prête est donc la plus naturelle de toutes.⁴⁹⁸

Richer reprend la même critique de La Motte contre Descartes et il répète ici parole de La Motte. Il est vrai que ce deuxième se présente comme un esprit moderne, mais sa façon de traiter les questions et de prescrire des règles en fait un peu un écrivain classique, systématique, ainsi que le fait qu'il traite les animaux un peu comme des machines. Paradoxalement, le fait de réclamer une image juste des animaux et de leur donner leur vrai caractère montre l'esprit un peu cartésien de La Motte. C'est-à-dire que La Motte traite l'animal un peu comme une machine dans le sens où il imagine que l'animal a des caractéristiques mécaniques et stéréotypées, d'après une conception scientifique. L'animal chez lui reste un emblème.

Ce qu'il y a de particulier chez Richer c'est qu'il a une idée de l'animal moins cartésienne que celle de La Motte. Les animaux ne sont pas mécaniques : il croit que les animaux sont doués de sentiments et de passions qui ressemblent à ceux des hommes. Richer a une vision de l'animal qui est moins mécanicienne que celle de La Motte. Nous trouvons ici une différence entre Richer et La Motte, la manière de présenter les animaux et de les considérer.

a-La question de la vraisemblance met en cause celle de personnages des fables.

Pour le lecteur d'aujourd'hui, ce qui paraît le moins vraisemblable dans la fable c'est de prêter aux animaux la parole et la raison des Hommes. Richer est peut-être le seul qui aborde la question, mais il demande de l'« indulgence » pour ne pas en faire un problème. Ainsi les animaux parlent, ils raisonnent, ils vivent en société, ils ont les mêmes comportements que les humains, ils ont des sentiments. Tout cela est accepté dans la fable « pourvu qu'elle leur conserve leur caractère⁴⁹⁹ ».

Donc le fait de préserver les propres caractères des animaux ressemble un peu à la théorie de La Motte, mais Richer dans sa pratique est plus tolérant.

L'animal devient le précepteur de l'Homme. Ce que font les fabulistes c'est de donner « les actions des Animaux », pour « l'image de l'homme ». Richer trouve que c'est une exagération, en rappelant l'exemple de l'écrevisse qui marche en reculons. Cette manière de marcher « signifie le mauvais exemple qu'une mère donne à sa fille ». Il faut faire preuve ici d'indulgence pour se concentrer sur le plus important : « contentons-nous de la ressemblance

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 11.

qui frappe les yeux, sans approfondir l'action scrupuleusement.⁵⁰⁰ » Nous voyons là une critique contre le naturel exagéré par La Motte. Richer estime qu'on reste dans le naturel si on prend l'idée de la mère écrevisse pour exemple. C'est l'image principale qui doit être naturelle, parce qu'elle est analogique. Ce qui intéresse Richer c'est l'application de l'exemple.

La Motte répond à cette question d'une autre manière. Présenter des animaux et les classer est une manière d'enseigner l'histoire naturelle.

L'action des Hommes est donnée par l'intermédiaire des images de l'action des animaux. Les actions des animaux représentent les actions des Hommes. Mais la différence est que les animaux ne sont pas libres dans leurs actions car ils suivent leurs instincts, en sont esclaves. À l'inverse, les Hommes sont libres dans leurs actions, chacun se comporte comme il l'entend. La pensée philosophique du fabuliste suppose de dépasser le conflit entre l'instinct et la raison. Donc Richer n'a pas l'ambition d'un naturaliste

B-Les autres acteurs de la fable

Comme La Motte, Richer veut introduire d'autres personnages comme des objets animés et non animés. Pour les Dieux et les héros, il est préférable de diminuer leur utilisation, même si « Un fabuliste a la liberté de choisir dans la nature les êtres qui sont les plus propres à faire son tableau⁵⁰¹ ». Richer accepte dans la fable les plantes, les arbres, même les objets inanimés. Il se justifie en rappelant que la fable s'adresse à tout le monde, que « la fable qui doit être à la portée des moins intelligents⁵⁰² ».

Richer ne prétend pas être contre l'utilisation des abstractions dans la fable, mais demande de les utiliser rarement :

Les Hommes et les Dieux du paganisme, qui leur ressemblent, jouent aussi leur rôle dans la fable. C'est un ancien usage de les y introduire : je crois pourtant qu'on ferait mieux de s'en servir rarement.⁵⁰³

Vu que la fable ne s'adresse pas aux plus intelligents, Richer préfère que les objets qu'on utilise comme « acteurs » de la fable soient parmi « les plus connus » parce que les objets connus sont plus familiers et que « l'image en étant plus familière, elle aide à l'esprit à concevoir les vérités cachées sous l'allégorie ». Nous partons du concret pour aller vers les idées abstraites

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 12.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 12.

Le choix des personnages ne doit pas être une contrainte, le fabuliste a le droit de choisir ce qu'il pense convenable pour présenter son tableau. Mais il préfère que les objets soient physiques, il ne veut pas des abstractions car cela ajoute des difficultés que de faire passer un message ou une vérité morale sous le voile des abstractions. Richer n'oublie surtout pas les enfants, car la fable est adressée à tout le monde et les abstractions risquent de ne pas être comprises par tous.

Le but de l'Apologue est de rendre sensibles les maximes de morale : il ne faut donc pas cacher ces vérités abstraites sous un voile métaphysique. C'est connaître peu le génie de la Poésie en général, qui aime les images sensibles, et pécher en même temps contre les règles de la Fable, qui doit être à la portée des moins intelligents.⁵⁰⁴

En vertu du principe de proximité des personnages, il est beaucoup plus facile de faire une identification avec des animaux qu'avec des abstractions.

Est-ce que la « simplicité » prônée par Richer ne risque pas d'aboutir à une forme de « simplisme » ?

3-Le style de la fable

A-L'exécution de la fable

Richer nous fournit les principes de fabrication d'une fable. Il s'agit d'abord

de voiler un précepte utile ou une vérité intéressante sous une allégorie juste et naturelle, et de bien choisir ses acteurs⁵⁰⁵.

Puis il faudra donner à ce poème l'expression qui lui est propre.

À l'exemple de La Motte, Richer passe à l'exécution après avoir parlé des acteurs, de l'image et de l'instruction. Tout cela a besoin de bon style, de bonnes expressions.

B-Le style de La Fontaine est le style de la fable

Dans la fable il n'y a qu'un seul style, celui de La Fontaine. Richer affirme la supériorité du style de La Fontaine. De cette façon, Richer dit clairement qu'il préfère les Fables de La Fontaine à celles de La Motte. Et il se montre découragé en disant : « on ne peut donc pour le style se proposer un modèle plus parfait que La Fontaine⁵⁰⁶ ».

Nous avons donc l'impression que Richer considérait comme une fable morale de vouloir rivaliser avec La Fontaine. Il suffit de l'imiter et de le suivre

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 13.

Le style propre à la fable est ainsi unique, c'est celui de La Fontaine. S'éloigner de ce style signifie s'écarter du bon chemin et de la bonne direction, au risque de tomber dans le piège de l'invention, c'est-à-dire de se noyer dans la mer de l'orgueil. Richer ne se donne même pas l'honneur de tenter de définir son propre style mais surtout il critique les nouveaux fabulistes comme La Motte sur la question du style :

Ésope, Phèdre, La Fontaine, voilà nos maîtres. Les Fabulistes, qui ont voulu montrer plus d'esprit qu'eux, se sont égarés. Ils ont changé les ornements naturels en faux brillants ; leur raffinement, leurs mots nouveaux et leurs phrases extraordinaires les ont rendus intelligibles et ridicules. Prenons donc pour guide ces grands maîtres⁵⁰⁷.

Dans cet ordre d'idées, Richer expose aussi ses principes de l'imitation. Il y a des caractères du style qu'on peut imiter ; ce sont les qualités essentielles du genre de la fable : la simplicité et la naïveté. Mais les qualités secondaires comme l'enjouement et l'élégance sont propres à l'auteur. Selon Richer, le badinage et l'enjouement ne sont pas essentiels à la fable. Il est vrai qu'ils sont une des sources du plaisir de la fable. Mais, ce qui est important, c'est la simplicité et la naïveté, car Ésope et Phèdre ont écrit des fables sérieuses sans badinage et sans enjouement et en font de bonnes fables.

Comment être un bon imitateur?

La réussite de La Fontaine renvoie à sa sage imitation des Anciens. Le Bonhomme a imité « la simplicité et la naïveté d'Ésope et l'élégance et la délicatesse de Phèdre⁵⁰⁸ ». Il a imité leurs beautés. Il a orné leurs sujets, il les a rendus enjoués par des réflexions naïves. Contrairement à La Motte qui juge que le style de La Fontaine est inimitable, Richer explique qu'il est possible d'imiter le style de La Fontaine, alors qu'on ne peut pas inventer de nouveau style et de nouvelles expressions. Imiter ne veut certes pas dire copier. Il y a une différence entre copier et imiter. Quand on imite, il faut savoir quoi imiter, ce qui est bien, et non pas ce qui est mauvais. Et il faut savoir qui imiter.

Pour être un bon imitateur, il faut avoir une différence de style, une différence d'arrangement. Chaque écrivain a sa manière de penser. Il n'est pas bon de copier les manières d'écriture.

Pour écrire dans un genre il faut se régler sur « les bons modèles », et suivre son naturel. Cela veut dire écrire selon ses grâces et sa manière de penser et cela suppose absolument de connaître ses caractères. Par exemple pour le genre de La Fable, il faut être sensible à la beauté résultant de la naïveté des expressions, et à la délicatesse des pensées qui sont l'âme du

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 14.

style de La Fontaine. Par exemple, La Fontaine « ne s'est pas contenté de copier les grâces des Anciens », mais a aussi ajouté ses propres grâces pour être le maître du style que l'on connaît : il a orné les anciennes fables « de traits enjoués et de réflexions naïves ».

Cette définition de l'imitation permet de faire un sort au badinage qu'on retrouve chez La Fontaine, mais pas chez les premiers fabulistes dont les fables sont très sérieuses et sèches. Ainsi, l'on ne peut pas dire que l'enjouement est un caractère essentiel de la fable, parce qu'il manque aux anciennes fables qui étaient le modèle pour le maître de la fable. L'enjouement est une nouveauté de La Fontaine, qui l'éloigne des classiques antiques. Mais La Motte, sur cette question, rejoint les anciens fabulistes et leur classicisme.

C-Les caractères essentiels et secondaires dans le style

Il y a deux niveaux dans l'analyse du style ; les procédés qu'on peut reproduire et ceux qu'on ne peut pas.

a-Les procédés qu'on peut reproduire du style de La Fontaine

Simplicité et naïveté

La simplicité et la naïveté sont les deux caractères essentiels du style de la fable que nous trouvons chez La Fontaine :

Dans la fable, « il n'est point deux manières de bien faire parler les animaux. La douceur, la naïveté et la noble simplicité sont essentielle à ce poème ⁵⁰⁹

Par conséquent, il faut former son propre style pour y intégrer ces qualités : « Il doit être simple et d'une naïveté élégante difficile à attraper⁵¹⁰ ». Trouver la naïveté et la simplicité du style de la fable entraîne la réussite de la fable. La douce route pour la réussite de la fable c'est le style ; la naïveté et la noble simplicité sont les seules manières de « faire parler les animaux. » Selon Richer, le style n'est pas tout d'abord propre à un auteur donné ; mais il dépend du genre et non pas de l'écrivain. Avec lui, on est dans une esthétique générique tout d'abord. La fable représente des personnages qui dialoguent, ce pourquoi ils doivent parler d'un style simple et naïf. C'est le caractère des dialogues dans la fable.

Nous pouvons donc préciser que ce ne sont pas les règles qui font la beauté d'une fable mais le style. La simplicité et la naïveté du style ont une certaine grâce, et ce sont les qualités qu'on apprécie chez les premiers fabulistes. Ce sont deux qualités essentielles pour le style et pour la réussite de la fable. L'effet de la naïveté dans la fable permet d'exposer de vrais sentiments, sans exagération et sans ornements. Et sans chercher à les rendre agréables :

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 13-14.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

La naïveté, qui est l'expression naturelle du sentiment, a plus d'attraits que la régularité d'un ouvrage. Le cœur séduit d'ordinaire l'esprit, et l'entraîne vers ce qui le charme⁵¹¹.

La naïveté ne suit pas de règles. Elle ne se fabrique pas. Elle refuse tout artifice.

Richer, qui rejoint La Fontaine dans le style, rejoint aussi La Motte quand il pense qu'il faut de la nouveauté dans les sujets et les images :

S'il faut du neuf, c'est dans les sujets et dans les images, non dans l'expression et dans le caractère⁵¹².

Les grâces chez La Fontaine sont ses expressions et les caractères qui donnent aux acteurs.

La raison seule ne sert à rien quand il s'agit du style. Il est important de « saisir d'abord le caractère du style dans lequel le fabuliste veut écrire⁵¹³ » pour animer l'expression et lui donner de la vivacité. Cela suppose d'avoir le juste « sentiment » d'où naissent les belles images et la beauté. Il en résulte que les seuls caractères essentiels pour le style sont la naïveté et la simplicité :

L'imagination et le raisonnement ne suffisent point : c'est le sentiment qui anime l'expression, et qui lui donne des grâces.⁵¹⁴

Alors si Richer met la naïveté et la simplicité en valeur c'est parce que la poésie pour lui passe avant tout par les sentiments. Il privilégie les sentiments avant l'imagination ou le raisonnement. Les sentiments ont un effet esthétique dans la fable. Un lecteur s'attache aux fables de La Fontaine parce que ce qui est important dans ces fables, ce sont les vrais sentiments du grand fabuliste et non pas seulement son intention instructive. C'est-à-dire l'engagement du poète et sa présence effective dans sa production. Le souci pédagogique de La Motte a conduit à dévaloriser la naïveté de l'expression, parce que le fabuliste serait alors obligé de chercher l'expression. Le résultat des fables de La Fontaine, c'est qu'elles sont les résultats naturels de ses sentiments. Or La Motte voulait critiquer la société dans laquelle il vit sans le dire clairement, se montrant en cela plus proche de la satire que de l'intention éducative. Cela montre que le but éducatif de la fable nuit à la naïveté du style et à la beauté stylistique dans la fable. Tu exagère peut être cette question de sentiments : le sentiment, c'est la sensibilité

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 13.

⁵¹² *Ibid.*, p. 14.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 14.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 14.

b-Les procédés difficiles à reproduire.

L'idée de Richer est qu'il y a des procédés qu'on ne peut pas reproduire, comme le badinage et l'enjouement du style de La Fontaine. Ainsi aucun imitateur n'arrivera jamais à reproduire l'esprit de quelqu'un d'autre. Nous pouvons utiliser les vers de La Fontaine, les images de La Fontaine, mais on n'aura jamais ce lien indéfinissable et qui dépend effectivement de l'écrivain, de l'individu qui écrit. Être un singe ne signifie pas être un écrivain. Or essayer de faire exactement comme La Fontaine c'est agir comme un singe. Le badinage ou l'enjouement ne sont qu'une sorte d'accessoire qui donne plus de beauté au style. Ces qualités sont précisément ce qu'on ne peut imiter chez La Fontaine, contrairement à la simplicité et à la naïveté. Il paraît aux yeux de Richer que La Fontaine est inimitable dans son style enjoué : « Il badine avec tant d'élégance qu'il est dangereux de le suivre ». Si un autre cherche à copier le naïf et l'enjoué, il n'atteindra que le bas et le ridicule : « au lieu de copier le naïf et l'enjoué, on tombe dans le bas et le ridicule⁵¹⁵ ».

Comment expliquer que, quand quelqu'un essaye d'imiter le style enjoué, alors que ce n'est pas dans la nature de son style d'être enjoué, il tombe dans le ridicule ? C'est parce que le fait de montrer un effort à être enjoué est une cause de ridicule. Nous rejoignons une idée de La Motte, qui dit à plusieurs reprises qu'il ne faut pas tomber dans la bassesse et le ridicule quand on veut écrire avec un style familier. De même, Richer trouve que, si l'on veut imiter le badinage de La Fontaine, on va se retrouver dans le ridicule et la bassesse. Richer avoue même qu'il a essayé de l'imiter sur ce point, mais que son effort est resté en vain.

Nous trouvons à nouveau ici un point commun entre Richer et La Motte, la conception du style comme l'homme même.

4-Des images de la fable

Entre image principale et images secondaires :

Richer traite scrupuleusement la question de l'image. Tout comme La Motte, il réclame la justesse de l'image et son caractère naturel : ainsi l'image doit être juste et naturelle. Mais ce qui sépare les deux auteurs, c'est que Richer parle de l'image de la fable qui est l'allégorie, c'est-à-dire qu'il parle des images principales tandis que La Motte parle des images secondaires qui constituent l'image principale aussi. Richer avait exprimé plus haut que la perfection d'une fable dépend de la qualité de son allégorie : « plus l'allégorie est juste et naturelle, plus la fable

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 15. Ce sont des reproches indirectement adressés à La Motte

est parfaite⁵¹⁶». Nous pouvons transposer cette équation pour dire aussi que plus l'image est « juste et naturelle, plus la fable est parfaite ».

Que veut dire Richer quand il écrit « L'allégorie est naturelle » ? Richer exprime mieux que La Motte que l'image naturelle, c'est l'image vraisemblable : « quand l'image est vraisemblable, et que rien n'y est contraire à l'instinct des animaux qui sont les personnages ordinaires de la fable⁵¹⁷ ».

Ici Richer se sépare des Anciens et leur reproche de mal employer les images, parce qu'il leur manque la justesse et la vraisemblance.

Les anciens fabulistes ne prenaient pas soin de la question de la vraisemblance : chez Ésope par exemple, « un bâton flottant sur l'onde paraît être de loin un puissant navire. Rien n'est moins naturel que cette supposition ; puisqu'au contraire le plus grand navire regardé de loin semble être un bâton flottant⁵¹⁸ ». Le manque de vraisemblance relève ici d'un problème de logique : il faut que la raison accepte l'image.

Richer rejoint La Motte quand il affirme que la fable doit « accoucher » de la moralité. Les qualités de l'image permettent à la leçon morale de surgir du corps de la fable. La justesse de l'image c'est l'accord de la leçon morale avec l'action qui la présente.

L'allégorie est juste, lorsque l'image est une, et qu'elle représente précisément et sans équivoque l'action et les caractères que l'on veut peindre ; en sorte que la moralité soit une conséquence évidente de cette action⁵¹⁹.

Richer explique en se fondant sur des exemples antiques. La justesse de l'image est en relation étroite avec la moralité :

Il faut se prêter aux fictions des fabulistes, et leur passer quelque chose, tant à l'égard de la vraisemblance que de la justesse⁵²⁰.

La moralité ne doit pas être une allusion, figure par laquelle certains mots ou tournures éveillent dans l'esprit l'idée d'une personne ou d'un fait dont on ne parle pas expressément, un jeu ambigu, incertain et mystérieux. Mais elle doit être une conséquence de l'action.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 9-10.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 10.

5-L'étendue de la fable

Richer ne propose pas une longueur précise pour la fable : « On dit communément que la fable doit être courte : mais il ne faut pas prendre cette maxime à la lettre⁵²¹ ». On peut comprendre ici qu'il parle de cette question peut-être seulement parce que les autres en ont parlé.

Même si d'Ardène ou La Motte ont essayé de montrer que la fable ne doit pas dépasser un certain nombre de vers, Richer trouve qu'il n'y a pas d'unité de mesure pour mesurer la fable. On ne mesure pas la fable « au cordeau », écrit-il⁵²².

Chez Richer, la longueur de la fable dépend du sujet qu'elle représente. La longueur ne touche pas à la beauté de la matière, mais la brièveté est un signe de précision. Le plus rigoureux est de ne pas oublier que le but essentiel est d'arriver à la moralité sans s'intéresser trop à l'accessoire du style. La longueur de la fable n'est pas responsable de sa beauté. Mais il faut y mettre des bornes et des limites. Richer conseille de suivre les modèles anciens sur cette question.

Une fable courte est plus précise qu'une fable longue. Richer donne une raison supplémentaire dans une autre édition de son texte : « Plus les fables sont courtes, plus elles sont faciles à mettre dans la mémoire ; et par conséquent plus elles sont utiles aux jeunes gens⁵²³ ».

6-La place de la moralité

Moralité explicite et implicite :

Richer estime qu'il n'est pas obligatoire d'exprimer la leçon morale. Dans quels cas ?

Le fabuliste détaille deux cas : lorsque la morale se présente d'elle-même à l'esprit et que la clarté de l'image rend cette expression superflue. Alors « le lecteur sait bon gré au Fabuliste de l'avoir cru capable de faire lui-même les réflexions nécessaires⁵²⁴. » Le deuxième cas se rencontre lorsque la moralité est en action et fait partie de l'allégorie. Dans ce cas-là, « les préceptes dictés par les Animaux eux-mêmes font plus d'impression que les sentences et les réflexions de l'Auteur⁵²⁵ ».

Voyons à présent les fables où la moralité est exprimée. À quel moment placer la moralité, en début de fable ou à la fin ? Richer pense ici comme La Motte :

⁵²¹ *Ibid.*, p. 15.

⁵²² *Ibid.*, p. 15.

⁵²³ Autre édition, Paris, Barrois, 1748, p. xxiii.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 16.

La morale mise en tête d'une fable ôte au Lecteur l'agrément qu'il aurait à développer l'emblème. C'est une satisfaction dont il ne faut pas le priver : la vérité qu'on trouve soi-même en paraît plus aimable⁵²⁶.

Pourtant Richer ne dit pas qu'il adopte le point de vue de La Motte mais celui d'Ésope et de Faërne, pour ne pas priver le lecteur du plaisir de découvrir la moralité.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 16.

Chapitre II : D'Ardène

I-Idee générale de l'excellence de La Fable et du plaisir qui en résulte.

L'excellence de la fable c'est la sagesse qu'elle représente en s'appuyant sur le plaisir sans lequel cette sagesse ne peut pas être assez utile dans le genre de la fable⁵²⁷. La fable représente un art de vivre en société. Un discours de pure spéculation ennue les gens et ressemble à un remède amer que le lecteur refuse d'avaler. Le plaisir est un élément nécessaire pour donner un remède facile à absorber.

Nous allons voir que ce qui fait la différence entre d'Ardène et La Motte en ce qui concerne l'essence de la fable : c'est que d'Ardène ne conçoit pas la fable essentiellement comme un genre didactique ; il la conçoit d'abord comme genre poétique destiné à éduquer par la suite. Ce qui fait la valeur de la fable pour lui c'est le style et la variation du style. Ecrire des fables qui ressemblent à celles de La Fontaine en imitant le style. Pour lui, il est peu importe que le sujet soit original. Ce qui est intéressant c'est d'abord l'écriture. Tandis que La Motte prend la position d'un professeur. Il souhaite faire un ouvrage édifiant qui apprenne quelques choses aux gens. D'où l'idée que la moralité doit être mise à la fin. Finalement la leçon chez d'Ardène est secondaire, elle a une place dans la fable parce que c'est générique « c'est le genre qui le demande » la fable suppose une moralité.

Dans son discours, D'Ardène essaye d'exposer une poétique qui a l'air d'être prescriptive où la pédagogie a une place importante. Mais cette poétique n'est qu'une apparence Parce que dans le genre même de discours, le discours oblige à *donner au genre un but éducatif et de prescrire des règles de compositions de la fable*. Mais ce qui nous pousse à dire que le but éducatif est secondaire chez d'Ardène c'est cette espèce d'écart entre le discours et le recueil de fable chez lui. Alors que cet écart là n'est présent chez La Motte ; chez La Motte, les fables sont l'émanation et l'illustration du discours.

Entre le fait d'insinuer une leçon morale pour en dégager des règles de conduite qui peuvent contribuer au bien de l'individu et le fait de donner une prescription pour imposer un

⁵²⁷ « On ne doit parler, on ne doit écrire que pour l'instruction ; et s'il arrive que l'on plaise, il ne faut pas néanmoins s'en repentir, si cela sert à insinuer et à faire recevoir les vérités qui doivent instruire » dit La Bruyère dans la préface de ses *Caractère*

ordre de comportement, les fabulistes ont choisi le style de l'insinuation pour ménager l'amour propre du lecteur et l'instruire. Même s'il y a quelque -uns des fabulistes qui estiment qu'il faut exposer la moralité à la fin de la fable, c'est pour la proposer et la conseiller, non pas pour l'imposer. La fable chargée d'instruire des moralités doit s'éloigner de tout ce qui peut atteindre la liberté du lecteur en question de comportement. Ainsi, la fable n'est pas un système autoritaire ; mais elle est un système de suggestion.⁵²⁸

1-Le but de la fable

D'Ardène fait semblant d'inscrire la fable dans un domaine éducatif comme l'avait fait son devancier La Motte, chez qui la leçon morale est la clé de voûte de la fable. Le but premier de la fable est ainsi de :

Dépouiller nos remèdes non seulement de ce qu'ils ont de rebutant, mais qui les rendrait encore conformes au goût de chaque malade, faciles, agréables, délicieux à prendre.⁵²⁹

D'Ardène rapproche le travail d'un fabuliste à celui d'un médecin qui soigne les maladies et prescrit des médicaments. La fable est un remède qui fonctionne par analogie. Le travail d'un fabuliste ce n'est pas seulement d'enlever l'amertume des médicaments mais, c'est aussi de les rendre conformes au goût de chaque malade. C'est-à-dire que les malades vont goûter le médicament avec plaisir et l'aimer sans savoir que ce médicament est fait pour lui. Grosso modo, cela montre que D'Ardène est un fabuliste moraliste qui a la même position que La Rochefoucauld, La Bruyère. Il considère la fable comme une morale écrite en vers. C'est un écrivain qui confirme que la fable traite la morale, et elle propose des réflexions sur les mœurs qui enseignent à conduire le lecteur dans sa vie et ses actions. La fable est un remède pour éviter des maladies morales; « à nous armer contre le vice », un remède à des maladies précises⁵³⁰ elle tend à « sauver des ridicules, à corriger nos défaut ». C'est un remède qui peut avoir plus d'avantage et tend « à nous donner de goût pour la vertu⁵³¹ » donc c'est un remède qui guérit l'âme et la pousse vers la vertu. Instruire c'est finalement conduire.

Donc D'Ardène essaye de montrer que ce qui rend la fable essentiellement un genre éducatif c'est la sagesse qu'elle produit ou construit en utilisant les vers :

⁵²⁸ La Motte et D'Ardène prescrivent des règles du genre de la fable mais la fable suggère une leçon morale.

⁵²⁹ D'Ardène, *Œuvres Posthumes*, t. 1 qui contient ses fables et un Discours sur ce genre de poésie. *Discours*, p. 9. Cette allégorie est déjà dans la Bible et bien d'autres auteurs la reprennent dès le 16^e siècle, en Italie ou en France.

⁵³⁰ La Motte ne parle pas des maladies, la fable n'est pas un traitement, la fable est un conseil pour ne pas tomber malade.

⁵³¹ Esprit-Jean de Rome Dardène, *op.cit.*, p. 10, C'est plutôt religieux.

Ce genre de Poème, qu'on peut appeler le chef d'œuvre riant de la morale, renferme tout ce que la Poésie a de plus précieux. Car enfin, si la poésie en général est le langage des Dieux, la Fable n'est-elle pas en particulier l'expression de la sagesse ? ⁵³²

Il affirme que la fable est de la poésie parce qu'elle engendre une sagesse, il renvoie aux origines de la fable, le langage de Dieux. C'est une topique critique qui n'a plus que le sens d'une valorisation positive. Et les livres des fables sont « les chefs d'ouvrés riant de la morale. »

D'Ardène est un fabuliste moraliste qui essaye de représenter la moralité par les fables en touchant le cœur du lecteur. Ainsi le fabuliste est un médecin artiste qui sait procurer à chaque maladie un remède. Malgré ce soin que le fabuliste donne au style de la fable, cette dernière paraît très normative comme si on a un modèle de norme de comportement à suivre. Il semble que c'est le fabuliste qui se fait l'écho d'une norme. Il prétend savoir ce qu'est le vice et ce qu'est la vertu. Il revendique savoir comment il faudrait vivre et quelle est la bonne manière de vivre et de se comporter. Le fabuliste se croit capable de déterminer ce qui semblait juste et d'édicter de nouvelles règles pour faire le législateur. Il ne s'agit pas ici seulement d'apprendre la moralité mais c'est aussi apprendre la manière d'enseigner une moralité aussi. C'est-à-dire que le fabuliste se place en position de professeur de morale.

2-L'artifice de la fable

Pour montrer que la fable est une méthode d'apprentissage qui se cache sous l'apparence de jeu, D'Ardène essaye de la mettre face à une autre méthode d'apprentissage, celle d'affrontement direct pour voir la différence entre les deux méthodes. Le fabuliste n'utilise « ni amertume ni violence. » D'Ardène est contre l'apprentissage direct par affrontement et il trouve que la fable est un jeu simple « qui ne heurte jamais de front ce qu'il propose de détruire ⁵³³ ». La fable nous instruit sans humilier : « l'amour propre s'accommode merveilleusement d'une instruction si Pleine d'égards ⁵³⁴ ».

Comme La Motte, D'Ardène préfère les fables consensuelles. Il est contre la fable conflictuelle, c'est-à-dire il est contre l'apprentissage par affrontement, il préfère plutôt le débat que l'opposition. La pédagogie se fait plus par insinuation que d'une manière autoritaire. Donc Pas d'enseignement dogmatique Plutôt un enseignement d'instituteur.

⁵³² *Ibid.*,

⁵³³ *Ibid.*, p. 10

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 15

La fable est une instruction : « Tout son art n'est qu'un jeu simple et amusant qui nous attache, qui nous instruit⁵³⁵ ». C'est un jeu qui instruit par la voie du plaisir :

La fable est donc une des productions du génie les plus propres à ramener l'homme à ce point de raison, d'où l'égaré de la sienne ne l'écarte que trop souvent, et à l'y ramener par la voie même du plaisir. ⁵³⁶

Le plaisir est ainsi l'élément fondateur de ce jeu :

Il est en effet peu de lecteurs à qui la fable n'en procure ; il n'en est même guère de si sérieux et de si austères, dont le front ne se déride à la lecture d'une bonne fable.⁵³⁷

La fable est donc un jeu ludique symbolique où le plaisir constitue le moteur amusant. Elle est aussi un jeu pédagogique qui permet de mémoriser des histoires qui nous donnent des solutions à des situations urgentes.

Le jeu dans la fable a le sens d'une ruse pédagogique. Il a l'apparence d'un jeu plutôt qu'un jeu pratique. Donc il ne s'agit pas du tout d'un jeu au sens d'un délassement. Il ne s'agit pas de jeu pour passer son temps libre. C'est un jeu pour éveiller des facultés intellectuelles et sociales et personnelles du lecteur ainsi que sa conscience. L'idée essentielle de D'Ardene est donc, que finalement ce qui fait le succès, le plaisir que cause la lecture d'une fable à un lecteur, c'est d'avoir la confirmation d'une leçon morale à laquelle ce lecteur était prêt à adhérer. En fait il se trouve d'accord avec la sagesse que le fabuliste propose. Toute la ruse des fabulistes c'est de nous faire croire que finalement on est aussi malin qu'eux⁵³⁸.

3-Le pouvoir de la fable chez D'Ardène.

Toucher le cœur plutôt que l'esprit est le but du jeu dans la fable. Nous voyons que l'insinuation doit provoquer une adhésion qui est une adhésion de la sensibilité autant qu'une adhésion intellectuelle. C'est ainsi que presque tout le monde est touché par le pouvoir de la fable. Par un jeu symbolique, ludique et amusant « nous attache » « nous instruit » ; elle nous « touche⁵³⁹ », nous « adresse les règles de nos devoirs comme la parole de Dieu », « éclaire l'esprit⁵⁴⁰ » « chauffe le cœur », « dispose le cœur (insensiblement) à l'accomplissement du

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁵³⁸ C'est un peu comme la ruse des dramaturges. Les dramaturges qui font rire le spectateur des vices des autres. Le spectateur pense que les autres sont ridicules et que lui ne se comporte jamais comme eux. La représentation satirique et comique détourne le spectateur de ces comportements satiriques et ridicules. C'est cela le sens de *castigat ridendo mores* (châtier les mœurs en riant.) Ce qu'on dit de la comédie, *castigat ridendo mores*, est plus vrai encore de la fable. Sous des formes variées, attrayantes, elle a toujours servi de guide aux hommes. Communication orale de J.-N ; Pascal

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 1.

précepte, « ramène l'homme par la voie du plaisir à la raison » ,« frappe l'esprit du lecteur par la richesse de ses images » et « accouche une surprise et l'admiration de ce monde qu'elle crée⁵⁴¹».

Le lecteur a le plaisir à la lecture d'une fable involontairement » « la fiction de la fable charme les hommes, tandis que la vérité es méprisée chez eux ».

« Le cœur suit (volontairement) ce qui le flatte ». « Le charme de la fiction saisit l'intérieur du lecteur et le passionne » « elle met l'âme du lecteur hors d'elle-même en l'impressionnant pour l'émouvoir⁵⁴²».

A-La Fiction et la suspension

Selon D'Ardene, le pouvoir de la fable vient du plaisir qu'elle procure et cette plaisir trouve son origine tout d'abord de l'effet de la fiction et ensuite de la suspension ;

D'où peut donc naître ce plaisir involontaire et presque général ? Pourquoi, au mépris de la vérité qui a des droits si puissants sur l'esprit et sur le cœur ; pourquoi au mépris même de la vraisemblance, la fiction a-t-elle le secret de nous charmes ?⁵⁴³

Il répond lui-même à ses questions : Exposer les mêmes idées de plusieurs façons, les rend à chaque fois neuves. Cette fiction se résume dans l'idée que, dans la fable, tout est personnifié, tout parle, tout raisonne et tout peut avoir des sentiments. C'est une création d'un monde qui ressemble au notre. Mais comme ce nouveau monde n'est pas la réalité mais une représentation de (ce qu'on croit « la réalité ») donc le lecteur l'aime. Les qualités de ce monde : riche, divers, singularité de spectacle, surprise, l'imagination

La fable parle beaucoup à l'imagination ; le cœur, qui marche à sa suite, s'attache volontiers à ce qui la flatte.⁵⁴⁴

La fiction plait beaucoup aux enfants, même s'ils ne comprennent pas la vérité. Les images ou ce monde fictive leur fait plaisir plus qu'aux personnes adultes qui arrivent à décrypter et à déchiffrer les images. La fiction est donc source de plaisir. Ce qui est tout à fait conforme à l'esthétique classique.

Quant à la suspension⁵⁴⁵, elle est aussi source de plaisir car à la fin de la fable le lecteur va sortir du monde de la fiction au monde de la réalité représenté par la leçon morale :

Mais pour découvrir plus sûrement l'origine du plaisir que nous donne la fable, on pourrait dire que la suspension où elle met notre esprit, produit de charme qui nous saisit et qui nous

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 12.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁴⁵ En rhétorique la suspension est une figure de style qui consiste à mettre le lecteur dans l'attente impatiente de ce qu'on a annoncé mais pas encore dit afin de le tenir en haleine jusqu'au bout.

passionne. Plus l'âme est, pour ainsi dire, hors d'elle-même quand une impression agréable l'émeut, plus le plaisir qui en résulte est vif et touchant.⁵⁴⁶

C'est la découverte de la vérité. C'est un jeu de recherche comme le fait de résoudre une énigme ce qui fait plaisir dans ce jeu de recherche, c'est « l'illusion qui enchante » le récepteur de la fable⁵⁴⁷.

La suspension est étroitement liée à la Réflexion qui est aussi une source de plaisir :

Ceux qui cherchent à devenir meilleurs par la lecture de la Fable, ont un plaisir de plus, et sans doute celui qu'est véritablement digne de l'homme ; mais ce plaisir, qui est un plaisir de réflexion, il naît en eux de l'avantage qu'ils y trouvent. C'est la raison qui le leur apprête, et qui en est la source ; c'est un plaisir qui leur devient particulier : et nous ne parlons ici que de cette émotion générale et non recherchée dont tout Lecteur est agréablement saisi au récit, ou à la lecture d'un bon apologue⁵⁴⁸.

Le plaisir de la fable « instruit sans humilier : l'amour-propre s'accommode merveilleusement d'une instruction si pleine d'égards⁵⁴⁹ ».

D'Ardène trouve que ce plaisir de réflexion est naturel et général. Que l'individu ne sent pas que le fabuliste lui impose une instruction, un précepte, par contre il sent c'est lui qui dégage la leçon et c'est lui tout seul qui applique cette leçon sans que le fabuliste le lui impose⁵⁵⁰.

D'Ardène résume le plaisir de la fable :

Mais pour que la Fable plaise et qu'elle opère plus sûrement en nous un effet intéressant, elle doit être prise dans la nature ; elle doit se passer en action beaucoup plus qu'en raisonnement ; il faut qu'elle abonde en images ; qu'elle ne s'écarte jamais du style qui lui est propre ; quelle soit courte, enfin renferme une moralité toujours utile⁵⁵¹.

Cela montre que les fabulistes de XVIII^e siècle prévoient l'importance du jeu dans l'enseignement. Cela dit, au XVII^e siècle, Blaise Pascal utilisait déjà le jeu à des fins d'apologétique religieuse.

⁵⁴⁶ Esprit-Jean de Rome Dardène, *op.cit.*, p. 12 -13.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁵⁰ La Fontaine a parlé de cette idée de plaisir causé où le lecteur est libre à choisir sa leçon, dans la fable :

«Le monde est vieux, dit-on, je le crois : cependant
Il le faut amuser encor comme un enfant.

⁵⁵¹ Esprit-Jean de Rome Dardène, *op.cit.*, p. 15-16

B-Le plaisir au service de l'instruction morale.

Pour que la fable puisse atteindre son but éducatif, elle doit tout d'abord faire plaisir au lecteur. Selon D'Ardène la fable peut faire plaisir par le biais de deux moyens :

« L'action et l'image⁵⁵²». La mise en action et l'image servent le but secondaire de la fable : le plaisir qu'elle peut procurer au lecteur. À son tour, ce plaisir aide à faire passer la leçon morale, nous voulons dire le but principal de la fable. C'est ce que note D'Ardène :

Oltre le but général de la Fable, qui est de plaire, d'instruire, de corriger, il en est un particulier qui sert comme d'acheminement à l'autre ; c'est d'attacher si fort le Lecteur à tout ce qu'elle lui présente, qu'il ne dépende presque plus de lui de s'en distraire⁵⁵³

À l'exemple de La Fontaine, D'Ardène s'intéresse à l'esthétique et au plaisir qui en résulte autant qu'à la leçon morale.

La mise en action ou les images dans la fable sont les deux procédures qui ont pour objectif de distraire le lecteur afin d'atteindre le but principal de la fable. Ainsi la mise en action de la fable est un facteur essentiel pour faire plaisir au lecteur. Ce plaisir le dispose à recevoir la fable volontairement ; et celle-ci, par conséquent remplit sa mission en remuant l'âme du lecteur et en échauffant son imagination.

Après avoir discuté les sources de plaisir dans la fable, il est temps de parler des conditions de cette plaisir : pour que le plaisir soit efficace et atteindre son objectif dans la fable, il ya des conditions : le style de la fable, sa longueur, et d'autres facteurs contribuent à renforcer la force du plaisir : « la fable doit être prise dans la nature », elle doit « se passer en action beaucoup plus qu'en raisonnement », il faut qu' « elle abonde en images ; qu'elle ne s'écarte jamais du style qui lui est propres ; qu'elle soit courte ; enfin qu'elle renferme une moralité toujours utile ».

II-La Fable doit être prise dans la nature

La Nature est la source de la diversité des Fables et elle fait leur richesse :

La fable est un ouvrage où la nature doit régner d'avantage. Ce n'est que dans son sein que la fable puise ce précieux amas de richesses qui la parent, et qui la rendent si aimable⁵⁵⁴.

La fable ne donne pas seulement des leçons de morale, le fabuliste doit bien comprendre la nature, l'Univers, car il va nous donner des idées sur les choses existantes dans la nature. La même idée de La Fontaine qui se compare à Prométhée. Pour rester fidèle à la nature, Le fabuliste ne doit jamais ignorer « les propriétés différentes, l'instinct particulier de

⁵⁵² *Ibid.*, p. 21

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 17.

tous les animaux. Sans cette connaissance, il risquera souvent de contrarier la nature, en établissant l'union où doit régner l'antipathie⁵⁵⁵».

C'est la même idée de La Motte qui demande de changer les lieux, les temps, et de voyager dans l'espace, il préfère parler de tout dans la fable, la fable représente l'homme le microcosme qui représente l'univers ;

C'est l'étude de la nature et de la nature humaine, en parcourant le tableau immense et varié de l'univers, le fabuliste y « apercevra une infinité d'objets, de liaison, de rapports qui ne lui étaient connus, d'où naîtront en lui autant d'idées qui, après avoir exercé son imagination, y déposeront le germe fécond d'une multitude de fables nouvelles⁵⁵⁶».

C'est ainsi l'écriture des fables nouvelles qui préfère la fidélité à la nature des animaux. La réussite d'une fable pour lui ne dépend pas seulement de sa leçon morale, elle dépend aussi de ce qu'elle apporte aussi d'enseignement ou d'idée sur la nature, ou sur les acteurs qui la présentent. Une bonne fable ce n'est pas celle où on donne aux animaux les mœurs et les inclinations des hommes, l'animal dans la fable doit conserver ses propres penchants. Comme ça le lecteur croit toujours qu'on parle des animaux et non pas de lui et de ses semblables.

Il faut que l'Auteur saisisse dans ces même animaux les inclinations, les actions qui approchent le plus de celles des hommes ; ainsi, en conservant à l'espèce animale ses propres penchants, il ne laissera pas d'occasionner une critique assez naturelle de la plupart des nôtres⁵⁵⁷.

C'est-à-dire qu'il ne faut pas seulement déguiser les hommes sous les noms des animaux. Cette règle représente l'habileté de l'auteur de la fable, elle est très contraignante et essentielle à ce genre. La fable ne doit pas être un déguisement des hommes sous le nom des animaux car c'est « La réformation de l'homme étant l'objet de La Fable⁵⁵⁸».

Ce n'est pas seulement les Nature qu'étudie la fable mais aussi c'est la Nature humaine. La connaissance de l'homme. Le fabuliste doit prendre la nature comme guide.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 17-18

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 18

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 19

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 19

III-La fable doit être mise en action et non pas en raisonnement

Nous allons faire la différence entre une fable rationnelle et une fable mise en action (sensible)

1-Qu'est ce qu'une fable mise en raisonnement ?

D'Ardène expose plusieurs critères pour définir la fable mise en raisonnement : Une fable mise en raisonnement est une fable dans laquelle le fabuliste sacrifie le plaisir au profit de l'instruction morale. C'est une fable qui ne correspond qu'à une vérité qui peut bien convaincre, mais dont l'exposition ne flatte en aucun cas le lecteur ni ne le remue. Son caractéristique principale est qu'elle est trop argumentative qui ne fait pas appel aux sentiments du lecteur, ne touche pas son cœur car il y a trop de raisonnement. Cela renvoie au discours argumentatif. D'Ardène reproche à La Motte d'avoir fait des fables mises en raisonnement :

Si l'auteur de la fable nous présente une vérité dans un raisonnement suivi, mais qui ne peigne rien à notre imagination, qui ne remue, qui n'échauffe point notre âme, il y a tout lieu de craindre que la langueur ne s'en empare, et que la fable n'y trouve point son compte.⁵⁵⁹

Dans une fable mise en raisonnement, le lecteur a moins de plaisir de lecture et plus de travail de réflexion puisqu'il doit suivre point par point les arguments mis en jeu au cours des débats. La fable perd ainsi son aspect ludique pour devenir le lieu d'un travail intellectuel. Le plaisir du jeu recherché par D'Ardène n'est pas pris en compte dans une fable où le lecteur doit s'efforcer de suivre le chemin intellectuel très encadré par le fabuliste. On comprend alors que si selon La Motte ce travail de raisonnement fait plaisir au lecteur, selon D'Ardène il ne peut pas faire plaisir ou plutôt ce n'est pas la sorte de plaisir que cherche D'Ardène. Cela montre qu'il y a plusieurs visions du plaisir⁵⁶⁰. Il est injuste de la part de D'Ardène de reprocher à La Motte d'avoir suivi cette méthode car parfois les raisonnements peuvent probablement attacher le lecteur.

Pour que la fable puisse procurer un plaisir et pour qu'elle opère sûrement un effet intéressant, « elle doit être mise en action beaucoup plus qu'en raisonnement⁵⁶¹ ». D'Ardène confirme ainsi la supériorité d'une fable mise en action sur une fable mise en raisonnement.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁶⁰ Ce qui fait plaisir aux uns peut ne pas réjouir les autres.

⁵⁶¹ Esprit-Jean de Rome Dardène, *op. cit.*, p. 15.

Dans une fable mise en action, il s'agit d'une esthétique de la sensibilité. D'Ardène insiste sur l'importance de cette esthétique dans le genre de la fable. Pour lui la fable est éducative dont la morale n'est pas faite pour être ennuyeux ; la morale est faite pour être naïve et jouée pour atteindre tout le monde.

2-Comment mettre une fable en action ?

La manière ; la présentation

Il s'agit de faire sentir l'histoire, faire vivre l'histoire au lecteur, le faire rêver et le toucher. Le lecteur s'imagine parmi les personnages. Cela repose sur une technique pour écrire une fable. C'est émouvoir le cœur du lecteur en mettant sous ses yeux une action qui « peut captiver son imagination et produire sur elle une impression que le fabuliste cherche à y exciter⁵⁶²».

Nous remarquons bien que D'Ardène a tendance à rapprocher la fable du théâtre⁵⁶³. La mise en action est aussi une mise en scène. La Motte voyait aussi les personnages de la fable comme des acteurs⁵⁶⁴. Dans le théâtre on peut voir, entendre les acteurs, mais dans la fable on raconte sans mettre sur scène des acteurs. C'est pourquoi D'Ardène insiste sur le fait que

Quoique la fable ne puisse que raconter, elle doit le faire avec tant d'art, tant de naïveté, tant de naturel, et en même-temps avec tant de feu, que nous croyions voir ce qu'elle raconte⁵⁶⁵.

Le lecteur s'imagine être à la place des personnages de la fable. Il est emporté par l'action. Donc il ne reste qu'à mettre la fable en scène⁵⁶⁶.

La fable n'a cependant pas le pouvoir du théâtre, elle ne peut que raconter avec « art ». D'Ardène veut la rapprocher des autres genres comme le théâtre. Avec lui, la fable peut se mettre en scène et être jouée.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 21.

⁵⁶³ Nous sommes vraiment dans la tradition qui dit que la fable c'est un genre narratif en miniature. La Motte a dit aussi la même chose quand il dit que la fable est une épopée, cela revient à dire la même chose.

⁵⁶⁴ Dans son *Discours* La Motte ne parle pas des personnages de la fable mais de ses acteurs ; Acteurs c'est le terme utilisé par tous les auteurs de rhétorique et de cours de littérature.

⁵⁶⁵ D'Ardène s'appuie sur une citation d'Horace.

« Ce qui se passe sous nos yeux nous affecte tout autrement que ce qui nous est raconté dit Horace.

⁵⁶⁶ Au XVIII^e siècle, on rencontre plusieurs recueils de « fables mises en action », la plupart du temps tirés des fables de La Fontaine, versifiées de manière à être chantées et jouées, comme des vaudevilles dramatiques : au lieu de raconter l'histoire d'un corbeau sur un arbre, on va mettre en scène un personnage de corbeau et un personnage de renard et faire un discours direct et raconter l'histoire comme une petite saynète. Voir à ce propos, A. Carrière-Doisin, *Les Fables Mises en Action: Suivies de Pièces fugitives, et de quelques Comédies*, Volume 2, Senne, 1787.

La fable raconte par ce qu'elle est un récit, il faut prendre soin de la manière de raconter pour échauffer l'âme, remuer l'imagination de sorte que la fable puisse atteindre son but de plaire et d'instruire. Nous sommes donc très proche de l'idée de La Fontaine : une « petite comédie » que Florian reprendra à son compte

3-Le rôle de la mise en action

Pour structurer la conduite de la fable, d'Ardène s'intéresse à la procédure de mise en action. Le rôle de cette procédure est de susciter l'intérêt, d'éveiller la curiosité du lecteur pour mieux la satisfaire. Ainsi, dans une même fable, on peut combiner des circonstances et des incidents qui forment le nœud même de l'action. La mise en action en fin de compte s'obtient par la combinaison d'un ensemble d'événements et de faits pour constituer la fable, sans toucher à l'unité de l'image allégorique. Enchaîner des événements suppose de dynamiser la leçon morale par un schéma narratif où le fabuliste peut changer les situations des personnages et faire entrer des éléments modificateurs qui changent le déroulement simple de l'histoire pour la rendre plus vivante. Selon d'Ardène, exposer le déroulement des événements de la fable est plus intéressant qu'exposer des arguments et des raisonnements, car l'enchaînement des événements donne énergie et mouvement à la fable où « tout agit, tout est en mouvement⁵⁶⁷ ». Soigner l'« action » est donc un des principaux moyens d'animer la fable :

Il faut donc que le fabuliste qui veut se concilier notre attention, répande dans ses fictions la chaleur, et la vie. Il faut qu'il nous peigne l'action qui fonde l'apologue, comme si elle se passait dans le moment présent ; que nous croyions voir agir les acteurs ; que nous croyions les entendre : que nous partagions leurs craintes ; leurs périls, leurs espérances, leurs succès, enfin, que toute la fable nous attache : ce qu'elle ne peut faire qu'en nous rendant extrêmement présente l'action qui y donne lieu⁵⁶⁸.

Motiver la structure de la fable par l'action, c'est peindre les caractères des acteurs et les faire parler d'après leur cœur. La fable mise en action, c'est celle qui est animée par de grandes passions qui agitent le lecteur, lui procurent des émotions et font éclater ses sentiments. Le récit mis en action nous pénètre du plus vif intérêt car il remplit la fable d'énergie, d'une façon que le lecteur éprouve des sensations dans des récits qui représentent des actions qui pourraient se passer chez lui. L'âme du lecteur jouit des sentiments que lui accorde la fable. Il est remarquable que les mouvements dans la fable puissent convaincre le lecteur.

Pour bien exprimer ses idées, d'Ardène s'appuie sur deux fables de La Fontaine ; l'une mise en raisonnement, l'autre mise en action.

⁵⁶⁷ Esprit-Jean de Rome Dardène, *op.cit.*, p. 25.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 22.

Qu'entend d'Ardène par l'action ? Il y a une action non pas seulement quand le fabuliste raconte un évènement, mais quand il raconte une histoire vraisemblable et expose les sentiments des acteurs. Il s'agit d'entourer l'évènement raconté par ce que nous pouvons appeler la narration, de donner à la fable un peu plus d'étendue. Mettre la fable en action concerne la manière de l'exposer, de mettre en valeur l'évènement raconté. Mettre la fable en action ne signifie pas raconter des contradictions ou multiplier les images, mais donner plus de vivacité à la scène racontée : « Le récit en quelque sorte remplacera le fait ; et c'est à de pareil récits que les images deviennent tout à fait nécessaire⁵⁶⁹ ».

Nous ne sommes probablement pas obligés de suivre d'Ardène qui pense que chaque fable « mise en raisonnement » est forcément dénuée d'action. Cette opposition n'est pas nécessaire, car il est possible de mettre la fable en action et en raisonnement en même temps.

4-Comment conclure une fable mise en action ?

La narration et la leçon morale sont deux choses différentes, la réussite de l'une n'implique pas nécessairement celle de l'autre. De la même façon que la fable mise en raisonnement peut ne pas être très vivante et manquer le but principal de la fable, la fable mise en action peut nuire à l'efficacité de la leçon morale. Une belle fable qui touche et émeut le lecteur n'est pas obligatoirement une fable éducative.

D'Ardène essaie de réconcilier le plaisir de l'art de la fable chez La Fontaine avec la méthode éducative de La Motte. Mais on remarque bien qu'il s'incline devant la beauté des fables de La Fontaine.

D'Ardène trouve que toutes les fables ne peuvent être mises en action. La mise en action dépend du sujet de la fable. Quand le sujet de la fable résiste à cette beauté (la mise en action), le fabuliste peut l'animer par des images pour attacher le lecteur.

Prenons maintenant l'exemple une fable de ce fabuliste mise en actions « Le Législateur et l'Araignée » (I, XV). Dans cette fable, le récit remplace le fait, l'action se présente sous les yeux du lecteur qui entend aussi la parole des acteurs. Nous (voyons), en tant que lecteur, cet anciens législateur en train de contempler les merveilles de la nature. Et nous contemplons avec lui la manufacture de l'araignée et nous attendons des réponses à ses questionnements. Pour animer sa fable, le fabuliste nous fait assister par la suite à la scène de l'exécution d'une mouche et d'un papillon. Nous sommes touchée en voyons l'araignée qui court à dévorer ses parois et qui fait couler leurs sang pour que nous soyons par la suite étonnés et affligés par le

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 28.

sort de l'araignée qui voit sa toile emparé par un papillon charmante. Nous partageons les émotions du législateur contemplatif à ce moment- là qui finit par tirer une morale à la fin de cette suite d'événements :

Des lois voilà le sort,
Elles arrêtent sans effort,
Le faible, le petit, l'homme dans l'indigence,
Mais pour le riche, et pour le fort
Ils éludent les lois ou leur font violence

IV-Des images nécessaires dans la fable

Quelle est la différence entre une fable mise en action et une fable qui repose sur des images pour charmer ?

La mise en action, c'est la représentation des sentiments, des passions, un regard intérieur qui donne accès à l'intérieur des personnages. À l'inverse, les images, ce sont les descriptions des lieux, des actions, des faits, des vêtements, selon un regard extérieur que peut avoir le lecteur sur les acteurs.

D'Ardène procède à une distinction entre deux types d'image, les images particulières et les images entières. La fable elle-même est une « image allégorique » composée d'images « particulières⁵⁷⁰ », à la manière d'un tableau en mosaïque. L'image entière est donc la fable entière, comme d'Ardène le dit dans sa phrase d'introduction :

La fable entière n'est elle-même qu'une image allégorique de la vérité qu'elle voile d'abord, et qui se développe dans la suite⁵⁷¹.

La phrase suivante détaille ce que d'Ardène entend par les « images particulières » :

Tous les traits qui composent la fable doivent donc être comme autant de coup de pinceau qui préparent de loin le point de vue qu'elle nous ménage, autant de trait de lumière qui doivent mettre cet objet dans tout son jour⁵⁷².

Ces images particulières préparent l'image entière, sans s'opposer à elle : « ainsi la clarté, la justesse doivent régner dans l'image entière⁵⁷³ ».

Les images particulières décorent l'image allégorique. Le fabuliste les utilise pour remplir le vide dans la fable surtout quand il ne peut pas mettre la fable en action. Ces images peuvent être « mises en mouvement », comme les tesselles qui forment un tableau de mosaïque. Mais ici les tesselles sont soit des images en mouvement soit des descriptions.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 29.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 29.

L'idée est donc de distinguer « l'image allégorique » des images qui sont plutôt des ornements du style)

D'Ardène nous représente le plan de fabrication des images. Il n'est pas très explicite dans la représentation des images, ne nous donne pas vraiment la recette de la fabrication des images, et s'appuie sur des exemples parcimonieux. C'est au lecteur de dégager la recette.

Une analyse des images dans les exemples que cite d'Ardène nous amène à constater que les images sont des descriptions qui s'appuient sur un champ lexical précis et qu'il y a des images mises en mouvement, c'est-à-dire qu'il y a une action secondaire qui se passe à l'intérieur de l'image. Dans les images, les acteurs sont en train d'élaborer une action et d'effectuer une stratégie. Cette action est indépendante du but principal de la fable, mais étroitement lié au but secondaire qui est la beauté.

Pour aller plus loin, il faut donner quelques détails caractéristiques de l'objet désigné, en suivant le premier exemple que donne d'Ardène, la fable « Le Loup devenu berger » (III,3). Il s'agit d'une description narrativisée où il y a un tas d'éléments descriptifs qui sont destinés à donner du relief au récit. Le fabuliste nous décrit tout d'abord l'image d'un berger puis une image en mouvement, car le loup est en train de faire une manœuvre en vue d'atteindre son but : manger les moutons. Le fabuliste attache la curiosité du lecteur en étudiant point par point le déguisement du rusé.

Il s'habille en berger, endosse un hoqueton ;
Fait sa houlette d'un bâton,
Sans oublier la cornemuse :
Pour pousser jusqu'au bout la ruse

D'Ardène essaye de nous montrer que La Fontaine décrit un personnage approprié et que, par ce système de description narrativisée, le fabuliste concourt à limiter le caractère purement écrit et purement narratif de l'écriture pour donner l'impression que c'est vivant. C'est ainsi il continue à énumérer les processus de l'action de travestissement :

Il aurait volontiers écrit sur son chapeau :
« C'est moi qui suis Guillot, berger de ce troupeau. »
Sa personne étant ainsi faite
Et ses pieds de devant posés sur sa houlette,

Cette énumération de détails montre que la fable consistant en une description animée et frappante de la scène du loup qui fait sa toilette de déguisement, elle nous donne une représentation imagée et comme vécue à l'instant de son expression, elle donne à voir.

Dans le deuxième exemple « Le Singe et Le Chat » (IX, 16) nous avons la description d'une action : la délicatesse du chat et sa prudence. Nous lisons une succession de faits pour donner un rythme :

Raton avec sa patte,
D'une manière délicate
Ecarte un peu la cendre, et retire les doigts,
Puis les reporte à plusieurs fois ;
Tire un marron, puis deux, et puis trois en escroque.

D'Ardène en choisissant cette scène cherche à souligner que l'image chez La Fontaine consiste en une description d'une scène, comme si elle se passait devant les yeux du lecteur, de façon animée et vivante.

Dans le troisième exemple « L'œil du Maître » (IV, 21), nous avons aussi une stratégie en train de se faire ; un cerf se sauve dans une étable. Mais l'image se concentre plutôt sur la description d'un lieu (l'étable) : peu d'herbe, râteliers, litière, greniers, bêtes, jougs, colliers :

Là-dessus le Maître entre et vient faire sa ronde.
Qu'est ceci? dit-il à son monde.
Je trouve bien peu d'herbe en tous ces râteliers ;
Cette litière est vieille : allez vite aux greniers ;
Je veux voir désormais vos Bêtes mieux soignées.
Que coûte-t-il d'ôter toutes ces Araignées ?
Ne saurait-on ranger ces jougs et ces colliers ?
En regardant à tout, il voit une autre tête
Que celles qu'il voyait d'ordinaire en ce lieu.

La Fontaine peint l'image de l'étable dont il parle avec des couleurs si vives, que le lecteur croit être présent lui-même dans ce lieu et voir de ses propres yeux ce qu'il y a dedans.

Nous remarquons, ainsi, que pour construire une image, La Fontaine compte beaucoup sur les champs lexicaux qui peuvent désigner l'objet qu'il veut décrire. Il recourt le plus souvent à deux figures de style assez utilisées dans le théâtre, L'hypotypose (qui permet de décrire avec vivacité un fait du récit) et l'éthopée (la caractérisation des personnages, de leurs mœurs à leur prise de parole). D'Ardène a bien compris que chez La Fontaine, il s'agit d'une adaptation de la rhétorique savante au ton de la poésie.

1-La place des images particulière dans la fable

Quelle définition d'Ardène donne-t-il du mot image ?

C'est la représentation vive et fidèle d'un objet, tel qu'il puisse être, comme la copie que le peintre trace de notre figure est notre propre image souvent flattée ; mais qui doit être toujours assez ressemblante⁵⁷⁴.

Cela lui laisse une liberté d'agir et de modifier l'image sans sortir des limites de la ressemblance. Il nous propose le mécanisme de la fable, la fable vue comme une machine et un mécanisme.

La conformité entre l'objet représenté et son image fait la beauté de l'image. La beauté de l'image c'est d'être une représentation fidèle et quelque peu embellie. Il faut suffisamment ressembler à l'objet représenté.

L'âme de la fable chez d'Ardène consiste précisément dans les images, à l'inverse de La Fontaine qui dit que la moralité est l'âme de la fable :

Ces images sont tout ce qu'il y a de plus propre à répandre l'agrément et de la chaleur dans la Poésie ; elles en sont l'âme, et en particulier l'âme de la fable⁵⁷⁵.

D'Ardène trouve que La Fontaine a réussi à peindre ses images :

La Fontaine est riche de ces beautés. Il manque rarement l'occasion de peindre, il peint toujours d'après nature⁵⁷⁶.

L'image dans les fables de La Fontaine a une valeur surtout parce qu'elle est représentée naturellement car le lecteur croit entrer dans la fable. La Motte critique les images de La Fontaine car selon lui, il leur manque la justesse. Mais d'Ardène trouve que les images de ce même fabuliste sont riches. Nous pouvons comprendre cette opposition par le fait que La Motte parle au nom de raisonnement et D'Ardène parle au nom du beau récit et de la peinture naturelle :

Ce sont de pareilles images qui font le plus grand charme de la Fable. Mais il faut que ces images soient bien frappées ; il faut qu'elles nous transportent comme par enchantement dans les lieux qu'elles nous décrivent, auprès des Auteurs qui y agissent, et que leurs intérêts deviennent les nôtres⁵⁷⁷.

Nous voyons bien ici que les images sont du côté de la « peinture » donc du style. Contre ceux qui critiquent les images de La Fontaine, d'Ardène dit :

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 29-30.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 32.

Soit que La Fontaine conte, soit qu'il moralise, il n'y a qu'à se taire et admirer⁵⁷⁸.

Même par rapport à ceux qui jugent l'image au nom de la moralité, d'Ardène les réfute en la trouvant parfaite : aucune possibilité de la critiquer.

Finalement ces beautés sont pour d'Ardène plus intéressantes que la leçon morale.

Un fabuliste peut animer la fable selon nos fabulistes au début de XVIII^e siècle de trois manières : par raisonnement, par une mise en action, par l'image et ou les trois ou deux.

Pourquoi D'Ardène choisit-il d'animer la fable par l'action ou les images puis exposer une leçon morale ?

La narration ne suffit elle pas à porter la leçon morale ?

C'est-à-dire que c'est l'action de la fable elle-même qui conduit à la leçon, c'est exactement la manière qu'avait suivie La Fontaine. La narration elle-même est capable de réaliser le but éducatif que cherchent ses successeurs. Mais s'ils trouvent qu'il leur manque vraiment l'explication, ils peuvent animer leurs propre fable par la narration jusqu'au degré que tout soit clair, que le lecteur comprenne tout sans avoir besoin d'une moralité explicite à la fin ou de l'aide d'un expert qui lui explique la leçon morale, d'une interprétation ou de mettre la leçon : c'est la narration qui fait tout.

V- De la moralité de la fable

Dans son laboratoire d'analyse des fables de La Fontaine, d'Ardène cherche « jusqu'où peut être poussée la sévérité des règles⁵⁷⁹ » qu'il essaye de tirer des fables du maître, en ce qui concerne la leçon morale et ses caractéristiques, sans oublier de reprocher à La Fontaine ses défauts et de louer ses beautés. D'Ardène ne donne pas de règles fixes à suivre mais il les conseille aux futurs fabulistes comme un manuel et une méthode de travail.

La moralité occupe une place primordiale dans la fable. C'est la partie « la plus essentielle⁵⁸⁰ », comme le dit clairement d'Ardène :

La fable est faite pour la moralité, non la moralité pour la fable, dont le but unique est de nous instruire et de nous corriger, avantages que peut seule nous procurer la vérité, ou la maxime que la moralité renferme. La Fable est le vase, et la moralité la liqueur⁵⁸¹.

A l'instar de La Motte qui dit que la morale doit naître de la fable, d'Ardène affirme que : « la moralité doit naître sans effort et naturellement du corps de la fable, qui est faite pour l'amener⁵⁸² ».

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 62.

L'avantage de la moralité ou de la maxime dans la fable est de nous instruire et nous corriger ; c'est une confirmation de ce que la fable veut dire. « La fable est la vase, la moralité est la liqueur⁵⁸³ ». Cette métonymie biblique empruntée par d'Ardène, exprime l'idée que la fable est bien le contenant et la moralité est véritablement le contenu. Donc la fable est vaine si elle n'est pas construite par et pour une leçon morale.

Comme le dit l'adage arabe, la fable est le plateau en diamant sur lequel la moralité est servie au lecteur. La fable est le plateau de la moralité.

1-Le rapport entre la moralité et l'histoire racontée.

Tout comme chez La Motte, d'Ardène tient le discours qu'il faut faire des fables telles qu'elles participent à l'édification morale. Donc la moralité ne doit pas être un moyen pour enrichir seulement une œuvre littéraire. D'Ardène soumet le genre de la fable à un message pédagogique. C'est pourquoi il essaye de montrer dans son discours que la moralité doit être la conclusion logique de la fable, comme le réclame La Motte, et non pas comme la simple interprétation d'une image allégorique, comme chez La Fontaine. Il veut que la moralité soit directement liée à la fable en éliminant tout écart entre l'exposé de la leçon et la manière dont l'image allégorique est écrite. Donc il s'agit de resserrer le lien entre l'image et la moralité.

Mais comme d'ordinaire on la conseille sans l'exiger, c'en est assez que la vérité résultante du corps de la fable soit celle qui frappe le plus, et qu'il est plus naturel d'en insérer⁵⁸⁴.

D'Ardène confirme cette idée dans le chapitre où il parle des fables mises en action ; il nous montre une fable très bien faite mais où la moralité ne répond pas du tout aux attentes du lecteur. D'Ardène exprime son mécontentement de la fable « L'Aigle et l'Escarbot » à cause de la leçon morale qui « termine [...] assez mal l'apologue » : « je ne sais plus où j'en suis pour la moralité qui m'avait luit, et elle m'échappe⁵⁸⁵. » En bref, la moralité prévue par le lecteur ne trouve pas d'échos dans la leçon morale que La Fontaine avait insérée. Il trouve également que la moralité qui ne correspond pas à la fable comme « défectueuse, en ce qu'elle écarte la moralité que toute fable doit au contraire établir⁵⁸⁶ ». Une moralité comme celle-ci est défectueuse car elle ne produit pas d'instruction et fait perdre à la fable son objectif pédagogique⁵⁸⁷.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 52.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, 62-63.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, 26-27.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁸⁷ Cela ne s'oppose pas néanmoins au plaisir que d'Ardène trouve à lire cette fable.

Dans ses fables, d'Ardène traite la question de la moralité d'une manière beaucoup plus libre que dans son discours car il prend pour point de départ l'imitation de La Fontaine et non pas la moralité en elle-même. Si chez La Motte la moralité est une sorte de conclusion logique d'un discours didactique, chez d'Ardène, fidèlement à la manière de La Fontaine, elle est plutôt une suggestion de lecture. Certes il est théoriquement d'accord avec La Motte, il veut que la moralité soit rigoureuse et qu'elle paraisse découler naturellement du récit allégorique qui développe la fable. Mais il est plutôt, dans sa pratique, quand nous le lisons, capable de faire une moralité qui a un lien extrêmement distendu avec l'allégorie. Il imite souvent la façon surprenante dont La Fontaine écrit des moralités qui sont parfois très partiellement en rapport avec les images, alors que La Motte, au contraire, essaye d'être rigoureusement dans la logique de la fiction qui est construite par son allégorie. D'Ardène propose de distinguer la moralité exposée et la moralité comprise dans le corps de la fable : « Une circonstance favorable, c'est lorsque le corps de la fable comporte avec lui le sens allégorique qui en est l'âme, et que par-là on est dispensé de rendre expressément la moralité⁵⁸⁸ ».

2-Les caractéristiques de la moralité

A-Une moralité unique

L'unité de la leçon morale réclamée par La Motte est aussi réclamée par d'Ardène. C'est-à-dire qu'il n'y a qu'une seule leçon morale à retirer de chaque fable : « Il faudrait même, autant qu'il serait possible, qu'on ne pût tirer d'une fable d'autre moralité que celle qu'on en tire⁵⁸⁹ ». Cette unité représente la perfection de la fable pour lui. Elle sert l'efficacité de l'enseignement : « La vérité morale contenue dans la fable doit être une. L'esprit s'y attache bien plus lorsqu'il n'a qu'un seul objet à saisir ». D'Ardène propose pourtant un assouplissement de cette règle en précisant : « Nous voyons cependant que La Fontaine ne fait pas difficulté d'en admettre quelquefois deux, quand la nature de la fable l'y conduit⁵⁹⁰ ». Est-ce-à-dire que la fable ne doit pas produire une leçon morale à interpréter et que la leçon morale ne doit pas accepter plusieurs interprétations ? Pour autant, une fable qui contiendrait une « triple instruction » serait « trop multipliée ». D'Ardène semble donc plus tolérant que La Motte sur la question de l'unité de la moralité, mais dans certaines limites.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 65.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 63.

B-Une moralité utile et empirique

D'Ardène, n'hésite pas à reprocher à son maître d'avoir manqué d'instruire par une moralité dans un certain nombre de ses fables. Il nous explique que l'instruction est très importante dans la fable, mais qu'il ne s'agit pas de n'importe quelle instruction, mais de l'instruction qui aide au développement d'une société. Les mœurs sont essentielles, mais « il suffit qu'elle roule sur un fait, ou sur une vérité propre à occasionner le bien de la société, le progrès des connaissances, ou autres effets semblables ».

D'emblée, la morale est liée à une visée pratique, mais l'instruction chez lui ne vise pas uniquement l'éducation morale des individus mais celle de la société. La leçon morale ne vise pas seulement à transmettre la moralité mais aussi à « occasionner » un bien, c'est-à-dire qu'elle donne des résultats concrets, qu'elle aide à l'apparition du bien. Elle est un motif qui fait agir les hommes pour qu'ils se comportent d'une bonne façon. Et donc elle concourrait relativement moral. L'agrément, la description, le style de la fable ne servent à rien si derrière la fable il n'y a pas d'instruction. C'est ce que d'Ardène reproche à La Fontaine : il lui manque l'instruction ou plus précisément l'utilité de l'instruction et de représenter des maximes. Il est inutile d'exposer une moralité telle que « la peur est la plus forte des passions ». En exposant cette maxime, La Fontaine ne nous donne pas de leçon à suivre. Il n'y a pas d'enjeu pratique. Cette maxime fait partie des vérités triviales que La Motte avait déjà dénoncées. Donc comme La Motte, d'Ardène préfère des moralités empiriques qui reposent sur l'expérience.

3-L'exposition de la moralité

Pour éviter toute sorte d'ambiguïté dans la compréhension de la leçon morale, il est intéressant d'exposer les caractéristiques de la moralité. Dans la fable il s'agit d'enseigner, d'être compris. La clarté de la leçon morale ne doit pas mettre en péril l'art de plaire ou faire disparaître tout jeu et toute réflexion de la part du lecteur.

A-La longueur de la moralité et l'esthétique de la brièveté

D'Ardène ne travaille pas seulement la technique de la construction de la fable, il s'occupe aussi de la construction de la moralité. Il s'intéresse à l'équilibre du texte et donne une importance à la forme. Il faut donner à la moralité la forme de « réflexions morales », c'est-à-dire la représenter sous le modèle d'un caractère, une maxime, un adage détaché du récit :

Si la fable ne doit point être longue, la moralité, toute proportion gardée, doit être courte à plus forte raison : un vers, un demi vers, s'il était possible, devrait toujours l'exposer]...[la moralité est à l'égard de la Fable, ce que le mot est à l'énigme. Il faut qu'un seul trait nous rende ce que nous cherchons dans l'une et dans l'autre⁵⁹¹.

Notre auteur ne veut pas que la moralité soit longue car elle est la conclusion du texte. Cela nous montre encore que d'Ardène regarde la fable comme un art. Nous avons l'impression qu'il est devant un tableau, peint avec de bonnes proportions, d'où il dégage les règles de la peinture et donne les détails des proportions.

S'intéresser à la longueur de la moralité relève de l'ordre de l'esthétique. C'est l'équilibre qui fait partie de la beauté de la fable. Cela suppose un calcul et confirme l'idée que d'Ardène traite le genre de la fable à la fois comme un art et comme un enseignement. Il se considère en moraliste et s'intéresse à la manière dont la morale est écrite. La brièveté de la moralité est de l'ordre de l'esthétique de la persuasion⁵⁹². La brièveté des leçons morales introduit un jeu avec le lecteur, c'est-à-dire un plaisir pleinement justifié.

Pour conclure sur ce point, notons que d'Ardène est d'accord avec La Motte sur la manière d'exposer la moralité.

B-La place de la moralité

Après avoir parlé de la longueur de la moralité par rapport à la longueur de la fable, il est intéressant de savoir à quel moment il faut la placer. D'Ardène préfère la dévoiler au dénouement :

Quoique dans la Fable tout doive tendre à la moralité⁵⁹³, il ne faut pas cependant qu'elle nous soit trop tôt indiquée. Ce serait autant de retranché sur le plaisir que la suspension nous ménage. Ainsi, ni les réflexions, ni les maximes dont la Fable peut être entrecoupée, ne doivent point trop nous préparer au dénouement⁵⁹⁴.

Donc la moralité ne doit pas être dévoilée au cours de la fable car trop de transparence anéantit parfois le pouvoir de la fable. Pour que ce pouvoir demeure, il faut laisser quelque chose à penser au lecteur. Les réflexions et les maximes que le fabuliste sème tout au long de la fable servent à aider le lecteur à découvrir la leçon morale par lui-même sans lui exposer. Donc, il ne faut pas prononcer la moralité au cours de la fable, car si le fabuliste l'expose à nouveau à la fin de la fable, elle ne va pas frapper. Il faut la prononcer une seule fois à la fin de la fable : « ainsi, ni les réflexions, ni les maximes dont la Fable peut être entrecoupée, ne

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 64-65.

⁵⁹² Cela nous rappelle le débat entre beauté formelle et vérité, un débat qui se pose au XVIII^e siècle à propos du sermon et de la parole des prédicateurs, comme Bourdaloue ou Bossuet.

⁵⁹³ Cela nous rappelle la définition de la fable selon La Motte et la théorie systématique selon laquelle tout doit fonctionner pour la moralité.

⁵⁹⁴ Esprit-Jean de Rome Dardène, *op. cit.*, p. 65.

doivent point trop nous nous préparer au dénouement⁵⁹⁵». Comme tous les fabulistes qui discutent sur la place de la moralité, d'Ardène se demande quand une moralité a besoin d'être clairement énoncée : « où doit-on la placer⁵⁹⁶ ? » Il trouve que la meilleure place est à la fin de la fable. À l'inverse, si l'on trouve la moralité au début du texte, on n'aura plus besoin de la fable. Le fabuliste imagine et rédige le récit pour arriver à la moralité.

Pour d'Ardène, la moralité mise au commencement de la fable ne prive pas le lecteur seulement du « plaisir de la suspension⁵⁹⁷ » : trouver la moralité qu'on cherche au commencement de la fable ne nous donne plus envie de lire la fable qui normalement l'engendre. On ne perdrait rien à ne pas lire une fable imaginée pour donner une leçon et pour pousser à découvrir une leçon.

D'Ardène est d'accord que, unanimement, tout le monde est d'accord sur le fait qu'ouvrir le texte par la moralité prive le lecteur du plaisir de la lecture, mais il veut mettre la lumière plutôt sur l'idée que la fable est faite pour la moralité et non pas le contraire. Ainsi la moralité doit être une conclusion et non pas une introduction.

C-Le plaisir de la découverte

Qu'on nous présente un ouvrage de génie parfait, si l'on veut et s'il se peut, dans toute sa contexture, dont tous les rapports, toutes les convenances s'offrent à nous du premier aspect, le lecteur, j'en conviens, l'admira ; mais il ne sera jamais satisfait, que lorsqu'après une légère contention, il aura développé et saisi de lui-même le plan et toutes les beautés de détail de l'ouvrage. Son amour propre met sur le compte de son intelligence une partie du mérite de la production dans laquelle elle entre parfaitement⁵⁹⁸.

Le plaisir que goûte le lecteur dans la fable doit être un plaisir de découvrir la moralité de la fable et son but. C'est de prévoir la leçon, la sentir, donner toute l'attention à ce qui est derrière la porte qu'on va ouvrir à la fin. Comme dans une aventure où l'on traverse un chemin, tout en profitant des paysages avant qu'on n'arrive au but. Le plaisir n'est plus seulement le but, mais les paysages, les chemins, les problèmes qui nous donnent déjà une image de ce qui va apparaître à la fin de ce voyage.

La suspension implique la participation du lecteur pour résoudre l'énigme. La satisfaction est la même que celle de résoudre une énigme et de lire une nouvelle histoire. Le lecteur s'attribue à lui-même la pensée, alors qu'elle relève de l'habileté du fabuliste. Le plaisir vient quand le lecteur s'approche de la vérité que la fable représente, quand il croit être le

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 67.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 13.

premier à découvrir cette vérité. Le plaisir de l'énigme est celui de la découverte. Cette manière de faire découvrir la moralité petit à petit montre que la fable est un genre qui essaye de protéger l'homme, de respecter sa nature et de ne pas humilier sa vanité : ainsi reporter la moralité du début à la fin de la fable aide à prouver au lecteur qu'on lui fait confiance pour comprendre le texte. De cette façon le fabuliste flatte la vanité de son lecteur.

D'Ardène le dit lui-même : la fable « pourrait à certains égards être comparée à une énigme⁵⁹⁹ ».

Il compare la fable avec l'énigme juste pour montrer la nature du plaisir de la fable « qui ne vient que de l'attention qui tient l'esprit du Lecteur comme collé à son objet, et de la satisfaction qu'il a ensuite de se rencontrer avec l'auteur⁶⁰⁰ ».

Mais la comparaison a des limites : la suspension de la Fable est douce et amusante, pas aussi difficile que celle de l'énigme. La fable ne doit pas demander beaucoup de raisonnement et de réflexions.

Finalement, sa vision de la moralité est assez classique, il préfère préparer la conclusion mais sans la rendre très prévisible. Il préfère que la moralité soit à la fin de la fable en la préparant par des indications qui la préparent. Ces indications ne sont pas entièrement claires et explicites sinon elles seraient trop prévisibles. Les classiques font la distinction entre ce qui est prévu et prévisible. La conclusion doit être prévue, il faut qu'elle surgisse naturellement. Avec la force de l'évidence, le lecteur se dit que la fin ne peut pas être autre chose que celle qu'elle est. Mais il ne faut pas être prévisible. Il ne faut pas qu'on la devine entièrement à l'avance.

D- Qui doit prononcer la moralité

D'Ardène qui est en train de fixer des normes au genre de la fable, affirme que la moralité « paraît être beaucoup mieux dans la bouche des animaux, que dans celle du fabuliste. Il est assez naturel que les animaux, qui ont eu l'intelligence et l'adresse de conduire le fond de l'intrigue, soient au fait du dénouement moral, et qu'ils nous y mettent nous-mêmes⁶⁰¹ ». Au début de la fable, obligatoirement, ce serait le fabuliste qui devrait l'annoncer. Comme le but de la fable est l'instruction, il est préférable que l'homme ne reçoive pas l'instruction directement de la bouche du fabuliste, mais de la bouche des animaux. Selon d'Ardène :

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 67.

D'ailleurs, comme nous l'avons déjà dit, ce sont des hommes que la fable se propose de corriger, elle ne saurait trop ménager leur délicatesse. Ils adopteront bien plus volontiers l'instruction, quand un lion, ou un renard sera leur docteur, que lorsque leur semblable s'ingérera de leur donner des leçons⁶⁰².

Ainsi à l'exemple de La Motte, l'utilisation des animaux dans la fable a l'avantage de ménager l'amour propre de l'homme qui n'apprécie pas d'avoir des leçons morales de ses semblables. Mais, à la différence de La Motte qui refuse que la moralité finale soit prononcée par les acteurs, à cause du fait que ce ne sont pas des êtres raisonnables, mais la fait dire par la bouche du fabuliste, d'Ardène préfère qu'elle sorte toujours de la bouche des acteurs. C'est donc la différence entre un pédagogue d'exactitude (La Motte) et un pédagogue instituteur (D'Ardène)

D'Ardène ne suit pas La Motte qui est à la recherche de nouvelles vérités et ne favorise pas l'utilisation de vérités qu'on aurait déjà utilisées, parce que les vérités ne sont pas épuisées. D'Ardène est contre La Motte sur cette question.

D'Ardène trouve que le fabuliste peut traiter la vérité qu'annonce la moralité plusieurs fois. Pour lui « il n'y a qu'un certain nombre de vérités propres à la fable⁶⁰³ ».

Selon lui, si on impose une loi qui interdit de traiter les vérités qu'on a déjà mises en œuvre dans d'anciennes fables, cela va être gênant pour les fabulistes. La solution est de varier les nouvelles fables : on peut avoir la même instruction mais on varie la fable d'une façon qu'elle parait nouvelle. C'était la méthode que les anciens ont suivie. C'est-à-dire qu'il suffit de modifier le récit.

La Motte trouve que les Anciens étaient des imitateurs et les critique. D'Ardène défend son point de vue en disant que les Anciens n'inventaient pas vraiment des vérités. Ils imitaient aussi.

Les premiers auteurs de la Fable

Ésope, le fabuliste grec, est le père de la fable, ses fables sont des moyens pour enseigner sa philosophie. Socrate le grand génie, le grand philosophe a pris les fables d'Ésope et les a mises en vers, selon D'Ardène on ne peut pas dire que Socrate ne pouvait pas inventer des vérités, mais il a reconnu la grande utilité des fables d'Ésope. Phèdre a copié Ésope et a traduit ses fables en Latin. Ceux qui viennent après ornent les anciennes fables. La Fontaine est toujours le dernier grand fabuliste. Le Noble s'inspire des fables de La Fontaine.

La Fontaine lui-même, quand une vérité l'a frappé à un certain point, n'a pas balancé de nous l'offrir sous des images variées. Et de doubler la même instruction⁶⁰⁴.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 67.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 68.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, P. 71.

Il est naturel de conclure qu'il n'est point interdit aux fabulistes de retoucher au même sujet. Ils ne doivent pourtant s'y déterminer que dans le cas où leur imagination ne leur fournirait rien de neuf⁶⁰⁵

D'Ardène ne doute pas qu'une fable doive l'emporter sur une fable qui n'est neuve en matière d'ornements. Le fabuliste qui imagine des vérités nouvelles et qui crée son propre style est supérieur aux imitateurs.

VI- Quelle est la longueur que doit avoir la fable.

La longueur de la fable est une des vérités que d'Ardène cherche à établir pour comprendre le secret de la fabrication des fables d'après La Fontaine.

Pour d'Ardène la longueur de la fable est une question à discuter. Il ne faut pas vraiment suivre le modèle des premiers fabulistes qui ont fait des fables « extrêmement courtes » et écrire de fables courtes. Entre Ésope, Phèdre, et La Fontaine, la longueur de la fable a varié ; le père de la fable, Ésope a fait de très courtes fables, Phèdre les a rendues plus longues surtout selon les exigences de la langue latine. La Fontaine a allongé les fables d'Ésope en leur ajoutant des ornements.

1-La longueur de la fable et l'efficacité pédagogique

La fable est un genre éducatif chez d'Ardène comme chez La Motte. Par conséquent, elle doit être faite avec soin d'une façon que toutes ses parties conduisent à sa première fin pédagogique. Pour le dire autrement, la longueur dépend de la réception de l'auditeur et du lecteur de la fable. Une fable courte peut être reçue efficacement :

Un poème dont le but est d'exciter une impression vive et durable, qui doit parler au cœur beaucoup plus qu'à l'esprit, leur parlerait vainement s'il leur parlait trop longtemps. Un langage naturel, aisé, quoique réfléchi, mais surtout concis, est tout autrement propre à les satisfaire.⁶⁰⁶

Donc une fable courte peut toucher le cœur du lecteur et le satisfaire plus qu'une fable très longue. Une fable longue s'adresse plutôt à l'esprit. D'Ardène affirme à plusieurs reprises que la fable doit s'adresser plus au cœur et moins à la raison. Pourquoi une fable très longue ne peut satisfaire le lecteur ? Car il perd le plaisir de la lecture car il doit suivre le fil de la narration et des raisonnements.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 71.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 56.

A-La longueur dépare les ouvrages

En général la longueur de n'importe quel ouvrage nuit à sa beauté, il s'y ajoute pour la fable que la longueur est même son « ennemie⁶⁰⁷ ». Pourquoi spécifiquement la fable, par rapport aux autres genres ? Car la fable est « une poésie dont le but est d'exciter une impression vive et durable ; qui doit parler au cœur beaucoup plus qu'à l'esprit.⁶⁰⁸ », L'équivalence est discutable : la brièveté pour les sentiments, et la longueur pour l'esprit ! La fable s'adresse « au cœur beaucoup plus qu'à l'esprit », donc pour parler aux sentiments, il est plus utile de parler brièvement car ceux qui reçoivent la parole brièvement sont satisfaits, au lieu que « parler trop longtemps c'est parler vainement⁶⁰⁹ » car cela ennue. Donc selon d'Ardène, « un langage naturel, aisé, quoique réfléchi, mais surtout concis est autrement propre à satisfaire » ceux qui reçoivent ce langage.

Pour d'Ardène l'apologue « dont le but est d'exciter une impression vive et durable, qui doit parler au cœur plus qu'à l'esprit, leur parlerait vainement s'il leur parlait trop longtemps⁶¹⁰ ».

Mais la concision doit être réglée : « il est vrai que si cette brièveté était excessive, je craindrais que l'impression ne fût manquée, ou que la durée n'en fût pas longue⁶¹¹ » Ce qui est intéressant c'est donc l'impression que le langage peut donner, c'est l'effet de la réception de ce langage. Ainsi, tant un langage trop concis qu'un langage trop long peuvent perdre cette force d'influence.

La question de la longueur dépend de l'impression que la fable doit laisser chez le lecteur, une fable concise donne une impression comme celle d' « un éclair qui ne donne pas le temps de bien discerner les objets qu'il découvre⁶¹² ». Une fable un peu longue donne l'impression que donne « une lumière douce et continue, qui nous éclaire parfaitement⁶¹³ ».

Donc une fable très courte ne laisse pas le temps au récepteur de réfléchir, pour comprendre cette fable et cela évite à la fable de perdre l'effet de son style d'insinuation. D'Ardène prend en effet en compte l'impression du lecteur.

On peut penser aussi à la différence entre la langue latine et la langue française. La langue latine est naturellement concise ; c'est-à-dire avec peu de mots latin, un auteur peut

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 55-56

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 56.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 56.

⁶¹² *Ibid.*, p. 57.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 57.

exprimer beaucoup de sens ; « le laconisme, la précision latine ont leur mérite et leur prix ; qui pourrait n'en pas convenir⁶¹⁴ ? »

B-La longueur dépend aussi du plan de la fable et de la bonne organisation.

Une excessive longueur est un signe de faiblesse dans la fable, qui signifie que le plan n'est pas clair, que la fable n'est pas bien préparée ou mal réalisée et que les ornements sont trop recherchés. Une longueur dans la fable signifie qu'il y a des éléments qui ne servent pas vraiment à un but éducatif :

La fable ne sera jamais longue quand il n'y aura point de confusion dans le plan, point trop de recherche dans les ornements, que rien n'y sera oisif, et que le poète ne perdra pas de vue le terme duquel chaque pas qu'il fait doit l'approcher⁶¹⁵.

La longueur excessive nous empêche de prévoir la leçon morale, elle nous détourne au lieu de nous guider vers une leçon morale. Une fable très longue est une fable qui contient des éléments qui ne servent pas à guider le lecteur au but principal de la fable. Donc ce n'est pas nécessairement le nombre de vers qui définit la longueur de la fable mais ce sont les images qui la constituent et leur pertinence. Ce sont des éléments qui nous font perdre de vue la route qui peut nous ramener à la fin. Ce sont des éléments qui détournent. Ce qui fait la longueur de la fable ce sont les fleurs que le fabuliste sème dans sa route, et les ornements qu'il ajoute pour insinuer la vérité ; donc tout ce qui participe à la longueur de la fable doit être utile. Ce qui est intéressant c'est de garder le plan clairement.

Quelle est la longueur minimale et maximale d'une fable ?

Il semble assez facile de pouvoir apporter une réponse précise à ce type de question tout simplement parce que cela concerne un seul genre qui peut avoir un but éducatif. En effet, le terme de fable à partir de La Fontaine peut permettre de désigner des réalisations stylistiques.

Pour lui une fable « ne doit pas passer cinquante vers » et la longueur normale est de « vingt-cinq ou trente vers. » C'est cela la longueur raisonnable selon lui. L'essentiel est que tout roule ordinairement. Pour lui ce n'est pas une règle, il ne veut pas nuire à la liberté du

⁶¹⁴ Nous ne retrouvons plus l'origine de cette citation.

⁶¹⁵ Esprit-Jean de Rome Dardène, *op. cit.*, p. 56.

fabuliste ou lui mettre des contraintes. Donc donner une règle de longueur « enchaîne l'imagination du fabuliste⁶¹⁶.

Le sentiment est encore ici un critère pour définir la fable. Pour qu'elle laisse une impression durable la fable doit être courte. Comme cela on la retient et on ne l'oublie pas.

Finalement la question de la longueur de la fable est une question du génie de liberté. Le génie demande la liberté, c'est pourquoi d'Ardène ne veut pas donner de règle de longueur. Cette association du génie et de la liberté concerne tout ce qui fait partie de la création :

Le génie est trop jaloux de sa liberté : tout ce qui tend à lui ravir, émousse sa pointe : il faut lui laisser un libre essor, et ne l'arrêter que lorsqu'il s'échappe⁶¹⁷.

La concision exagérée n'est pas bonne non plus, car « l'esprit aime, à la vérité, qu'on lui laisse quelque chose à penser⁶¹⁸».

Donc l'agrément et la description sont importants pour ne pas faire de trop courtes fables qui ressemblent à des maximes.

2-Les défauts d'une fable courte :

Une fable très courte est une fable privée de l'action, des raisonnements, des images vives et de la beauté ainsi que du plaisir qui en résulte. Une fable courte peut avoir le mérite d'avoir enfermé en peu de vers des images, une leçon morale et un dialogue, mais ce qu'elle peut perdre, c'est le plaisir de la lecture, toucher le cœur du lecteur, et ne pas l'aider à réfléchir ou à utiliser son esprit. Une fable concise ressemble à une maxime ; elle ne laisse rien au lecteur à penser et par conséquent, elle ne lui insinue pas la vérité, elle la lui donne sèchement :

Pour mieux insinuer dans le cœur une vérité qu'il nous importe d'y conserver, il faut l'offrir à l'esprit dans le jour le plus favorable ; il faut l'orner de tous les traits qui peuvent nous attacher à elle. Or, ce jour avantageux dans lequel il convient de la présenter, ces agréments dont il faut la parer, ne peuvent se rencontrer que dans l'étendue raisonnable de la fable⁶¹⁹.

La fable courte perd le charme que lui accordent les images dont elle est privée. Écrire brièvement signifie écrire de façon à arriver directement à la leçon morale sans s'intéresser vraiment à la narration, au récit et aux ornements qui peuvent toucher le cœur du lecteur et captiver son imagination. Une fable toute courte est une fable froide, sans esthétique, qui

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁶¹⁷ *Ibid.*,

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 60-61.

manque de chaleur. Nous ne voyons pas de lien entre la fable et le lecteur. Une fable un peu plus longue peut frapper le lecteur par ses images, peut nous montrer des sentiments, peut nous mettre dans les circonstances des acteurs de la fable, ces éléments peuvent laisser « des traces profondes dans l'esprit du lecteur. » la longueur de la fable représente la conduite de la fable. Une fable sagement conduite peut produire des effets sur le lecteur.

Donc finalement le critère pour définir la longueur d'une fable dépend de l'effet qu'elle produit sur le lecteur.

VII-De la poétique générique à la poétique stylistique

Au contraire de La Motte, qui estime que le style de La Fontaine est inimitable et entend ne rivaliser avec lui que sur le terrain de la morale, D'Ardène postule qu'il est possible de percer le secret de l'écriture lafontainienne. La Motte ne parle point de la question de la versification, des mesures, des vers dans son discours, il ne parle que des règles de base de style de la fable. Chez D'Ardène nous ne sommes plus dans une poétique qui réfléchirait à la conception générique ; nous sommes dans une poétique qui réfléchit à la recette stylistique qui permette de réussir l'édifice de la fable.

Ce qui est essentiel chez D'Ardène, c'est qu'il ne s'intéresse pas vraiment à ce que l'on peut appeler le lieu commun qui sert de base aux raisonnements, au discours moral. Ce qui lui importe ce sont les grâces que l'on utilise pour l'agrémenter. Ecrire des fables, c'est un ensemble de recettes chez D'Ardène. Dans cette question, il s'intéresse surtout à la versification chez La Fontaine. Le style de la fable engage D'Ardène à exposer son examen de la mesure et de l'arrangement des vers. Il s'est consacré à l'analyse stylistique de ces textes. Il s'est intéressé au champ lexical du texte. Il a apprécié la narration, le choix des mots et la rigueur dans leur emploi, la versification, les rimes, les assonances, allitérations, et autres différents procédés rhétoriques et stylistiques de cette œuvre qui font toute sa beauté.

L'admiration de D'Ardène pour le style de La Fontaine disparaît au profit d'une démarche rigoureuse d'analyse des procédés : pour lui, la fiction est ce que le lecteur va percevoir en tout premier lieu. Elle l'attire plus qu'elle ne le repousse, c'est la première invitation au lecteur. Pour avoir un pouvoir d'attractivité ; cette fiction a besoin d'un style séduisant. Une fiction passionnante perd tout son intérêt si elle est mal racontée. En revanche, d'une fiction banale, un bon fabuliste peut faire un chef d'œuvre.

1-D'Ardène et le savoir- faire, atelier d'écrire des fables.

La conception du style chez D'Ardène ménage une place importante à la construction de la phrase. Ce qui importe chez lui, c'est d'apprendre le style de La Fontaine. C'est-à-dire tout simplement d'apprendre l'arrangement des phrases, et de mettre en œuvre la langue par un processus d'écriture. C'est-à-dire que le style chez lui est une matière à apprendre, un atelier d'écriture. Si La Motte nous a donné les règles principales de l'écriture de la fable, il nous demande quand même d'avoir notre propre style. Pour D'Ardène, au contraire, il est possible de faire des fables à la manière de La Fontaine, il prend donc une distance avec sa propre écriture pour avoir une vision critique de l'écriture de la fable. Il vise aussi à amener ceux qui aspirent à faire des fables à avoir une vision critique ou à prendre de la distance avec leurs propres textes. Ses idées vont beaucoup plus loin que la question du goût ou de valeurs esthétiques. Donc D'Ardène constitue une école pour l'écriture de la fable, il enseigne à être fabuliste comme on apprend à être comédien ou peintre. Il apprend à écrire selon les règles des fables de La Fontaine, (c'est une écriture créative d'après une imitation) donc pour lui le style s'apprend. Cette poétique est tournée vers la pratique, offre aux nouveaux fabulistes la possibilité de commencer ou de poursuivre un travail de création de la fable. Elle est envisagée comme un « laboratoire » de création.

Pour D'Ardène, le style c'est d'abord l'art d'ornementer, conformément à la théorie classique. Même si D'Ardène n ne parle pas de l'entraînement pour la création littéraire, il est un peu loin de l'idée de comment devenir écrivain ou fabuliste. Il est vraiment dans l'idée de comment imiter le style de La Fontaine. Il constitue une nouvelle doctrine stylistique en s'entraînant à écrire des fables ; D'Ardène s'est entraîné à écrire ses fables. L'entraînement est très intéressant : Ce travail de découvrir la recette a donné une autre idée, c'est l'atelier d'écriture des fables. Cela donne l'idée que la création littéraire peut être enseignée.

2-D'Arden et l'enseignement de l'art de la fable

Bien Savoir travailler son style. Les peintres et les sculpteurs apprennent leurs métiers dans les écoles des Beaux-arts, les musiciens au Conservatoire ? Comment peut-on devenir fabuliste ?

Nous nous demandons avant tout si la création littéraire, « l'écriture des fables semblables à celles de La Fontaine » peut seulement s'enseigner ? Oui, sans aucun doute pour ce qui est de certains aspects techniques du style. D'Ardène est un autodidacte qui veut enseigner. Il apprend les techniques d'écriture de la fable selon La Motte, et il apprend

les techniques d'écriture stylistique chez La Fontaine. Pour acquérir le style de La Fontaine, D'Ardène semble lire attentivement les fables de celui-ci en faisant une analyse stylistique. La différence c'est que La Fontaine est un génie créatif et un artisan, tandis que D'Ardène apprend comme un artiste qui reproduit sans savoir inventer. Il découvre et extrait la recette de La Fontaine et la délivre. Selon lui, le style se travaille. Donc son discours c'est une sorte de petit manuel que l'on peut essayer d'imiter.

Concernant le goût de la Variété, D'Ardène affirme que « ce goût de la variété ne doit point être suivi aux dépens des convenances ; et qu'il faut au moins, quand on se permet quelque chose sur ce point, que la nouveauté soit équivalente en agrément, aux usages reçus auquel on la préfère⁶²⁰ ». C'est-à-dire qu'il donne des conseils aux futures fabulistes. Il ajoute que, la nouveauté et la liberté ne doivent pas être excessifs et altérer les textes :

Que l'auteur des fables se garde bien d'y répandre, au mépris des règles établies, plusieurs vers masculins ou féminins à la suite l'un de l'autre. Qu'il n'emploie que rarement ces petits vers mutilés, vrais avortons de la poésie. L'exemple de La Fontaine, qui en a usé autrement, ne l'autoriserait point à cet égard⁶²¹

Ce fabuliste émet, donc, des mises en garde aux futures fabulistes, ce qui montre que son travail est aussi un manuel pour enseigner à être fabuliste. Nous voyons aussi que son « livre de recette » refuse un certain nombre de procédures pourtant utilisée par La Fontaine.

Contrairement à La Motte, D'Ardène ne prescrit pas des règles d'écriture de la fable comme l'a fait La Motte, il donne l'importance aux grâces de la fable qui, « portent sur des objets peu considérables⁶²² » du moins certains peuvent les considéré ainsi.

C'est là une différence entre D'Ardène et La Motte qui proscrit des règles :

Lorsque l'on fait tant que donner des règles, on ne saurait trop les détailler. Ce qui est inutile aux uns ne l'est point aux autres ; et il faut autant qu'il est possible qu'un auteur écrive pour tout le monde. C'est précisément le cas où l'abondance ne saurait nuire⁶²³.

D'Ardène critique la manière de donner les règles d'écrire des fables comme le fait La Motte :

Un écrivain qui ne fait presque qu'effleurer les préceptes, ressemble à un guide qui se contente de nous indiquer la route. Mais celui qui après avoir établi des règles, les appuie du raisonnement et de

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 44.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 44.

⁶²² *Ibid.*, p. 45.

⁶²³ *Ibid.*, p. 45.

l'exemple, qui les éclaire par le détail, imite un guide plus officieux, qui ne nous abandonne plus qu'il ne nous ait conduit au terme ⁶²⁴.

D'Ardène nous représente deux manières de faire la fable selon sa méthode en tant qu'enseignant et selon La Motte en tant qu'enseignant ; il essaye de montrer que sa manière est la meilleure.

Après avoir fini de parler du fabuliste, D'Ardène commence à parler des futures fabulistes :

un lecteur, un élève, qui veut s'instruire dans un art, s'il fait ce qu'on a cru lui apprendre, coule légèrement sur la leçon ; mais tandis que cet élève déjà éclairé peut s'en passer, il en est d'autres, et c'est le grand nombre, qui sont charmés qu'on ne leur cache rien du tout ce qui peut les instruire et les former. Serait-il raisonnable que l'intelligence et le savoir des uns écarta l'instruction tout à fait nécessaires aux autres⁶²⁵ ?

Nous comprenons bien que « les grâces du style » c'est une formule toute faite et pour dire « les grâces » ou « le style ».

3-Découvrir la méthode de travail technique de La Fontaine :

1^{er} secret, la liberté du style de La Fontaine

Pourquoi les fables de La Fontaine sont-elles un chef d'œuvre ? Tout simplement par le style. Dans un temps où la production littéraire est soumise aux règles classiques, les fables de La Fontaine ont renversé des règles de la poétique classique et ont eu un vif succès. Le style de La Fontaine qui enchante le lecteur s'est fortement imposé et a été bien accueilli. Mais ceux qui ne sont pas de simples lecteurs et qui défendent la doctrine de l'époque l'ont condamné de ne pas avoir respecté les règles. La beauté, les grâces de style des fables de La Fontaine ont résisté à toutes sortes de critiques. C'est dire qu'au lieu de juger la beauté de ces fables selon leur respect à la doctrine classique, on a commencé à les goûter, à les juger selon le goût ou plutôt c'est La Fontaine qui répond au goût de son temps. L'indépendance de La Fontaine cache une méthode de travail. Selon D'Ardène, La Fontaine trouve que la fable est « l'ennemi de toute contrainte ».

Il nous semble paradoxal que D'Ardène cherche le secret d'une liberté dans la détermination des règles qu'auraient suivi La Fontaine. Il se rend paradoxalement esclave de

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 46.

la liberté. D'Ardène transforme la liberté de La Fontaine en contraintes pour l'écriture de la fable !

La versification travaillée chez La Fontaine et son d'écho chez D'Ardène

D'Ardène a remarqué les mesures et l'arrangement des vers chez La Fontaine, et il trouve que la longueur du vers correspond au sujet de la fable et au ton du fabuliste.

Il trouve que chez lui, il y a des petits vers, des longs vers et des vers entremêlés. Quand le sujet de la fable est joyeux et vif, La Fontaine le représente par « une tirade de petits vers⁶²⁶ » qui est « signe de rapidité » comme dans la fable du « pot de terre et le pot de fer »(V,2) ce sont des vers qui donnent un caractère d'aisance

Quand la peinture ou le récit de la fable demandent un ton de noblesse ou de gravité, La Fontaine utilise les alexandrins ; « des vers lents » comme dans la fable ou le vieillard prêt à mourir assemble ses enfants pour leur prêcher la concorde. (Le vieillard et ses enfants »(IV, 18)

L'alternance des vers longs et des vers courts instaure un rythme irrégulier qui rend la fable plus vivante. La Fontaine ajoute à cette technique d'alternance d'alexandrins et d'octosyllabes l'alternance entre le discours direct et le discours indirect.

L'enjambement est « une manière aisée d'étendre et de placer ce qu'on a à dire, conserve à la fable cette aisance, cette liberté qui en font le caractère distinctif⁶²⁷. Ainsi l'enjambement représente une des libertés qu'avait pris La Fontaine pour écrire ses fables.

Rompre les contraintes, montre que ce fabuliste a construit ses fables avec une aisance stupéfiante. Il choisit ses formules, il varie ses combinaisons pour obtenir de beaux vers et de beaux rythmes.

Quand D'Arden parle de l'enjambement dans les fables, il affirme que La fréquentation de l'enjambement est le résultat de l'entraînement de La Fontaine qui préfère avoir des différentes mesures dans la fable. Il suppose que La Fontaine avait essayé d'écrire en respectant les règles :

Il n'est pas possible qu'on ne soupçonne le fabuliste d'en avoir essayé dans cette uniformité trop continue. Le penchant de l'homme pour la variété, doit déterminer le fabuliste à s'écarter d'une mesure toujours égale⁶²⁸.

⁶²⁶ *Ibid.*, p.42.

⁶²⁷ *Ibid.*, p.43.

Mais quand il parle de la composition de la fable en quatrains ou sixains, D'Ardène trouve que La Fontaine avait essayé cette manière et qu'il l'avait réfuté car ces strophes, donne à l'apologue « un air de stance que l'apologue ne comporte point ⁶²⁹ » donc D'Ardène affirme que « La Fontaine en a fait quelques-unes en ces deux genres, mais je pense qu'il s'y est déterminé beaucoup plus par l'attrait de la variété, que par la croyance que cette mesure fût convenable ⁶³⁰ ».

Quand D'Ardène nous conseille d'éviter les répétitions dues aux dialogues, il dit :

un seul exemple pourra nous en convaincre. J'ajoute néanmoins que cette observation tient plus du conseil que du précepte.

D'Ardène étaye ses propos toujours en s'appuyant sur les exemples.

L'enjambement est la marque de toute poésie, il est un trait esthétique pour la poésie ; est assez fréquent dans les fables de La Fontaine. La fonction de l'enjambement est de faire beauté, L'enjambement représente la liberté du fabuliste vis-à-vis des règles et son amour de la diversité

Ce n'est pas une règle propre au genre de la fable, il concerne toute poésie ; C'est de l'aisance et de la liberté. La Fontaine pouvait s'exprimer sans faire l'enjambement, il n'était pas obligé à le faire mais il choisit de le faire. Pourquoi ?

Il transporte dans un demi vers qui suit, le sens qu'il aurait pu renfermer aisément dans le vers qui précède ⁶³¹

C'est sans doute par goût de la variété

Pourquoi la Fontaine privilégie-t-il les vers courts dans les fables ?

Les petits vers sont ceux dont la fable s'accommode le mieux. Ainsi les vers de huit syllabes doivent y être admis par préférence ?

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 43-44.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 44.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 44.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 43.

L'utilité de la variation de la longueur des vers ; l'irrégularité des vers.

La Fontaine écrit avec un mélange de vers de différentes longueurs : courts, moyens et longs. Il crée ainsi un son qui sonne à l'oreille du lecteur. Il compose avec cette variété une musique. Un octosyllabe court suivi par un alexandrin ou une décasyllabe donne de la vivacité. Une suite des vers de vers de même longueur produit de la monotonie ; plusieurs ensembles, c'est ennuyeux. La Fontaine fait varier la longueur des vers, et crée une symphonie. La fable devient une écriture chantée au rythme captivant, une cadence, une harmonie. Cette variation n'a pas échappée à D'Ardène, qui la considère comme une règle.

Cette variation de longueurs représente la variation des tons dans la fable. La simplicité, la naïveté, la familiarité et la gaieté se manifestent dans la fable à travers la variation de longueur des vers. C'est l'art de La Fontaine :

Ce fabuliste possédait trop les finesses de son art, pour nous décrire une pareille occasion autrement qu'en des vers d'une mesure très courtes et même irrégulière. C'est au goût, à l'oreille, au discernement du poète à le déterminer en ces occasions, c'est lui en dire assez que de le prévenir, que du choix et de l'arrangement de ses vers, naît souvent en partie l'impression qu'ils sont sur le lecteur⁶³²»

La fonction des vers courts. = exprimer les sentiments, aisance et liberté, brièvetés.

Quand le fabuliste cherche à représenter une idée enjouée et vive, il utilise des vers courts. Les vers courts répondent aux idées enjouées et vives.

Quel relation y-a –t-il entre les vers courts et la joie ?

Quand le fabuliste, par exemple a quelque chose de vif et d'enjoué à nous présenter, on sent parfaitement qu'une tirade de petites vers est plus propres à son dessein, qu'une suite de vers de douze syllabes plus lents et plus sérieux⁶³³.

C'est-à-dire que la joie demande la vitesse et le « non sérieux. » c'est-à-dire la gaieté selon La Motte. Cela est lié au sentiment. Ce qui est représenté pour toucher le sentiment est représenté par des vers courts. La brièveté des vers « porte avec elle un caractère d'aisance et de liberté⁶³⁴ ».

⁶³² *Ibid.*, p. 42.

⁶³³ *Ibid.*, p. 42.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 42.

Donc, souvent c'est la situation du personnage qui réclame la brièveté et qui dicte la longueur des vers. Ainsi, par exemple, D'Ardène considère que celui qui est en train de mourir ne peut pas parler avec des vers longs.

Les dialogues

« La fable est ordinairement un dialogue entre des animaux ou un récit que le fabuliste nous en fait⁶³⁵ ». L'importance des dialogues dans les fables de La Fontaine de remplacer le discours rapporté dans un récit. Le discours rapporté indirecte, implique l'utilisation des formules précise comme dit il, commande –il, proclame –il. » Pour désigner l'interlocuteur

Pour éviter les répétitions qui pouvait être un point faible dans le style, La Fontaine, fait parler ses. « Un moyen de les supprimer, c'est de rendre le sens de la réponse tellement propre à l'un des interlocuteurs, qu'on voie d'abord clairement quel est celui qui parle. » p46 donc tout d'abord il faut mettre sur scène le personnage puis le faire parler, il le représente dans une situation puis c'est le personnage qui continue. C'est-à-dire La Fontaine est le « prologue » qui introduit sur la scène les personnages.

D'Ardène dégage cette idée et la conseille à ses élèves d'autant plus qu'elle anime la fable, par la vivacité, « surtout l'art avec lequel, sans désigner les interlocuteurs, le fabuliste nous force à ne pas pouvoir les méconnaître. »

L'inversion syntaxique

D'Ardène identifie chez La Fontaine la figure la plus courante dans les vers qui est l'inversion syntaxique⁶³⁶. Par cette technique il renverse l'ordre canonique des mots dans ses

⁶³⁵ D'Ardène, *Ibid.*, P. 46.

⁶³⁶ Nous prenons deux exemples :

« Le Loup et le Chien » :

Chemin faisant, il vit le cou du chien pelé.

« Qu'est-ce là? lui dit-il. — Rien. — Quoi? rien? — Peu de chose.

— Mais encor? — Le collier dont je suis attaché

De ce que vous voyez est peut-être la cause.

Sans inversion : Le collier dont je suis attaché est peut-être la cause / De ce que vous voyez

— Attaché? dit le loup: vous ne courez donc pas

Où vous voulez? — Pas toujours; mais qu'importe?

— Il importe si bien, que de tous vos repas

Je ne veux en aucune sorte [...]

Sans inversion : Je ne veux en aucune sorte de tous vos repas.

« Le Corbeau et le Renard » :

Maître Corbeau, sur un arbre perché,

Tenait en son bec un fromage.

Maître renard, par l'odeur alléché,

énoncés, elle l'aide à mettre en valeur les mots qu'il veut et à donner à ses vers le rythme qu'il cherche :

Chez D'Ardène lui-même nous trouvons cette technique d'inversion par exemple dans la fable « Le Jet d'eau et Le Ruisseau » (I, I)

Du milieu d'un riant parterre
S'élançait un jet d'eau fougueux.

Le complément circonstanciel est antéposé, puis le sujet est postposé.

Ainsi, D'Ardène nous apparaît comme l'analyste des procédés stylistiques de La Fontaine. Il veut percer le secret de son écriture. C'est plutôt une stylistique de la fable qu'une poétique du genre qu'il cherche à constituer.

Lui tint a peu près ce langage [...]

Sans inversion : Maître Corbeau perché sur un arbre /Maître Renard alléché par l'odeur /Lui tint a peu près ce langage.

Chapitre III : L'Abbé Aubert et la manière de lire les fables

Comme nous l'avons montré, La Motte constitue une pierre angulaire dans la fondation de la poétique de la fable. Selon ses réflexions, la leçon morale est l'élément clé sur lequel repose l'ensemble des éléments de la fable. Ensuite d'Ardène a tenté de formuler des réflexions sur le genre de la fable, qui se résument à percer le secret du style de La Fontaine et à faire de la stylistique. La clé de voûte chez ce nouveau fabuliste, Aubert, est la réception de la leçon morale selon la manière de lire la fable. Ce qui l'intéresse c'est que le texte construise sa leçon morale et que cette leçon soit accessible dans la lecture que les enfants en font. La manière de lire la fable chez lui fait écho à la hiérarchie habituelle entre poésie et leçon morale dans le genre de la fable.

I-La Production de l'intérêt sémantique de la fable

La fable favorise chez l'enfant une initiation à la vie quotidienne et le pousse à adopter des comportements d'ordre pratique. Cependant, les effets des fables dépendent, dans une large mesure, de la façon dont les parents et les éducateurs les récitent. Le rôle des lecteurs est fondamental dans la transmission de ces leçons morales immémoriales

Aubert commence à rédiger des règles sur la manière de lire les fables car il a remarqué, en premier lieu, que les fables de La Fontaine sont récitées avec des distorsions de sens. Ainsi, l'abbé a, par précaution, commencé à rédiger des règles et des processus qui permettent la prononciation juste des vers de la fable. Ces règles sont établies en fonction du sens du récit de la fable. Par une bonne lecture, ces règles devront être transmises aux générations suivantes. Sa pédagogie consiste à mettre en avant le sens de la fable. Aubert complète en deuxième lieu la démarche de La Motte qui voulait construire la fable en fonction de la moralité⁶³⁷. L'auteur de fable doit garder en tête que c'est la leçon à donner qui doit être préparée par la narration. Donc la fable récitée est subordonnée à la fable écrite qui n'est à la base que le calque d'une fable réfléchie et parlée. Aubert thématise le rapport entre lire et

⁶³⁷ Même si La Motte a fait son discours pour attaquer La Fontaine, considéré comme le représentant des Anciens.

écrire, car ce qui est important pour lui dans la lecture ce n'est pas les phrases dites mais leur sens. Selon lui, la manière de lire permet d'interpréter la construction de la fable.

S'intéressant à l'art de réciter les vers de la fable, Aubert s'est rendu compte de l'importance de la manière de lire les vers ; faisant ainsi de la lecture le sommet des pratiques pédagogiques de la fable. Écouter et entendre est aussi important que lire car cette écoute permet la transmission orale du sens. C'est pourquoi nous allons étudier la manière dont Aubert prévoit cette lecture.

1-Comment lire la fable ?

La lecture pour Aubert est tout d'abord la mise en valeur du message sans tenir compte de l'aspect formel de l'écriture. Il regroupe sous le terme de lecteur deux sortes de personnes, les enfants et les adultes, ce qui constitue deux niveaux de lecture : prématuré et mature, pour ainsi dire.

La prosodie poétique est un élément invisible dans la disposition des phrases imprimées. Aubert estime qu'il faut négliger l'apprentissage de cette prosodie dans le processus d'enseignement et d'apprentissage aux enfants, au profit d'une intonation la plus neutre et naturelle possible. Il ne veut pas apprendre à l'enfant à souligner les spécificités de la langue poétique car cela dénature la fable. Ce qui est demandé c'est de rapprocher la fable du langage courant pour faire comprendre son sens et le transmettre par la lecture. Le but de l'apprentissage de cette première lecture est de préserver le lecteur de commettre des erreurs dans sa récitation de la fable afin de bien transmettre la leçon morale.

2-Aubert, formateur des professeurs

Avant de commencer son enseignement sur la manière de lire la fable, Aubert commence par mettre l'accent sur la manière dont les professeurs apprennent aux enfants à lire les vers. Les professeurs ne savent pas enseigner la lecture poétique. Ce constat blessant constitue la principale motivation du discours d'Aubert. Il implique l'idée que les élèves ne savent pas non plus lire les vers parce que les professeurs leur apprennent seulement une mauvaise technique de lecture sans leur faire comprendre le sens. Ils s'appuient sur la forme et oublient le fond. Aubert réduit le devoir des professeurs des collèges dans leurs apprentissages ; le métier d'un professeur ne consiste pas à apprendre l'art de la lecture formelle des vers. Ils lui paraissent incapables d'apprendre aux enfants ni la bonne manière de

lire de la poésie ni le bon ton de la conversation. La technique et les règles ne produisent pas obligatoirement une bonne lecture de la fable car « le goût seul peut s'établir juge⁶³⁸ ».

Cette tradition scolaire que suivent les professeurs pour apprendre aux enfants la lecture des vers, qui se réduit en premier temps à leur « faire scander les vers⁶³⁹ » c'est-à-dire à « compter exactement les pieds », n'est qu'« un abus contraire au bon goût⁶⁴⁰ ». Cette « dangereuse coutume⁶⁴¹ » est l'origine d'une « déclamation monotone, que la plupart des jeunes gens contractent, et qui rend maussades, quand ils passent par leur bouche, les vers les mieux faits⁶⁴² ». Par cela on comprend qu'Aubert réfute l'idée d'apprendre aux enfants à lire les vers en tenant compte, seulement, du rythme. Les règles métriques ne sont pas suffisantes pour pouvoir lire les vers car c'est un talent que peu de gens possèdent et que « ceux même qui versifient le mieux, souvent ne [...] connaissent pas⁶⁴³ ». Ainsi un enfant qui apprend à lire la poésie se préoccupe d'abord d'appliquer ces règles incomplètes ; et cette application peut défigurer la poésie. Le deuxième problème de présentation des professeurs consiste à apprendre aux élèves que le ton de la fable est le ton de la conversation. Car le bon ton de la conversation « ne pouvant s'acquérir que par un grand usage du monde, et les enfants étant encore bien éloignés de le connaître, puisqu'ils manquent souvent à ceux mêmes qui se chargent de leur instruction, il ne faut jamais leur demander qu'ils le prennent⁶⁴⁴ ».

Pour que les élèves parviennent à lire, Aubert prend la peine de le leur apprendre véritablement.

Pour les premières leçons, ses réflexions s'adressent à des personnes « d'un âge tendre, qui n'ont encore que de la mémoire⁶⁴⁵ ». Ce sont des enfants qui n'ont pas encore d'expérience dans la vie ni de jugement de goût. Et ces règles doivent correspondre à leur capacité de compréhension et de perception :

Examinons de quoi ils sont capables, et ne leur demandons que ce qu'ils sont en état de nous accorder, même en leur supposant des dispositions naturelles⁶⁴⁶.

Autrement dit, leurs capacités sont limitées, ils ne peuvent appliquer les règles qu'après les avoir mémorisées. Pour les leçons plus avancées, il s'adresse aux personnes « d'un âge un

⁶³⁸ L'Abbé Aubert, *Fables Nouvelles, avec un discours sur la manière de lire les fables ou de les réciter*, Paris, 1756 (édition originale), p. 18. Le *Discours*, si sa position dans les éditions successives du recueil d'Aubert variera, ne changera guère dans sa rédaction.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 15.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 18 .

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 18.

peu plus avancé, qui commencent à faire usage de leur esprit⁶⁴⁷. » Ainsi, il insiste sur l'idée qu'utiliser l'esprit et comprendre les règles passe avant leur application aveugle. Ces personnes qui sont déjà passées de l'enfance à la maturité et qui veulent se rendre familière la lecture des fables doivent bien lire les « figures, tours, naïveté, finesse » et pour bien les lire ils doivent tout d'abord « les sentir⁶⁴⁸. »

Il est bien évident que la manière de lire la fable dépend du degré de maturité de l'esprit et de la capacité de concevoir les choses. La lecture de la fable par une personne chez qui manquent encore la raison et l'esprit et qui n'arrive pas à sentir les beautés est tout à fait différente de celle d'une personne qui possède l'esprit et qui sent les différentes beautés de la fable : pour la première, « les points lui rendent raison du sens⁶⁴⁹ » ; tandis que la deuxième

le sens lui rend raison des points. Il séparera de même qu'autrefois les phrases les unes des autres, mais avec cette différence qu'il entrera dans l'esprit de l'auteur, en les distinguant par des repos⁶⁵⁰.

Ainsi, si l'enfant s'arrête à la fin d'une phrase parce qu'il y a un point, celui qui a de l'esprit et de la raison s'arrête parce qu'il sent que le sens de la phrase est fini, car une action par exemple est finie⁶⁵¹. Un adulte qui lit ne suit pas avant tout les règles de ponctuation, mais il est naturellement guidé par le sens des phrases.

Et de ce fait les professeurs apprennent aux enfants à lire la fable (une lecture poétique) comme des adultes, pour faire voir aux parents dans leurs enfants « des dispositions naturelles et un goût prématuré⁶⁵² ». Cette manière de laisser prendre aux enfants un prétendu ton familier selon leur fantaisie

estropie presque toujours le sens de l'auteur, à force de vouloir le rendre fidèlement, qui à coup sûr avilit le style, en essayant d'en exprimer la naïveté, et qui enfin n'est rien moins que familier et naïf, pour prétendre trop à l'être⁶⁵³.

Et si un enfant lit la fable comme la poésie, Aubert appelle cela un « goût prématuré. » Ainsi la lecture de la fable par un enfant doit être une lecture prosaïque. Un enfant doit lire ce qui est imprimé sans essayer d'adopter les tons qui correspondent à ce qui est écrit pour éviter les contre-sens. C'est une preuve que la bonne lecture demande plusieurs lectures et de la mémorisation.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 20.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 20.

Le discours d'Aubert souhaite offrir, dans cette perspective, quelques outils de réflexion permettant d'adopter une attitude active face au texte pour *lire la fable*.

3-Les processus d'apprentissage de la lecture de la fable selon Aubert.

Le discours d'Aubert vise à une initiation à la lecture méthodique de la fable. L'art de réciter correctement la fable sert à mieux comprendre et faire comprendre la leçon morale qu'elle illustre. Plusieurs paramètres sont, en effet, à prendre en compte : ils vont de la prononciation au rythme, en passant par l'intonation. Aubert propose deux grandes étapes dans la lecture de la fable : la première consiste à supprimer l'aspect technique de la poésie de la fable et la deuxième consiste à bien déchiffrer le rythme poétique. Cette deuxième lecture des techniques poétiques se situe dans la directe lignée de la première. L'idée d'Aubert est qu'il faut lire tout d'abord les fables comme si c'était de la prose puis mettre en valeur les éléments qui montrent que l'on a compris le sens. Nous commençons par une lecture expressive pour finir par une lecture poétique.

A-La suppression de l'aspect poétique.

Selon Aubert, la fable est un genre différent des autres formes de poèmes. Il définit une lecture spécifique qui consiste à mettre en avant l'intérêt propre de la fable, qui est le sens et moins la beauté. L'aspect poétique de la fable la rend difficile à lire pour les enfants car c'est un genre « où l'on se donne plus de liberté que dans les genres élevés⁶⁵⁴ ». La fable doit être lue de façon qu'on puisse la lire en privilégiant le sens d'une manière assez prosaïque⁶⁵⁵. Cela se fait en supprimant au maximum l'aspect brillant de la technique des vers de la fable. Cette idée d'Aubert vient du fait qu'une cadence marquée et régulière produit un registre soutenu. Or vu que le registre de la fable, généralement, relève du registre courant, la fable ne doit pas être récitée de la même façon que les autres poésies telles que l'Ode ou la tragédie. Elle doit même être lue « d'une manière toute opposée⁶⁵⁶ ». C'est une « manière vicieuse » que de lire les poètes du XVIII^e siècle de la même manière que ceux du siècle d'Auguste et surtout en ce qui concerne les vers de la fable. La fable est un poème dont la caractéristique essentielle réside

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁵⁵ C'est une attitude très moderne d'Aubert. C'est La Motte qui avait cette attitude, mais Aubert qui adopte la même position exagère et va plus loin que La Motte. La Motte n'a jamais voulu prosaïser le vers, il n'a jamais voulu transformer le vers en une prose améliorée.

⁶⁵⁶ L'Abbé Aubert, *op. cit.*, p. 16.

dans le vers libre, qui empêche la « déclamation mesurée » recommandée par les autres formes de poésie :

Les odes demandent une certaine déclamation mesurée. La forme et l'arrangement symétrique de leurs vers semblent même inviter au ton soutenu. Le poème épique, l'églogue, et plus particulièrement encore les drames lyriques, sont dans un cas semblable⁶⁵⁷.

C'est ce lien étroit entre le ton soutenu et la déclamation mesurée qui ne convient pas à la fable dont le ton communément est familier. La fable est un genre proche de la prose « d'une grande naïveté en soi, la mesure des vers y est tellement arbitraire, le ton en est uni, si simple, si peu emphatique, qu'il ne semble pas exiger plus de déclamation qu'une lettre, un dialogue, ou tout autre ouvrage de cette espèce en prose⁶⁵⁸».

Cette position radicale d'Aubert vis-à-vis d'une lecture prosaïque de la fable est la conséquence d'un rêve didactique. Le didactisme chez Aubert conduit à un système prosaïque car il veut que la fable soit d'abord et avant tout une démonstration. Nous pouvons qualifier cette vision d'anti-prosodique.

Aubert prend conscience que le problème n'est pas forcément le style poétique de La Fontaine, mais la manière de lire ses fables. Ce qui est intéressant, selon lui, dans une fable comme poème c'est la structure narrative et le style rhétorique.

B-La maîtrise de la structure narrative

Le point de départ dans le discours d'Aubert est le style de la fable chez La Fontaine où on y rencontre « des tours, des figures, des finesses de sens et surtout des allusions fréquentes⁶⁵⁹ ». C'est un style qui semble simple mais qui est en réalité complexe. D'accord avec La Motte, Aubert trouve que le style de La Fontaine attire l'attention sur lui-même et non pas sur ce qu'il représente⁶⁶⁰. Et par conséquent, ce qui charme dans ses fables c'est son langage poétique et non pas le sens qu'il porte. Quand les enfants commencent à lire les fables, ils ont plutôt tendance à se diriger vers le rythme et de moins en moins vers le sens de la fable.

Mais le problème qui surgit des ornements et des procédés de composition dans le style de la fable est la difficulté de comprendre la fable. Avec un style complexe comme celui de La Fontaine, il est difficile pour un enfant de suivre l'enchaînement narratif du récit, de

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁶⁰ L'importance de la méthode, de la technique, des procédés de composition. Les ornements qui s'ajoutent à l'organisation du discours apportent un supplément de plaisir et c'est le cas de La Fontaine selon Aubert.

reconnaître son début, sa fin, les sentiments des acteurs ou de comprendre le sens de la fable. L'esprit d'un lecteur enfant est incapable de suivre en détail les vers de La Fontaine et de saisir la portée d'une exclamation, métaphore ou répétition. Et cette incapacité de compréhension porte atteinte à la récitation de la fable telle que l'apprennent les professeurs des collèges. Aubert met ainsi en lumière qu'une lecture prosodique de la fable est un domaine dans lequel le professeur peut se sentir extrêmement impuissant. Ainsi il faut prendre en considération des procédures qui peuvent aider un enfant à comprendre la fable. Ce problème peut être résolu si on apprend aux enfants à lire la fable comme la prose en négligeant et en évitant une lecture poétique chantée.

Pour qu'une fable ornée par des figures et une variété de tons soit intelligible à des enfants, il est essentiel que les professeurs sachent que la fable doit être lue, tout d'abord, comme un récit, en saisissant le sens de l'histoire : il ne faut parler

ni de pieds, ni d'hémistiches, ni de rimes. Nous ne devons sentir que fort légèrement ces choses, en écoutant réciter des fables⁶⁶¹.

Nous comprenons que la lecture poétique passe à travers la récitation du sens. Le bon ton est le résultat et l'effet d'une bonne récitation. Ainsi ce n'est pas le rythme qui donne le sens mais c'est le sens qui donne le rythme. L'enfant commence à apprendre à déchiffrer, à articuler et prononcer les mots. Pour ensuite comprendre le sens des phrases et les mémoriser jusqu'à ce qu'il arrive à libérer le sens de la fable en la récitant sans oublier le ton de la conversation.

Pour apprendre complètement à lire la fable, il est nécessaire de maîtriser la structure narrative. Cette maîtrise demande plusieurs lectures. Il est essentiel tout d'abord de savoir articuler les mots, comprendre la combinaison d'une phrase, puis comprendre la fable. Il vaut mieux commencer par leur apprendre à « articuler les mots, et distinguer le sens de chaque phrase ; suivant les repos qui y sont ménagés, et non pas seulement la mesure des vers ou la chute des rimes⁶⁶² ». Ainsi l'enfant qui récite partage le sens de chaque phrase quand il coupe la lecture où le sens l'exige. Après la compréhension de la fable, le lecteur peut repérer les figures de style et les sentir. Il comprend « des tours, des figures, des finesses de sens ». Ce qu'Aubert demande d'apprendre à un enfant c'est de « s'arrêter aux endroits où finit le sens, qu'ils s'habituent à bien prononcer les mots, et à faire en sorte que sa voix ne soit ni glapissante ni rauque⁶⁶³ ». Il faut lui apprendre les signes de la ponctuation qui permettent d'assurer la clarté du message et facilitent sa compréhension, et par conséquent aident à

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 21-22.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 20.

éviter les équivoques et les contresens de ce message. Ces ponctuations lui indiquent aussi les limites de la phrase et les temps de pause, renseignent sur le ton à adopter et aident aussi à prendre conscience des temps forts.

Le découpage de la fable en plusieurs petites parties ne doit pas s'effectuer en fonction de la prosodie et de l'intention mais en revanche par rapport à l'ordre syntaxique de la phrase. Il est plus facile pour un lecteur débutant de découper une suite sonore en plusieurs groupes qui correspondent à des groupes de sens. Les techniques poétiques font le mérite de la fable quand elles participent à l'enchaînement de la narration et mettent en relief des idées comme « l'enjambement » : « c'est que les dernières syllabes d'un vers, indépendantes des premières pour la continuité exacte du sens, soient liées avec une partie suivante, ou avec le vers entier et même avec quelques autres encore ; auquel cas on doit prononcer de suite cette moitié de vers et tout ce qui compose le corps de la phrase, sans faire seulement attention à la rime⁶⁶⁴ ».

Il serait utile maintenant de préciser que la fable n'est pas seulement une structure syntaxique mais qu'elle est construite aussi de plusieurs autres éléments. La maîtrise de cette construction est ainsi le moyen principal par lequel le lecteur peut comprendre et goûter la beauté de cette fable. Mais comprendre le sens et sentir la beauté d'une fable suppose aussi de comprendre les éléments constitutifs de la fable : la leçon morale, l'allégorie, les acteurs, le style. Nous allons essayer de lier les impressions, les idées et les procédés esthétiques ensemble, pour comprendre l'unité de ces éléments constructifs. C'est ainsi qu'il faut comprendre les procédés rhétoriques et stylistiques.

C-Une lecture expressive

Avec son talent didactique, Aubert souligne l'aspect sensible du style de l'apologue, aborde les problèmes de technique poétique dans les fables de La Fontaine et essaye de réduire leur valeur dans ce genre de poème pour mettre en évidence les questions rhétoriques et la structure de la narration. Il indique la manière de faire sentir la subtilité de l'écriture des fables de La Fontaine. Il considère que les images véhiculées par le moyen de la fable aident les lecteurs à comprendre une philosophie ou une idée politique et qu'elles les forment et éduquent. La fable se situe ainsi dans un système destiné à produire de la compréhension. Dans ce système, la lecture est la démarche de la construction du sens. La narrativité est la substance qui intéresse Aubert dans la lecture de l'apologue. Cette quête du sens est l'élément crucial dans la lecture pour délivrer la leçon morale. La lecture de la fable est une

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 22.

interprétation car la fable est destinée à produire du sens. Les règles de la production de la fable (écriture-lecture) nous montrent comment exploiter les fables pour faire comprendre les idées philosophiques, mythologiques, zoologiques à des enfants ou à des adultes afin qu'ils réinvestissent leurs connaissances dans la création des fables.

Après avoir lu la fable en suivant les règles précédentes, le lecteur peut sentir les figures et bien les exprimer. En sentant ces figures, le lecteur marque les différentes nuances par l'énergie et la variété de son ton, afin de clarifier le sens. Aubert recense cinq étapes dans la compréhension du sens par le lecteur à travers les figures.

Tout d'abord le lecteur devient capable de repérer les figures de mots, en saisissant les caractères de chaque acteur, grâce notamment aux adjectifs qui qualifient les acteurs, comme fourmi active, renard gascon. Puis il remarque les tours, les figures et les faire paraître dans toute leur énergie ; le lecteur élève la voix sur le mot répété en cas de répétition et en fortifiant le ton par degrés en cas de gradation, ou à l'inverse en faisant sentir de longs repos⁶⁶⁵.

En second lieu, il est capable de discerner les figures de pensée et de les faire valoir en les récitant : « élever tout d'un coup la voix avec une espèce de transport plus ou moins sensible, suivant que l'occasion l'exige⁶⁶⁶ ». Dans le cas de l'apostrophe. « Mettre la vivacité dans le ton ⁶⁶⁷ » en cas de l'interrogation. En cas de métaphore, le lecteur doit « appuyer sur les expressions figurées, afin d'en faire surtout remarquer la hardiesse⁶⁶⁸ ». En ce qui concerne les descriptions, le lecteur est tenu de varier « le ton à chaque trait qui forme le tableau, à mesure qu'ils enchérissent les uns sur les autres⁶⁶⁹ ». Il est possible de procéder de même pour les corrections.

Concernant l'antithèse, le lecteur est invité à mettre entre les tons la même opposition qui se trouve entre les objets que cette figure fait contraster. Et au sujet de l'antéoccupation, le lecteur a besoin de distinguer par le ton les objections ou les demandes des personnes qui sont supposées attaquer ou interroger l'auteur, d'avec la réponse qu'il leur fait ».

En troisième lieu, il faut « faire apercevoir le passage du récit à l'action, ou des discours des animaux aux réflexions du poète⁶⁷⁰ ». Cela s'effectue par le changement du ton.

En quatrième lieu, il faut distinguer par « la variation des tons » les questions et les réponses des divers interlocuteurs qui se trouvent dans une même fable⁶⁷¹ ».

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 33-34.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 37.

En cinquième lieu, le lecteur a la tâche de « varier les inflexions de la voix⁶⁷² » entre la hardiesse, la sublimité ou la richesse, la brillance, la naïveté ou la finesse suivant que les expressions l'exigent.

Après toutes ces étapes, le lecteur ne se contente plus de lire le texte imprimé mais il lit le ton qui fait partie du texte invisible. Il arrive à couper les vers sans compter sur la ponctuation ou sur les mesures. Il est capable de joindre au texte imprimé « les tons, qui sont les couleurs dans un tableau⁶⁷³ ». Le lecteur passe d'une lecture prosaïque neutre à une lecture expressive qui montre la compréhension du sens.

Aubert indique que la lecture de la fable passe aussi d'une lecture expressive à une lecture poétique chez ceux qui ont du bon goût ou de l'esprit. Un lecteur cultivé et expérimenté n'a pas besoin d'analyser le sens tandis qu'il faut analyser le sens pour un lecteur débutant. L'utilisation du vocabulaire du style de la poésie (hardiesse, naïveté), les figures et le style mis en œuvre par le fabuliste nous montrent sa sensibilité à la poéticité. Il nous indique qu'une fois le sens de la fable compris, le lecteur peut prendre le temps d'étudier les ornements.

D-Rythme, ton et rapport au sens

Lire la fable en cherchant à imiter les tons convenables ne peut se faire que chez des personnes capables de saisir les beautés des fables de La Fontaine. Le guide de lecture chez ces jeunes personnes est plutôt le goût que le texte imprimé. Savoir goûter un texte nécessite de savoir varier la longueur de pause, de repérer le moment où il faut élever la voix ou l'abaisser. Ce guide l'aide à reconnaître le bon ton de la conversation, à savoir exprimer les sentiments des acteurs ainsi que leurs émotions sans oublier d'exprimer les réflexions de l'auteur, insérées à l'intérieur des dialogues.

Il est donc temps d'aborder le niveau de lecture plus élevé, qu'Aubert fait dépendre des capacités et devoirs d'un lecteur intelligent.

L'unité essentielle dans la lecture des vers de la fable est constituée par le sens. Cette unité peut se manifester par les tons de lecture du récit, récit qui est un élément imagé de la démonstration. Le choix de cette unité dévalorise les trois piliers du vers poétique que sont syllabes, rythme et mélodie. L'ambition pédagogique d'Aubert le pousse à enlever le mètre qui fait le charme poétique et à bannir le caractère chantant pour céder la place à la

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 38.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 28.

compréhension de la narration. À la place, nous pouvons considérer le ton comme un élément constructif et une organisation du sens dans la fable.

La manière de lire la fable est la manière par laquelle le lecteur fait sortir du corps du récit la vivacité des expressions⁶⁷⁴. Par le ton, le lecteur peut saisir la joie, la tristesse ou tout autre sentiment et il peut différencier les descriptions des actions. Ton et sens sont deux faces complémentaires dans la lecture de la fable. L'intonation, qui a la fonction de véhiculer des affects, est difficile à apprendre aux enfants. Cet élément structurel invisible non imprimé typographiquement ne peut être marqué que par une personne qui a de l'esprit, qui est capable de produire ou de traduire les sentiments et les émotions des personnages par des modalités vocales. Ce qui est important dans la fable c'est finalement le ton naïf et non pas le ton soutenu ; le sens surgit d'un ton naïf et non pas par des mesures poétiques ou des métriques syllabiques qui produisent un ton soutenu. Aubert veut attirer l'attention sur l'idée que les différentes sonorités, les rythmes et les intonations ne font de la fable en aucun cas une forme de chant ; mais, en revanche ils peuvent rendre la lecture plus touchante. La lecture peut – et doit – être agréable mais non pas être une forme de chant. Finalement, par la récitation, le lecteur embellit et décore son récit pour le rendre agréable et utile, surtout que le rythme est mesuré afin de rendre le sens de la fable plus clair. C'est ainsi qu'une lecture poétique ne supprime pas le message : elle est le résultat naturel de la lecture du sens et non pas la base par laquelle on commence la lecture. Une lecture poétique technique est finalement l'ornement de la récitation. Les processus de la lecture chez Aubert sont assez circulaires : la première étape, qui est la construction du sens, rejoint la dernière, qui à travers le temps consiste à reconstruire le sens qui montre que le sens est compris. La lecture de la fable devient aussi un lieu de subjectivité. Chaque lecteur recrée et interprète par sa sensibilité personnelle la fable et cette sensibilité se manifeste par la manière de lire le récit. Le lecteur ne produit pas seulement la leçon, il produit des sensations. Chaque lecteur par sa manière et son expérience individuelle peut ajouter du sens aux vers. C'est alors que d'une seule manière de lire la fable on arrive à une infinité de manières de la lire.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 30.

II-Les fables d'Aubert entre poésie et style poétique

La thèse d'Aubert, qui paraît au premier abord paradoxale parce qu'il conserve la versification qui autoriserait à considérer les fables comme de petits poèmes, vise cependant à empêcher de considérer la fable comme un poème.

Pour comprendre la pensée d'Aubert, il faut distinguer ce qui relève du style poétique et ce qui relève de la poésie. L'abbé Aubert s'intéresse aux ornements et à ce que l'on appelle les grâces du style. Ses fables prouvent qu'il utilise des procédés de poète. Il utilise des figures poétiques et une grammaire de poète. Il utilise beaucoup de mythologie comme La Fontaine. Mais il limite la question de la poésie à la question du style poétique. Il élimine le problème du rythme, de la versification : alors la fable devient prose avec une introduction du style poétique, mais elle n'est pas poétique au plan rythmique et sonore. Or pour un poète comme La Fontaine, il n'y a pas que les grâces du style, mais également les grâces de la diction, du rythme. Ces grâces, Aubert n'est pas capable de les renouveler. Aubert sait faire des vers mais il n'est pas un poète.

Nous pouvons dire que la poésie n'est pas une simple écriture ornementée mais qu'elle dépend aussi d'une question de rythme et de pouvoir suggestif des mots. La poésie est peut-être plus complexe qu'un simple style poétique.

Il singe l'écriture de La Fontaine sauf que lui, n'est pas vraiment poète. Pourtant il a toujours rêvé d'être le successeur de La Fontaine. Il était aux yeux de la plupart de ses contemporains le meilleur fabuliste après La Fontaine avant l'arrivée de Florian et dans une de ses fables il réclame la deuxième place : dans le prologue du huitième livre⁶⁷⁵, il fait l'éloge du génie de La Fontaine et se plaint de l'incapacité de l'imiter car imiter le génie de La Fontaine « est un pénible emploi ».

Il ambitionne seulement être en seconde place après La Fontaine car il est difficile d'arriver à être poète comme La Fontaine et savoir plaire par ses poèmes :

Plus j'ose marcher après toi,
Et plus j'apprends à me connaître.
Avec le don de plaire Apollon⁶⁷⁶ te fit naître ;
Apollon n'a rien fait pour moi
Pourtant si je pouvais des rayons de ta gloire
Détourner sur moi quelques traits :
Si des rivaux que tu t'es fait,
Un seul me cérait la victoire,
Je brillerais assez au temple de Mémoire⁶⁷⁷

⁶⁷⁵ Jean-Louis Aubert, *op.cit.*, p. 301-302.

⁶⁷⁶ Apollon, le Dieu de la poésie.

Et mes vœux seraient satisfaits !
La raison à mes yeux retrace les images
Des dangers que court un auteur
Qui prétend au brillant honneur
D'égaliser tes divins ouvrages :
Mais les poètes sont-ils sages ?
De la raison qui crie entendent-ils la voix ?
Sur cette onde outrageuse et célèbre en naufrages,
Embarquons-nous encore pour la dernière fois.

Dans le prologue du livre second⁶⁷⁸ Aubert annonce sa référence à La Fontaine :

La Fontaine, ce guide aimable,
Dont j'ose dans ce temps suivre les pas hardis
Composa ses charmants écrits
Pour un siècle bien moins coupable⁶⁷⁹.

Il montre que La Fontaine est « un sage » car dans ses fables, il avait châtié « des vices communs, des ridicules de tout âge ». Cela montre que le but de la fable est de corriger les défauts des hommes.

Aubert cherche à défendre son idée de la fable en mettant au premier plan des finalités morales. Il critique l'usage de la fable comme seulement un poème. Sans viser à lui ôter son aspect poétique délivré par La Fontaine, Aubert tient spécialement à l'idée que le récit de la fable soit entièrement au service de la moralité. Il considère que les processus poétiques de la fable détournent le lecteur attentif qui finit par se demander ce que les fables prouvent moralement. Donc la fable n'est pas seulement un poème, elle est aussi un enseignement moral.

Dans trois de ses prologues, Aubert expose des idées sur la théorie de la fable. Dans les vers suivant nous verrons que la fable est un genre éducatif qui rejoint l'agréable à l'utile par son allégorie, qui voile la leçon morale⁶⁸⁰ :

Un auteur qui veut être utile,
Doit semer ses écrits d'agréables leçons.
La matière est un champ fertile
Que jamais nous n'épuiserons

La fable comme genre offre des leçons avec un style moins brillant que l'épopée :

Qu'un autre aille en un plus haut style
Chanter les faits d'Hercule et ses brillants travaux ;
Qu'il représente ce Héros
De cent monstres cruels brisant la tête altière :

⁶⁷⁷ Le temple de Mémoire ; c'est-à-dire le Temple des Muses.

⁶⁷⁸ Jean-Louis Aubert, *Fables nouvelles*, *op. cit.*, p. 48.

⁶⁷⁹ Nous sentons bien la pensée religieuse antiphilosophique.

⁶⁸⁰ L'Abbé Aubert, *op. cit.*, p. 1 prologue du premier livre.

Ma muse d'une voix moins fière
Enseigne à l'homme à vaincre ses défauts.⁶⁸¹

Par le moyen d'une allégorie le fabuliste guérit l'humain d'une folie qu'il nomme
« frénésie » :

L'homme n'écoutant plus qu'un orgueil téméraire,
Qu'il appelle vertu, sagesse, liberté,
 Outrage la Divinité
Les lois, les souverains, la raison qui l'éclaire,
À l'oubli des devoirs joint le mépris des mœurs,
 Et dans ses coupables erreurs,
 Par une inconséquence extrême,
 Fait consister le bien suprême
 À ramper avec mes acteurs.
Puisse-je le guérir de cette frénésie

nous comprenons qu'Aubert veut guérir les hommes pour les rapprocher de Dieu.

Puisse-je réprimer l'effort ambitieux
 De son impatient génie ;
 Lui faire respecter les Dieux,
 Chérir ses rois, et servir à sa patrie ;
Lui rappeler les droits, ces droits si précieux,
Que sur son cœur ingrat la nature réclame ;
Le rendre à ses parents, à la société ;
 Et renouveler dans son âme,
La source des vertus, la tendre humanité !

Dans le prologue du septième livre, Aubert montre que son projet en tant que fabuliste est de montrer à l'homme ses défauts par des images.

L'homme à lui-même impénétrable,
Aux yeux d'autrui déguise encore ses traits :
 Plein d'un orgueil insupportable,
 Il craint d'être vu de trop près.
De ses pareils sans cesse il se méfie ;
Et d'un masque couvert tout le temps de sa vie,
 Au dernier terme parvenu,
Il meurt au milieu d'eux sans en être connu.
Le montrer tel qu'il est, la chose est impossible :
 Mais sous une image sensible,
 En paraissant le ménager,
Je trahis des défauts qu'il s'obstine à cacher.
 Heureux, si de quelque faiblesse
 Je le fais rougir en secret !⁶⁸²

Sa moralité est très religieuse. Grâce à ce Prologue théorique, on voit qu'Aubert cherche montrer l'homme tel qu'il est, mais sous une image sensible pour le ménager. Le

⁶⁸¹ *Ibid.*, prologue du premier livre, p. 2.

⁶⁸² *Ibid.*, Prologue du livre 7, p. 261-262.

principe de l'enseignement par allégorie est de dénoncer les défauts sans montrer directement que le lecteur est visé par l'enseignement.

Dans le prologue du livre six, la fable a comme mission de corriger l'Homme. Les hommes voient dans leurs semblables des sots, des ingrats. Pour corriger l'homme, il ne faut pas le fuir et se retirer. Chaque homme se croit sage et prétend corriger les autres⁶⁸³.

Dans les autres prologues, Aubert exprime sa vision opposée à la philosophie rationnelle, comme dans le prologue du deuxième livre :

À force de raison nos cœurs sont dépravés.
Que jusque-là cette raison s'oublie ;
Que pour ouvrir nos yeux
A la philosophie,
Elle étouffe en nos cœurs cet instinct précieux
Ce germe renaissant de pitié, de tendresse,
Qui nous fait plaindre, aimer, servir l'humanité ;
De ce coupable effort mon esprit révolté,
Si c'étaient-là ses traits, haïrait la sagesse⁶⁸⁴.

Cette vision critique de la philosophie de l'Abbé Aubert lui sert à mettre en relief la parole des livres saints. Dans le prologue du troisième livre, Aubert rapproche la fable de la parole des livres de religion. La fable, comme la parabole christique, s'adresse à la sensibilité de l'homme. La moralité de la fable prend l'Amour comme guide. La fable prend le devoir de rappeler au lecteur la parole du ciel qui apprend à « chérir et aider ses semblables. »

L'insensibilité n'offre que de l'ennui.
Malheureux celui qui d'autrui
N'a jamais partagé les larmes⁶⁸⁵.

Aubert essaye de montrer que la plupart des défauts humains viennent du mépris des hommes pour les préceptes de la religion.

Dans le prologue du quatrième livre, Aubert s'adresse au lecteur pour lui montrer quelle image de l'homme il veut faire. Il a crayonné dans ses livres l'image d'un homme généreux, sans orgueil, sans hypocrisie dont le cœur

Ne connaîtrait la haine ni l'envie ;
Qui du bonheur d'autrui ferait tout son bonheur⁶⁸⁶ ;

Et si Aubert remplit son ouvrage de l'image de l'Homme dont il rêve, le devoir du fabuliste (sage) est de rappeler aux hommes toujours comment être des mortels généreux.

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 217.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, prologue du quatrième livre, p. 131.

Le prologue du livre cinq rejoint le précédent pour montrer que l'Amour est l'essence de la vie humaine :

Il est, je répète, un instinct précieux ;
Âme de l'univers, bienfait de la nature,
Dont l'impression vive et pure
Est plus doux plaisir des mortels vertueux :
Cet instinct c'est l'amour, le chef d'œuvre des Dieux⁶⁸⁷.

Quant aux fables, J.-N. Pascal nous indique que, « profitant de la concision du genre qu'il pratique et de la capacité qu'il lui offre de glisser dans ses narrations « une adroite critique » dans la moralité de la fable⁶⁸⁸ « le Pyrrhonien et le Verre ardent » (III-20) Aubert montre que la fable sert à concentrer les enseignements de la religion.

Les principes qu'en nous la providence a mis,
Nié par maint auteur à cet homme semblable,
Comme en un centre réunis,
Dans un récit clair et concis
Mêlé d'une adroite critique,
Réveillant ses sens engourdis,
Font sur lui l'effet du caustique⁶⁸⁹.

Dans la moralité, à la fin de la fable « Les mites » (II, V), J.-N. Pascal nous explique que « le fabuliste est donc monté en chaire pour apostropher les « incrédules » en les menaçant de la fin du monde. Il tonne de très oratoire manière, comme un prédicateur emporté par son sujet, oubliant que c'est un conte naïf qu'il vient de conclure, pas une parabole édifiante. »

Incrédules mortels, ceci s'adresse à vous :
Race ingrate, parlez ; sera-ce quand la foudre
Aura réduit ce globe en poudre,
D'un être vengeur vous craindrez le courroux⁶⁹⁰

De même, dans « L'âne et son maître » (I, XIV)

Tout en irait mieux sur la terre
Si chacun se bornait à faire
Le métier pour lequel Jupiter l'appela⁶⁹¹.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, Prologue livre cinq, p. 175.

⁶⁸⁸ Jean-Noël Pascal, « D'un usage inattendu des fables dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, La défense de la religion chrétienne », p. 167-186. À voir un autre article « L'Âne, l'Ours et les Choux : à propos de l'abbé Aubert », dans *Bretagne et Lumières, mélanges offerts à Jean Balcon*, Brest, 2001. *Les Successeurs de La Fontaines* et d'autres articles écrits par J.N. Pascal nous confirment qu'Aubert défend la théologie en couvrant de ridicule les audacieux qui s'y aventurent en nous présentant trois exemples de fables qui parlent de ce sujet.

⁶⁸⁹ L'Abbé Aubert, *Fables, op.cit.*, p. 126.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 58.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 77.

L'Amour est très présent dans ses fables, il s'agit de l'amour dont Voltaire⁶⁹² a parlé .
Ainsi dans « Les Vœux » (II, 3) :

L'amour ce n'est pas la volupté
Savoir aimer est un don de Dieu

La fable, pour Aubert, doit instruire sans vexer l'amour propre, qu'elle s'attaque à l'oisiveté (« L'Ephémère et Le Frelon » (II, 10), ou que (« Le Bouc, L'Ane, Le Renard et Le Taureau » (II, 9), elle mette en scène la technique de l'insinuation et de l'appel à la sensibilité :

Lecteur, tu n'en sais rien, je crois ;
Ni moi non plus : mais je te dois instruire ;
Tout homme est glorieux ; c'est la commune loi :
Tout homme met autrui fort au-dessous de soi.
Cet orgueil-là vraiment a de quoi faire rire :
Tandis qu'à vos dépens moi-même je m'admire ;
Un tiers vient qui vaut mieux et que vous et que moi⁶⁹³.

Et parfois, il arrive à Aubert, avec humour, de décrypter lui-même l'emploi qu'il fait des personnages de la fable (« Le moucheron et les trois dogues » (IV, VI) :

J'ai pris un moucheron ; je pouvais à sa place
Choisir maint petit prince, orgueilleux, imprudent ;
Maint téméraire conquérant :
L'espèce n'est pas rare. Achéons notre conte⁶⁹⁴.

⁶⁹² A la fin de l'édition 1773 on a deux Lettres de Voltaire adressées à Aubert. Dans la première lettre, Voltaire confirme à Aubert « le mérite du style, celui de l'invention », dans la deuxième lettre, Voltaire, met Aubert à côté de La Fontaine.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 108.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 141.

Chapitre IV : Florian,

I-Un discours non méthodique à la fin du XVIII^e siècle

A la différence de la manière de La Motte ou des autres fabulistes du XVIII^e siècle, qui exposent plus ou moins doctement des théories sur les fables, Florian expose ses pensées sur la fable sous la forme d'une histoire. Il réduit ainsi l'écart stylistique important que nous avons remarqué entre les fables et les discours. Comme il le fera dans ses fables, Florian commence par fixer le cadre de l'histoire avant de développer une conversation sérieuse entre le narrateur et un vieillard. Le lecteur prend sans nul doute plaisir à lire cette conversation dans laquelle l'auteur fait entrevoir la qualité des fables que son narrateur lit et expose ses idées sur le genre de la fable, parce qu'il le fait d'une manière amusante et facile à retenir. Ce cadre est déjà une manière très habile d'attirer l'attention du lecteur sur l'intérêt pratique des questions théoriques.

Son discours⁶⁹⁵ s'ouvre sur deux dimensions fondamentales du genre de la fable que sont l'écriture et la lecture⁶⁹⁶. Florian entreprend de lire devant le vieillard, qui représente le critique habile, les meilleures fables qu'il a écrites, puis entreprend de les réciter de son mieux pour leur donner leur vrai sens, de « les parer de tout le prestige du débit, de les jouer en les disant. » Cette manière de lire les fables et de les « jouer » en même temps annonce chez lui le rapprochement entre la fable et le théâtre.

Après l'écriture et la lecture des fables se pose la question de la réception des fables, pour savoir comment les juger. Ici le jugement du lecteur se manifeste dans les expressions qui se dessinent sur le visage du vieillard : tantôt il dessine un sourire, tantôt il rapproche les sourcils. De cette manière il exprime sa satisfaction ou insatisfaction à propos des fables de Florian. La tâche du fabuliste est alors de noter l'avis du récepteur pour trier le bon grain de l'ivraie dans sa fable.

⁶⁹⁵ Nous utilisons le mot discours pour le rapprocher des discours des fabulistes précédents.

⁶⁹⁶ A la lecture, nous nous sommes aperçu qu'Aubert est le fabuliste qui s'est le plus intéressé à la question de la récitation des fables.

Ce vieillard amateur de fables comble d'éloges Florian pour la qualité de ses fables. Rien de plus naturel selon Florian que de recevoir les éloges qu'il s'est lui-même envoyés : les auteurs regardent les éloges comme « le prix de leur travail, qui n'est souvent que le salaire de leur lecteur⁶⁹⁷ ». L'hommage et la louange pour ses œuvres sont le prix qu'attend un écrivain de ses lecteurs.

1-La banalité de l'idée de l'invention des fables

Florian ne met pas en cause l'idée que la fable est une imitation. Ainsi il refuse de soumettre l'invention à des principes. Il est même allé jusqu'à chercher une origine orientale au genre de la fable, dont les fables d'Ésope seraient une première imitation. Florian essaye de prouver que la fable trouve son origine en Inde et que cette manière d'utiliser des tournures ou des images est la manière d'écrire des Orientaux. Selon lui, l'idée de la métempsychose répandue en Inde a poussé les gens à étudier les mœurs des animaux : « les animaux sont l'avenir et le passé des hommes⁶⁹⁸ ».

C'est pourquoi il insiste sur l'idée qu'il est impossible de ne pas être imitateur dans une fable. La fable pour lui a été établie et inventée depuis la nuit des temps : c'est ainsi, les fabulistes ne peuvent plus mettre de règles de fabrication *a posteriori*. Nous dégageons là un point de différence avec La Motte qui estime que pour faire des fables nouvelles, il faut détruire l'ancien système des fables et construire un nouveau système avec de nouveaux principes.

Néanmoins pour Florian, l'imitation n'est pas un principe de reproduction car il est possible d'inventer des fables aussi. Mais il n'est pas promoteur de l'écriture de fables nouvelles à tout prix : La Fontaine n'a pas eu besoin d'inventer tous ses sujets, il les a empruntés et jusqu'à maintenant il n'a pas manqué de succès. Donc l'invention des sujets n'est pas vraiment un problème.

En analysant l'idée de l'invention, Florian est allé chercher ses fables chez tous les fabulistes qui l'ont précédé. Nous pouvons constater que ce qui est intéressant chez Florian ce sont les sources où il a puisé ses fables ; en plus des fables inventées, Florian a cherché des fables non seulement chez les Anciens mais aussi chez les fabulistes étrangers⁶⁹⁹. Florian n'a

⁶⁹⁷ Florian, *Fables*, édition de J.-N. Pascal, Centre international d'étude du XVIII^e siècle, 2005, p. 84.

⁶⁹⁸ Florian, *Fables*, éd. cit., p. 95.

⁶⁹⁹ Que les fables de Florian aient comme source des fables étrangères est un signe que le succès des fables ne se limite pas à la France.

pas inventé toutes ses fables, il le dit clairement « toutes ne sont pas de mon invention ⁷⁰⁰ » en répondant au vieillard qui reconnaît dans ses fables « plusieurs sujets pris dans des fables anciennes ou étrangères ⁷⁰¹ ».

Les fabulistes du siècle des Lumières se contentent de se détourner de l'ombre de La Fontaine. Florian au contraire a choisi de puiser dans les mêmes sources que La Fontaine. Tout ce qui importe, c'est de traiter les sujets qui lui conviennent, même s'ils n'ont pas été traités par La Fontaine : « Je ne me suis fait aucun scrupule de m'en emparer. J'en dois quelques-unes à Ésope, à Bidpai, à Gay, aux Allemands, beaucoup plus à un Espagnol nommé Yriarté ⁷⁰² ».

S'agissant de la question de l'imitation, J.-N. Pascal s'est efforcé de distinguer chez ce fabuliste, ce qui est invention et ce qui est imitation, dans un livre sur les fables de Florian qu'il a publié en 2005 ⁷⁰³. Il dégage les fables d'inspiration antique (Ésope, Phèdre) dont les récits se caractérisent par leur brièveté ; les fables d'inspiration orientale, dont les narrations sont soit développées (Bidpai), soit brèves (Saadi) ; les fables d'inspiration anglaise (John Gay), les fables d'inspiration allemande (Christian Gellert ⁷⁰⁴ et Lichtwehr), les fables inspirées d'Yriarte, les fables inspirées de Desbillons, celles inspirées de Gros ou des fabulistes français et finalement les fables inventées. Même si Florian a inventé des fables, cette idée de s'inspirer de sources variées confirme l'idée de Florian que la fable repose sur l'imitation. Il ne privilégie pas une source par rapport à une autre mais il essaye de faire de bonnes fables quelle que soit la source à laquelle il puise. La référence savante à ces sources nous prouve que le vieillard avec qui le narrateur discute est évidemment Florian lui-même, qui comme le vieillard « possède dans sa bibliothèque presque tous les fabulistes, et relit sans cesse La Fontaine ⁷⁰⁵ ». Il banalise donc la question de l'invention des sujets et même de leur imitation pour montrer que ce n'est pas une question importante, que le sujet soit déjà traité ou non. C'est une question superficielle, qui n'ajoute rien à la fable : « qu'importe à vos lecteurs que le sujet d'une de vos fables ait été d'abord inventé par un Grec, par un Espagnol, ou par vous ? L'important, c'est qu'elle soit bien faite. La Bruyère a dit : « *le choix des pensées est invention* ⁷⁰⁶ ». Le

⁷⁰⁰ Florian, *Fables*, édition de J.-N. Pascal, centre international d'étude du XVIII^e siècle, 2005, p. 84.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 84.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 84.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 35-48.

⁷⁰⁴ Ses fables sont adaptées en français par Boulanger de Rivery en 1754.

⁷⁰⁵ Florian, *Fables*, *op. cit.*, p. 83

⁷⁰⁶ La Bruyère, *Caractères* (Des ouvrages de l'esprit, 62).

vieillard déplace donc la question et ajoute qu'il est possible d'inventer des sujets en saisissant des situations quotidiennes et en mettant des mots sur les émotions que l'on éprouve⁷⁰⁷.

2-Inutilité de la poétique dans le genre de la fable

La Motte, qui a réfléchi sur le genre de la fable, à sa poétique, finit par composer un recueil pour illustrer ce qu'il dit dans son discours. Quant à Florian, il fait son recueil de fables avant de réfléchir au genre de la fable, c'est-à-dire sans suivre de règles de construction. Le vieillard lui dit :

Ce genre d'ouvrage est peut-être le seul où les poétiques sont à peu près inutiles, où l'étude n'ajoute presque rien au talent⁷⁰⁸.

La fable est un genre dont l'étude théorique est inutile. Ce qui est important dans le genre de la fable, c'est le « talent » du fabuliste. Le refus de la poétique de la fable est dû à l'idée qu'elle est un genre indéfinissable.

A-La fable indéfinissable

La Motte écrit après la grande réussite de La Fontaine, tandis que Florian écrit après un siècle de succès du maître de la fable ; il rejoint la lignée des fabulistes qui clament qu'il n'est pas crucial d'avoir des préceptes dans un genre essentiellement libre. C'est ainsi que Florian refuse de donner une définition théorique à la fable. Pour lui, au lieu de s'intéresser à prescrire des règles de fabrication du genre, il serait plus intéressant de penser au style simple et naïf de la fable⁷⁰⁹. Il pense que la définition que donne La Motte à la fable est applicable à tous les genres littéraires ; tous les genres ont le but d'instruire et de plaire. Florian est « convaincu que ce genre ne peut être défini et ne peut avoir de précepte⁷¹⁰ ». C'est pourquoi Boileau ne lui donne pas de définition dans son *Art Poétique*.

L'absence de pertinence de cette définition de La Motte se manifeste quand on l'applique sur les fables de La Fontaine ou d'autres fabulistes qui omettent un élément de la structure imposée par La Motte. Chez La Fontaine, il y a des fables qui n'ont pas d'action comme par exemple « Philomèle et Pogné »(III,15), « L'Oiseau blessé d'une flèche »(II,6), « Le Paon se plaignant à Junon »(II,17), « Le Renard et Le Buste »(IV,14) ; il y a aussi celles qui manquent de morale comme « L'ivrogne et sa Femme »(III,7), « Le Rieur et Les

⁷⁰⁷ A un moment donné dans le discours, Florian est fâché de l'idée qu'il est difficile d'écrire après La Fontaine, le vieillard lui dit qu'à ce moment précis il lui est possible d'écrire une fable sur la colère et une autre sur l'amour propre.

⁷⁰⁸ Florian, *Fables, op. cit.*, p. 85.

⁷⁰⁹ « Naïf » a ici le sens classique de « spontané ».

⁷¹⁰ Florian, *Fables, op. cit.*, p. 87.

Poissons »(VIII,8), « Le Testament expliqué par Ésope »(II,20). Parfois l'enseignement est seulement exposé par la moralité à la fin de la fable ou encore certaines fables ont seulement le mérite d'être agréables à écouter.

La Motte par sa définition prescrit une manière de faire des fables. Cette définition sert comme une unité de mesure pour juger les autres fables, éliminer des fables et leur ôter le mérite d'être des fables. Cela montre bien le désir de La Motte de prouver l'imperfection des fables de La Fontaine.

Que la fable corresponde aux règles qu'a établies La Motte ne préjuge pas de la qualité réelle des fables qui ne correspondent pas à ce modèle. La Motte fait de sa poétique un étalon pour juger les fables de La Fontaine et les accuser. Mais Florian ne suit pas de contrainte. Ainsi certaines de ses fables « sont plutôt des poésies fugitives que des fables au sens strict ⁷¹¹ », comme le dit Jean-Noël Pascal.

3-De l'art de l'argumentation chez La Motte à l'art de raconter chez Florian.

La Motte qui a prescrit des règles sur le genre de la fable a écrit ses fables conformément à ses règles. Ses fables sont des argumentations pour prouver la validité de sa théorie d'un part et d'autre part elles suivent le schéma de l'argumentation pour prouver les morales qui les terminent.

Florian retrace l'histoire de la critique de la fable. Il fait son discours après avoir lu ceux qui ont travaillé sur le genre tel que La Motte et Marmontel⁷¹². Florian montre son intérêt pour ce que Marmontel dit quand il essaie d'expliquer le charme immortel des fables de La Fontaine.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 28.

⁷¹² « M. Marmontel a bien développé l'idée de la définition de la fable, il trouve qu'il n'y a pas de règles précises pour faire une fable. Il n'y a pas de plan. Dans ce genre il n'y a pas de préceptes à donner » *Eléments de littérature*, tome III (not de Florian. L'ouvrage de Marmontel, en forme de dictionnaire alphabétique, est paru en 1787 : l'entrée « Fable » est un parfait exemple de « critique de sympathie ».

Marmontel explique pourquoi on trouve un grand charme à la lecture des fables de La Fontaine. D'après lui La Fontaine écrit sur ce qu'il voit et sur ce qu'il entend. Il donne ses observations, des vérités :

Ce n'est pas un poète qui imagine, ce n'est pas un conteur qui plaisante ; c'est un témoin présent à l'action, et qui veut vous y rendre présent vous-même. Son érudition, son éloquence, sa philosophie, sa politique, tout ce qu'il a d'imagination, de mémoire, de sentiments, il met tout en œuvre, de la meilleur foi du monde, pour vous persuader ; et c'est cet air de bonne foi, c'est le sérieux avec lequel il mêle les plus grandes choses avec les plus petites, c'est l'importance qu'il attache à des jeux d'enfants, c'est l'intérêt qu'il prend pour un lapin et une belette, qui font qu'on est tenté de s'écrier à chaque instant : le bonhomme !

La fable est donc une transmission de son observation : La Fontaine emmène facilement le lecteur dans son univers. Selon Marmontel, on ne peut plus reprocher à La Fontaine ses leçons immorales, car il réussit à transmettre un savoir malgré l'absence d'enseignement moral, par la naïveté et la simplicité de son style. La Fontaine a entendu ce qu'il dit, il l'a reçu, il l'a senti, c'est l'enthousiasme du poète qui lui dicte. C'est cela la différence avec La Motte qui raisonne sur les fables avant de les sentir. La Fontaine est plus authentique, plus près des choses que La Motte.

Comme le prouve J.-N. Pascal « dans l'art du fabuliste », Florian est un bon fabuliste qui fait de « bonnes fables sous l'aspect de la narration ⁷¹³ » et sait « mettre l'expression poétique au service du conte ⁷¹⁴. »

Jean-Noël Pascal dégage chez Florian les caractéristiques d'une bonne fable :

l'intérêt du sujet, l'habile mélange du récit assumé par le narrateur et des paroles attribuées aux personnages, l'efficacité de la caractérisation de ceux-ci qui doit, s'il s'agit comme le plus souvent d'animaux, orienter le lecteur vers une application au monde des hommes, qui sera la moralité, exprimée ou non ⁷¹⁵.

Quant à la poésie, elle est l'élément qui couronne la narration dans une bonne fable. L'élévation poétique sera d'autant plus grande que cette narration saura être l'expression plus personnelle du vécu du fabuliste. L'authenticité de la parole dans les fables de Florian les rapproche de celles de La Fontaine. Le lecteur entend la voix intérieure du fabuliste à travers le texte. Nous ne sommes pas dans la fable méthodique à la manière de La Motte mais nous sommes dans la fable-poème comme chez La Fontaine.

⁷¹³ Florian, *Fables*, *op. cit.*, p. 48.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 48.

Comment faire des fables après La Fontaine ?

4-La fable comme comédie

Florian ne cherche plus à égaler La Fontaine, il en a bien expliqué les raisons en montrant qu'il n'y a qu'un seul La Fontaine au monde et que ceux qui écrivent après lui peuvent avoir une deuxième place, ce qui n'est pas rien. Cependant nous pouvons dégager chez Florian une poétique de la fable, en dépit de son intention de ne pas en donner. Nous remarquons qu'il insiste sur la nécessité de considérer la fable comme une pièce de théâtre. Cette considération trouve son origine chez La Fontaine qui dit que la fable est « une ample comédie à cent actes divers, / Et dont la scène est l'univers » dans « Le Bûcheron et Mercure⁷¹⁶ ».

De ce fait, avant de considérer la fable comme une « instruction » à la manière de La Motte, il est intéressant de la considérer à la manière de La Fontaine, comme une « comédie ».

Envisager l'apologue comme un petit drame signifie qu'« il a son exposition, son nœud, son dénouement⁷¹⁷. » Concernant les acteurs, qu'ils soient animaux, plantes, dieux ou toute autre chose, il est essentiel de les présenter sur scène. Pour la suite de la fable, l'ordre théâtral et rhétorique convient : on commence par dire de quoi il s'agit dans la fable, puis on s'intéresse à une situation particulière ou à un événement et on finit par un résultat qui satisfait le lecteur.

Cette comparaison de la fable et de la comédie entraîne deux conditions à respecter, que nous étudierons successivement : d'abord peindre les acteurs et les faire jouer, puis conter gaiement un récit. Il s'agit de posséder le talent de peindre et de le réunir avec celui de conter, ce qui n'est pas toujours évident.

A-Peindre les acteurs et les faire jouer

La dramaturgie dans les fables de Florian repose sur la peinture des personnages. L'auteur compense l'absence physique des acteurs en insistant sur la lecture⁷¹⁸, en soignant le portrait des personnages et en essayant de donner suffisamment de consistance aux personnages pour que le lecteur puisse les avoir sous ses yeux.

Florian, par la bouche du vieillard, met l'accent sur le décor dans l'exposition de la fable, comme si nous assistions à une pièce de théâtre. Cette procédure permet de peindre la

⁷¹⁶ *Ibid.*, *Fables*, (V, I).

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 90.

⁷¹⁸ C'est un indice que la fable est un genre narratif.

scène et de mettre le lecteur au sein de l'événement. Elle permet au fabuliste de bien situer son texte et de présenter le vrai paysage, pour éviter que le lecteur n'imagine un autre paysage :

Car il faut qu'il montre aux regards ce théâtre, ces acteurs qui lui manquent ; il faut qu'il fasse lui-même ses décorations, ses habits ; que non seulement il écrive ses rôles, mais qu'il les joue en les écrivant ; et qu'il exprime à la fois les gestes, les attitudes, les mines, les jeux de visage, qui ajoutent tant à l'effet des scènes⁷¹⁹.

On voit que la tâche du fabuliste est loin d'être simple. Il n'est pas seulement écrivain, mais aussi metteur en scène, décorateur et interprète.

La peinture des personnages et des petits détails n'est pas suffisant pour faire une bonne fable, il faut y ajouter l'art de bien raconter.

B-Conte gaiement

Nous empruntons ce titre au texte de Florian, qui définit la gaieté comme un art de vivre :

Conte gaiement : art difficile et peu commun ; car la gaieté que j'entends est à la fois celle de l'esprit et celle du caractère. C'est ce don, le plus désirable sans doute puisqu'il vient presque toujours de l'innocence, qui nous fait aimer des autres parce que nous pouvons nous aimer nous-mêmes, change en plaisir toutes nos actions et souvent tous nos devoirs ; nous délivre, sans nous donner l'attention, d'une foule de défauts pénibles, pour nous orner de mille qualités qui ne coûtent jamais d'efforts⁷²⁰.

La gaieté n'est pas définie par les rhétoriques classiques, parce qu'elle relève davantage des qualités humaines. Mais Florian pense que l'écriture peut être influencée par la gaieté, ou du moins il le « veut ». Dans la vie quotidienne, si une personne est gaie, elle rend son entourage gai, elle a une influence. Si cette personne est un écrivain, son écrit pourra aussi transmettre la gaieté au lecteur.

Par conséquent, l'écrivain muni de ces deux qualités, la capacité de peindre et la gaieté, pourra s'approcher de La Fontaine : « Tout fabuliste qui réunira ces deux qualités pourra se flatter, non pas d'être l'égal de La Fontaine, mais d'être souffert après lui⁷²¹ ».

Florian se contente de ces deux qualités, peut-être parce que ceux qui sont avant lui ont déjà beaucoup parlé de cette question.

⁷¹⁹ Florian, *Fables, op. cit.*, p. 91.

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 91.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 92.

Après ce discours qui n'en est pas vraiment un, abordons à présent les fables elles-mêmes, notamment la première fable du recueil, qui n'est pas vraiment une fable. Nous avons l'impression que le discours préfaciel continue dans cette première fable.

Le titre annonce une fable ouvertement allégorique, sans acteurs animaux : « La Fable et La Vérité » (I, 1). Florian expose ici ce qu'il pense de la fable comme une allégorie qui représente des vérités, en faisant de « Fable » et de « Vérité » deux acteurs qui dialoguent. La vérité toute nue fait peur aux hommes, « jeunes et vieux », elle ne parvient à nouer aucune relation avec eux, ni même à se faire entendre. Il n'est donc pas « adroit » que la vérité soit toute nue. Cependant la fable, avec ses beaux atours, est bien reçue partout. La vérité a donc intérêt à s'allier avec la fable pour se faire accepter, surtout chez les fous qui la redoutent, tout autant que la fable a besoin de la vérité pour se faire accepter des sages, qui refuseraient la pure apparence. Les deux allégories s'allient donc pour être bien reçues partout.

Cette alliance amusante repose sur un présupposé qui pourrait étonner, que la « Fable » soit une réalité qui se définisse uniquement par son apparence. Cette association paraît insoutenable si on croit que le mot « fable » ne désigne que le genre littéraire de la fable. Il faut sans doute comprendre que la « fable » ici a son sens étymologique de *fabula*, histoire inventée.

C-Analyse de deux fables de Florian :

« L'Enfant et le miroir » (II, 8), « Le Hibou et le Pigeon » (IV, 4)

Les deux fables que nous analysons sont inventées par Florian, la première est une fable pédagogique et la deuxième est plutôt un conte moral L'enfant et le miroir.

Un enfant élevé dans un pauvre village
Revint chez ses parents, et fut surpris d'y voir
Un miroir.

La narration commence par une scène d'exposition où le lecteur est informé de la situation dans laquelle se trouve le personnage principal. Sans hésiter, le fabuliste commence son premier vers en présentant le premier acteur (l'enfant) et fait attendre la présentation du deuxième personnage à la fin de la phrase, rejeté dans un troisième vers (un miroir). Ce personnage de la fable est bien mis en valeur, occupant seul tout le vers, qui étonne par sa brièveté, à la mesure de la surprise que cause l'entrée en scène de ce deuxième personnage. Nous verrons qu'en réalité le miroir n'est pas le deuxième acteur, mais sert de révélateur pour le premier acteur.

Après la scène d'exposition qui décrit le cadre, Florian passe à l'action, au nœud pour reprendre le vocabulaire du théâtre. L'enfant se mire et s'admire. Pour varier l'effet et les

émotions dans la fable et pour attirer l'attention du lecteur, le fabuliste intervient et décrit la situation en tant que narrateur au point de vue omniscient, qui sait tout ce qui se passe. Il nous exprime ce que l'enfant pense :

D'abord il aima son image ;
Et puis, par un travers bien digne d'un enfant
Et même d'un être plus grand
Il veut outrager ce qu'il aime,
Lui fait une grimace, et le miroir la rend.

Puis le récit se déroule logiquement, sans intervention extérieure ni fioriture, dans une succession d'actions et de réactions unies par une unité d'action évidente :

Alors son dépit est extrême ;
Il lui montre un poing menaçant,
Il se voit menacé de même.

Ici Florian redonne son point de vue en qualifiant l'enfant de « marmot » :

Notre marmot fâché s'en vient, en frémissant,
Battre cette image insolente ;
Il se fait mal aux mains. Sa colère en augmente ;
Et, furieux, au désespoir

Dans les deux vers suivant, le narrateur engage le lecteur à se présenter en tant que spectateur et lui présente l'enfant en disant « le voilà ». L'acteur par-là est mis sous les yeux du lecteur :

Le voilà devant ce miroir,
Criant, pleurant, frappant la glace.

Pour finir sa fable sur un résultat qui fait plaisir au lecteur, il fait entrer en scène un troisième personnage, la mère de l'enfant, qui représente le sage qui sait donner des conseils pour de bons comportements :

Sa mère, qui survient, le console, l'embrasse,
Tarit ses pleurs, et doucement lui dit :
N'as-tu pas commencé par faire la grimace
A ce méchant enfant qui cause ton dépit ?-
Oui. - Regarde à présent : tu souris, il sourit ;
Tu tends vers lui les bras, il te les tend de même ;
Tu n'es plus en colère, il ne se fâche plus :

La leçon morale est explicite à la fin de la fable, mais habilement intégrée au dialogue final, au lieu d'être rapportée par une intervention extérieure :

De la société tu vois ici l'emblème ;
Le bien, le mal, nous sont rendus.

Le hibou et le pigeon

Après cette fable où le deuxième personnage n'est qu'un simulacre avec lequel le dialogue n'est pas possible, nous avons choisi un deuxième exemple présentant un véritable dialogue entre deux personnages : « Le Hibou et le Pigeon ».

Nous découvrons dans l'exposition du récit un hibou malade qui se plaint de son sort « affreux », d'être vieux et seul, un peu comme la vérité de la première fable.

Que mon sort est affreux ! s'écriait un hibou :
Vieux, infirme, souffrant, accablé de misère,
Je suis isolé sur la terre,
Et jamais un oiseau n'est venu dans mon trou
Consoler un moment ma douleur solitaire.

Si Florian nous présente un tel personnage malheureux c'est pour montrer les causes de son malheur dont il est le responsable. Puis nous arrivons au nœud de la fable qui commence par l'arrivée du pigeon qui entend son voisin et vient en apparence pour lui apporter du réconfort, mais en réalité, pour lui faire la morale. Le pigeon s'étonne de voir le hibou âgé et seul. Selon lui, à un certain âge le hibou devait avoir de la famille, des parents ou des enfants, une épouse. Après une réponse aigrie et négative, le pigeon demande s'il n'a pas d'amis, qui pourraient remplacer la famille s'il est « orphelin ». Les réponses du hibou finissent de nous convaincre qu'il est la cause de cette situation d'isolement, parce qu'il n'a jamais aimé personne.

Cette longue discussion pourrait être sinistre, mais elle est racontée par le fabuliste avec gaieté. Quoique le hibou subisse un sort malheureux, en dépit de la proposition d'aide que présente le pigeon, il n'est pas à plaindre, parce que le dialogue se transforme en procès paradoxal : le pigeon se fait d'abord interrogateur du plaignant, puis le hibou devient accusateur et le pigeon est juge. Finalement c'est l'accusateur qui est condamné sans que le juge ait à l'accuser. Cette discussion laisse un sourire aux lèvres du lecteur qui a sans doute assisté à cette scène dans la vie réelle et s'amuse de la voir dans un dialogue aussi invraisemblable entre un hibou et un pigeon.

Nous pouvons expliciter la moralité finale qui est sous-entendue dans la question finale du pigeon. Après avoir entendu les réponses du hibou responsable de son malheur, le pigeon lui montre que le fait de se retrouver seul est très normal car il s'est toujours méfié des autres.

Nous remarquons bien que la leçon morale n'est pas dite sous forme de proverbe ou maxime séparée ; la leçon morale fait partie de la narration. Cette fable est excellemment narrée, le lecteur suit le fil conducteur de la narration sans perdre de vue aucune des raisons qui font le sort du hibou.

Nous pouvons appeler « Le Hibou et le Pigeon » (IV, 4) une fable parce que c'est un conte moral dont les acteurs sont des animaux.

Nous voyons bien que Florian s'est bien intéressé à l'art du récit. Le récit est subordonné à l'intention morale. Il fonctionne bien au profit d'une leçon morale par une narration égayée qui permet à la voix du fabuliste d'être présente pour assurer la continuité de la narration et pour faire appel au lecteur pour. Il s'agit d'une construction significative par une trame narrative lisible qui fait sens.

Il apparaît ainsi que malgré son refus apparent de donner une poétique au genre de la fable, Florian en respecte les caractéristiques principales.

Conclusion

Le discours de Florian était de refuser les préceptes. En réalité nous sommes partis d'une poétique prescriptive et autoritaire qui est celle de La Motte, pour arriver à une poétique qui est beaucoup plus laxiste, beaucoup plus libérale, qui est celles des écrivains de la fin du siècle tel que Florian.

L'histoire cependant ne s'arrête pas avec Florian : ce n'est pas parce que Florian revendique le droit d'écrire des fables sans se poser de questions de poétique théorique que les fabulistes ont renoncé à réfléchir sur la poétique de la fable ; nous en citerons comme exemples les plus intéressants les fabulistes Gaudrée de Boileau, dont le recueil date de 1812), ou le baron de Stassart, dont le recueil, paru en 1808, connut de nombreuses rééditions et augmentations..

Nous avons bien souligné qu'au XVIII^e siècle les fabulistes ont écrit dans un climat de rivalité : La Fontaine a immédiatement été considéré comme le premier et ses successeurs ont voulu rivaliser avec lui. La Motte s'est positionné comme le rival du maître de la fable par l'invention, mais il a prétendu s'incliner devant son style inimitable. D'Ardène, à l'opposé, a cherché le premier à découvrir le secret de la réussite de La Fontaine : il a voulu analyser son écriture et son style pour écrire à son tour des fables « à la manière » du maître.

Les fables poétiques de La Fontaine sont des textes dont les caractéristiques singulières, en tant que poésies, sont les cadences mesurées «qui flattent l'oreille⁷²²», l'usage des fictions et des figures qui flattent les passions. Ces fables sont donc des poèmes divertissants qui suscitent l'admiration des amateurs et leur procurent du plaisir. Les enseignements qu'engendrent ces fables poétiques ne sont pour La Motte et pour les fabulistes pédagogiques que des ornements secondaires, dont le lecteur risque d'être détourné par les images séduisantes. La Motte pousse, comme nous l'avons montré, l'idée un peu plus loin : les fables de La Fontaine trahissent la nature même de la fable, puisqu'elles ne peuvent pas être considérées comme pédagogiques, ou détentrices d'un enseignement efficace. Le manque de didactisme des fables de La Fontaine, selon La Motte, est la raison première qui le pousse à théoriser une poétique des fables : elles doivent délivrer une vérité tout au long de la fable et cette vérité doit devenir la seule conclusion logique qui, issue du corps du récit de la fable, finisse par se transformer en une leçon morale explicite à la fin de la fable.

⁷²² La Motte, *Discours sur la poésie et l'ode en particulier*, *op. cit.*

Alors pour La Motte, les « vérités » (les leçons) contenues dans les fables de La Fontaine sont trop équivoques, et l'ironie qu'elles engendrent nuit au didactisme. La vraie fable doit refuser les ambiguïtés et être claire, en limitant la poésie au rôle utilitaire d'adjuvant à l'enseignement moral : c'est la pommade qui fait passer l'histoire. Cette poétique de La Motte a fourni ensuite aux pédagogues du XVIII^e siècle, notamment ecclésiastiques (le père Grozelier, le père Barbe) une base théorique, qu'on retrouve aussi chez les professeurs auteurs de manuels de poétique, mais elle a aussi provoqué chez certains auteurs, comme Florian (ou l'abbé Le Monnier), un refus décidé et la revendication de pouvoir pratiquer l'écriture des fables avec liberté et spontanéité.

**

La Motte est un fabuliste pédagogue qui cherche à assurer à son lecteur une éducation intellectuelle, sociale et surtout morale. Il s'intéresse à la formation de l'être humain par l'éducation. Il pose par exemple, l'importance de la place de la mère dans l'apprentissage, dans le prologue de la fable « Le Phoenix et Le Hibou » (V, 1) qu'il dédie à la reine de Prusse. Il essaye de montrer que le rôle des mères est aussi important que le rôle des précepteurs dans l'éducation des enfants. Dans toutes ses fables La Motte présente l'homme tel qu'il est dans la société en poussant le lecteur à réfléchir et à penser. Par exemple, dans le prologue de la fable « L'Homme et La Sirène » (II, 17), La Motte traite de philosophie pratique. Il met l'accent sur un constat intemporel et éternel, il se comporte en moraliste détenteur du bon sens, qu'il doit rappeler à son lecteur :

Quelle espèce est l'humaine engeance !
Pauvres mortels, où sont donc vos beaux jours ?
Gens de désir et d'espérance,
Vous soupirez longtemps après la jouissance ;
Jouissez-vous ? Vous vous plaignez toujours.
Mille et mille projets roulent dans vos cervelles.
Quand ferai-je ceci ? Quand aurai-je cela ?
Jupiter vous dit, le voilà,
Demain dites-m'en des nouvelles,
Jouissez ; je vous attends-là.
Ne vous y trompez pas ; toute chose à deux faces ;
Moitié défauts et moitié grâces.
Que cet objet est beau ! Vous en êtes tenté.
Qu'il sera laid, s'il devient vôtre !
Ce qu'on souhaite est vu du bon côté ;
Ce qu'on possède est vu de l'autre.

Par la fable, La Motte, rêve de corriger les hommes. Dans ce prologue, il évoque la question du mécontentement du « Pauvre mortel » qui désire toujours et qui vit dans l'insatisfaction. Il critique les gens qui ne se réjouissent jamais, qui s'abîment vainement dans l'espérance de jouir. Une fois qu'ils ont l'espérance de jouir ils passent toujours au désir suivant,

ils ont toujours « Mille et mille projets » qui les empêchent de jouir du moment présent. La Motte nous invite à savoir contrôler nos désirs et à être satisfaits de ce que nous avons. C'est ainsi que la fable qui suit ce prologue est un exemple pratique virtuel. Le lecteur vit l'expérience de l'homme⁷²³.

Nous constatons que la vision de la nature humaine chez La Motte est tout à fait différente de celle du grand pédagogue du XVIII^e siècle J.-J. Rousseau, chez qui l'homme naît bon avant d'être corrompu par la société. Chez La Motte, l'homme n'est pas vraiment bon par nature (peut-être est-ce lié au péché originel), et c'est par l'éducation seulement qu'il peut se corriger⁷²⁴. Dans ses fables, La Motte n'essaye pas de transmettre des savoirs mais de laisser

⁷²³ Voici cette narration :

D'une sirène un homme était amoureux fou.
 Il venait sans cesse au rivage
 Offrir à sa Vénus le plus ardent hommage ;
 Se tenait là, soupirait tout son saoul.
 La nuit l'en arrachait à peine,
 Les soucis avoient pris la place du sommeil ;
 Et la nuit se passait à presser le soleil
 De revenir lui montrer sa sirène.
 Quels yeux ! Quels traits ! Et quel corps fait au tour !
 S'écriait-il : quelle voix ravissante !
 Le ciel n'enferme pas de beauté si touchante.
 Il languit, sèche, meurt d'amour.
 Neptune en eut pitié. ça, lui dit-il un jour,
 La sirène est à toi ; je l'accorde à ta flamme.
 L'hymen se fait ; il est au comble de ses vœux ;
 Mais dès le lendemain le pauvre malheureux
 Trouve un monstre au lieu d'une femme.
 Pauvre homme ! Autant l'avaient travaillé ses transports,
 Autant le dégoût le travaille.
 Le désirant ne vit que la tête et le corps ;
 Le jouissant ne vit que la queue et l'écaille.

⁷²⁴ Par le prologue de la fable « Apollon, Mercure et Le Berger » (II, 10) La Motte essaye de nous faire prendre conscience que l'homme par nature est ingrat :

L'homme est ingrat ; c'est son grand vice.
 Comme une grâce il sollicite un bien ;
 L'a-t-il reçu ? Ce n'est plus que justice ;
 On a bien fait ; il n'en doit rien.
 Place-t-on un nouveau ministre ?
 Il faut pour ses flatteurs agrandir son palais.
 Des grâces, des trésors n'a-t-il plus le registre ?
 Une solitude sinistre
 Fait désertir jusques à ses valets.
 La foule se presse où l'on donne ;
 Mais où l'on a donné, l'on revoit plus personne ;
 Je plaindrais un vendeur d'encens
 Qui n'en débiterait qu'aux cœurs reconnaissants.
 On a tort ! Les plaisirs que l'on daigne nous faire
 Doivent être payés du cœur ;
 Et c'est voler son bienfaiteur

son lecteur de développer son esprit. La Motte donne une sorte d'expérience virtuelle. Et c'est au lecteur de faire l'expérience dans la vie réelle. Il s'agit autant de guider le lecteur que de l'empêcher de se perdre. Dans sa pédagogie, La Motte confirme l'idée que ce n'est pas seulement notre propre expérience qui nous apprend et qui nous forme, mais que nous pouvons apprendre de l'expérience des autres, notamment des expériences des personnages dans les fables. La fable devient l'image d'une expérience pratique. Le lecteur se réapproprie la fable et vit virtuellement l'expérience⁷²⁵. La Motte expose les défauts des hommes car il croit qu'en faisant prendre conscience aux hommes de leurs défauts, il les corrige, alors que La Fontaine croit que l'homme est prisonnier de sa nature. La Motte croit que l'homme fait ce qu'il peut faire, même si finalement il n'atteindra pas l'absolu. Sa vision anthropologique descriptive est fataliste, mais pas pessimiste. Tel est La Motte, pédagogue lucide mais confiant., qui se propose

D'instruire et d'amuser l'Enfance
 Mais sans oublier l'Homme fait.
 Je voudrais qu'en mes vers tout âge pût apprendre ;
 J'imagine et j'écris pour tous.
 Laissez à vos enfants ce qu'ils en pourront prendre ;
 Et gardez le reste pour vous⁷²⁶.

**

Nous avons bien montré que le traité pédagogique de La Motte trouve son écho dans le discours de l'abbé Aubert qui condamne la manière classique d'apprendre les fables de La Fontaine aux enfants. Ce sont des fables que les enfants ne sont pas toujours capables de comprendre, et il faut donc proposer des processus spécifiques d'apprentissage des fables concernées. Aubert, par ailleurs, défend fortement l'idée que la fable soit écrite d'une manière facile à lire et à comprendre. Mais, comme souvent les fabulistes pédagogiques, il ne s'intéresse pas à la conclusion surprenante du processus d'apprentissage, qui fait qu'une fable apprise par cœur à un moment donné, n'arrive à avoir un sens bien clair que plus tard. Il n'est

Que lui retenir ce salaire.
 Mais nous, sans intérêt obligeons les humains.
 Que l'honneur de servir soit le prix du service
 La vertu sur ce point fait un tour d'avarice ;
 Elle se paye par ses mains.

Dans ce prologue nous avons une double leçon ; la première est que celui qui donne a droit à la reconnaissance ; la deuxième est qu'il faut donner pour le plaisir de donner et non pas pour recevoir des remerciements. La bonne conduite morale c'est d'être généreux sans attendre rien de retour.

⁷²⁵ Ce que nous pouvons reprocher au système éducatif de La Matte est que les fondements de ce système sont très classiques, il s'agit de la transmission des savoirs d'une manière structurée et rigide.

⁷²⁶ « L'Amour et la Mort » (III, 19)

ainsi pas obligatoire que la fable soient comprise et entendue au moment de l'apprentissage : plus tard, sans doute, elle le sera.

La fable est une instruction pour les personnes immatures et une simulation pour les personnes matures. Cette instruction et cette simulation ne peuvent pas être acquises sans la force de la fiction qui suscite le plaisir de la lecture et qui transforme la fable en une empreinte qui se grave dans le cerveau des gens grâce à sa longueur raisonnable et à la simplicité de son style. D'ailleurs, une leçon morale bien distinguée au début ou à la fin de la fable lui donne plus de validité, comme le prétend le fabuliste : cette leçon ajoute du sens à l'histoire et il est préférable qu'elle soit dite par un narrateur et non pas par un personnage.

Le rire (non sarcastique) qui laisse son empreinte dans le cœur du lecteur est une qualité essentielle au style familier utilisé pour décrire des situations intemporelles et présenter des actions qui se produisent sans cesse. Le choix des personnages qui agissent tout au long du récit ne se limite pas aux animaux ou aux objets, en revanche, toutes sorte d'entités sont aussi capables de parler dans cette instruction déguisée destinée à former les personnes. Les fabulistes doivent faire attention aux réflexions que leurs fables suscitent, car tout lecteur n'est pas forcément capable de comprendre ces réflexions. Ils doivent veiller à l'unité de l'action et à l'unité de l'image, qui sont responsables de la transmission du savoir-être et du savoir-faire.

La longueur de la fable dépend de son sujet, mais la fable ne doit pas dépasser les 3 minutes de lecture pour ne pas susciter l'ennui et pour faciliter sa mémorisation. La gaieté lui est essentielle et permet de lui donner une allure d'anecdote vécue, comme c'est le cas par exemple de « L'Avare et son Fils », chez Florian. La manière de traiter la fable est aussi importante que le thème qu'elle présente : la fable traite de questions problématiques et sérieuses d'une manière amusante.

**

Il y a d'un côté des fables qui nous divertissent et qui nous apprennent les leçons de la sagesse et du bon sens, ou qui nous donnent des leçons de philosophie pratique. Et nous avons de l'autre côté les études théoriques qui nous apprennent à écrire, à lire ou à jouer une fable, pour retirer quelque chose de la fable pour nous-mêmes et pour transmettre cet apprentissage. Ces discours théoriques nous permettent de bien comprendre le fonctionnement de la fable ainsi que son mode d'utilisation, qui consiste à utiliser le mensonge et des images pour présenter des vérités et éveiller la conscience du lecteur.

L'apologue est susceptible de plusieurs applications, c'est une tradition scolaire, mondaine et savante. Quand j'ai commencé à traduire des fables, je me suis intéressée surtout

à la grammaire, à la syntaxe sans perdre de vue l'art du récit et le sens de l'histoire, le style familier qui présente facilement la leçon morale. C'était alors pour moi comme un exercice scolaire.

Quand j'ai fait mon « atelier de fables » dans une école, j'ai commencé à apprendre aux enfants à lire les fables. J'insistais sur la bonne prononciation et la bonne articulation des mots, la bonne production sémantique des phrases qui correspond à l'utilité de la leçon morale à dégager. Puis pour faire jouer ces fables comme de petites saynètes, ce qui était le plus important c'était le caractère des personnages, leurs dialogues, leurs actions, la langue simple et naturelle. Par exemple dans la fable de « L'Enfant et les Noisettes » de La Motte (II, 3), c'est un élève qui m'a proposé de changer la moralité de cette fable, car elle n'était pas, à ses yeux, une bonne leçon : « N'en prends que le moitié, mon enfant, tu l'auras »... A son avis il fallait dire : « mon enfant prend moitié par moitié, tu auras tout ».

Dans ce cadre, la fable me servait d'exemple : c'était comme une citation qui renforce une opinion énoncée dans une discussion. Dans ce genre de situation, la leçon morale était inutile, la fable elle-même était suffisamment claire.

Il y a bien sûr plusieurs éléments constitutifs de la fable et l'utilité et l'importance de chaque élément est probablement différente selon le moment de la prononciation et la situation de la prononciation. Quand la fable est destinée à être enseignée dans une classe, à la manière de celles de La Motte ou du père Grozelier, il est intéressant que la fable expose sa leçon morale et il est préférable qu'elle soit mise en raisonnement et en action. Quand la fable est destinée à l'amusement, les raisonnements et les actions ne sont pas obligatoires, les images sont suffisantes. Quand la fable est destinée à être jouée, l'action est très importants aussi que les raisonnements, et les images. Pour concilier finalisation didactique et poésie, l'exposition habile de la moralité ou le style riant sont les deux éléments les plus importants. Car le rire (souriant) est finalement ce qui touche le plus et qui provoque des émotions, qui sont l'essentiel du plaisir poétique et le meilleur véhicule de la leçon.

Le style de la fable constitue un trait distinctif du genre. Le style approprié et convenable à la fable c'est le style simple et naïf. Si La Motte défend l'idée que le style propre à la fable c'est le style de l'insinuation qui permet de ménager l'amour propre du lecteur, nous sommes plutôt d'accord avec D'Ardène, qui veut que le style, d'abord, charme le lecteur et le transporte dans le monde de la fable. C'est par la simplicité et la naïveté que l'auteur peut atteindre cet objectif. Un style simple, c'est-à-dire avec des expressions simples et surtout

facile à comprendre par le lecteur, c'est probablement la meilleure façon de faire passer le sens :

Une façon d'exprimer nos pensées, éloignée de toute recherche et de toute ostentation, c'est ne leur point donner trop d'éclat ; c'est suivre moins la subtilité du raisonnement et de la réflexion, que l'attrait du grand sens et l'inspiration de la nature ; c'est ne point courir après des ornements trop recherchés qui défigurent cette aimable simplicité, la perfection souveraine de presque toutes les productions du génie⁷²⁷.

Si le style simple est le style de la fable, il reste le style du fabuliste qui peut réussir à concilier poésie et genre pédagogique. C'est encore D'Ardène qui exprime le mieux les qualités du style du poète fabuliste, reposant sur le mélange des tons au sein du style simple. On peut admettre dans la fable même le ton sublime (il s'agit de la sublimité des pensées » et de l'énergie), la hardiesse des figures et la pompe de la versification et son éclat. On peut aussi permettre au narrateur de se montrer dans sa narration à certains moments, mais

il faut qu'ils soient clairsemés et qu'ils sortent de la bouche du seul fabuliste, qui étant regardé comme externe dans l'apologue, a plus de liberté de dire ce qu'il veut et comme il veut.⁷²⁸

On peut même parfois s'autoriser à s'élever au-dessus du ton familier et naïf, vers celui de la grande poésie :

Il est également permis au fabuliste, sans que cette licence altère la simplicité de son style, d'admettre certains vers dont le tour et l'expression sont marqués au vrai coin de la poésie⁷²⁹

La fable est donc, si l'on veut, partagée entre deux univers : celui de la poésie et celui de la pédagogie. Le style de la fable peut admettre les tons de la poésie⁷³⁰. Ces tons, nous les goûtons quand nous écoutons le fabuliste qui récite la fable, comme l'a bien compris l'abbé Aubert. Le fabuliste rend sa fable plus agréable et embellit ses idées en y ajoutant les ornements nécessaires à ce genre car ce sont les responsables de l'émotion du lecteur.

La fable est toujours présente au titre d'exercices d'écriture, elle est un support de l'écriture d'invention dans les programmes de l'enseignement secondaire. Elle intervient dans l'apprentissage des bases de la narration et dans la pratique des registres de style.

⁷²⁷ D'Ardène, *Œuvres Posthumes*, t.1 qui contient ses fables et un Discours sur ce genre de poésie. *Discours*, p 34.

⁷²⁸ D'Ardène, p. 36-37

⁷²⁹ D'Ardène, p. 37

⁷³⁰ D'Ardène ne parle pas du style simple de la même manière que La Motte, chez lui le style simple ce n'est pas le style recherché, ce qui rend ce style attirant c'est les tons de la poésie que le fabuliste peut introduire. Il écrit les termes qui se présentent à son esprit sans mettre en œuvre ses capacités à les rendre agréables, sans s'obliger à les orner. Il écrit facilement : ce sont les mots qu'il écrit en tout commodité et confort.

En ce qui concerne la narration, la fable permet à l'apprenti rhéteur, de développer les circonstances de l'action, de perfectionner l'art de conter, au moyen de l'hypotypose (qui permet de décrire avec vivacité un fait du récit) et de l'éthopée, c'est-à-dire de la caractérisation des personnages, de leur mœurs dans la prise de parole. Ces techniques rhétoriques avec les tons de la poésie mondaine font tout l'art de la fable de La Fontaine et ont été rapidement considérées comme des modèles scolaires : elles peuvent l'être encore.

Comme, on la déjà vu, pour rendre la fable compréhensible et à la portée de tout le monde, il est préférable d'utiliser des objets physiques comme personnages de la fable. De même, pour favoriser l'objectif d'instruction, il faut annoncer la moralité. Ce sont des supports qui soutiennent la moralité cachée afin qu'elle se dévoile. Richer parle d'un autre moyen qui aide à la compréhension de la fable, les estampes. Il propose de joindre à la fable des images et des dessins. Il s'en explique en recourant au fonctionnement de la mémoire :

Les diverses sensations se prêtent un secours mutuel ; et ce qui frappe tout à la fois les yeux et les oreilles, s'imprime plus aisément et plus profondément dans la mémoire que ce qui n'y entre que par un seul de ces sens⁷³¹.

Mais revenons pour finir à La Motte et à la notion de la modernité. Ce dont La Motte voulait parler en traitant de la modernité et des vérités nouvelles. c'est de ce qui est spécifique à chaque auteur : ce par quoi l'on se distingue, ce qui caractérise l'individu, devient finalement commun, car cela est adressé à tout le monde. La spécificité de l'auteur ne lui appartient plus dès qu'il l'expose à un public⁷³².

Sachant qu'on n'oublie ne jamais qu'arroser les plantes est très important pour qu'elles puissent pousser, au cas où il n'y aurait pas de la pluie, la fable est en quelque sorte la pluie qui aide la plante à pousser... Ainsi les leçons morales et l'éducation sont la pluie qui aide les personnes à s'épanouir.

Si nous regardons le monde dans lequel nous vivons, est ce que les leçons de la fable participent à édifier les individus et à bâtir des sociétés ? Rarement, hélas ! La nature animale de l'homme est beaucoup plus forte que ce qu'on essaye de lui offrir à travers les fictions. Si La Motte ou d'autres écrivains cherchent à corriger les sociétés, nous pouvons regretter que l'homme soit souvent incorrigible dans un monde où l'injustice règne. Etablir la justice et

⁷³¹ Henri Richer, *op.cit.*, p. 12. Cependant le recueil de Richer est dépourvu d'illustrations, à l'exception d'un frontispice, alors que celui de La Motte a bénéficié d'une édition richement illustrée en 1719 (la grande édition in-4°).

⁷³² Nous pensons ici au poète syrien Adonis (Ali Ahmed Saïd Esber), qui est de culture à la fois arabe et française, comme cela a été historiquement le cas de certains intellectuels nés dans le nord de la Syrie avant l'indépendance et comme cela explique la vigueur des études francophones dans la région de Lattaquié.

l'égalité est une ambition parfois idéaliste, très éloignée du réel et de la réalité. C'est un rêve impossible à réaliser.

Il n'est pourtant pas obligatoire que les humains se transforment en bourreaux, victimes ou monstres prédateurs, que des tigres s'acharnent contre les lapins ou les souris. Mais il y a des systèmes d'oppression et d'exploitation qui veulent garder les humains au stade instinctif et premier d'animaux féroces. Et si les hommes essayent de sortir de cette condition, les systèmes de coercition essaient de les rabaisser à un niveau plus bas encore que celui des « animaux⁷³³. » Par exemple, la violence coloniale ne veut pas simplement maintenir l'assujettissement des êtres humains et les réduire des esclavage, mais plutôt elle essaie de leur enlever et retirer leur humanité. Le monde de répression dans lequel vit l'homme n'est pas fait pour l'homme ni pour la croissance de l'humanité, c'est un monde qui travaille à animaliser l'homme, à le rendre comme les bêtes, c'est-à-dire à le rendre esclave ou à rendre son comportement semblable au comportement des animaux. L'homme se différencie sinistrement de l'animal en devenant un meurtrier, qui tue et torture ses semblables sans aucune raison biologique ou économique, jusqu'à à tirer fierté et satisfaction.

Quand on voit la réalité dans laquelle nous vivons, nous sentons l'ampleur de nos pertes en ce qui concerne notre humanité même. Les pertes permanentes s'accumulent, tant l'oppression, l'humiliation et l'individualisme égoïste sont fermement établis et maintenus. Ce qu'on appelle l'espèce humaine va se transformé en d'autres espèces, sans forcément changer de forme et de physiologie. Ce changement peut être considéré comme très grave car il touche la mentalité et la psychologie de l'homme. Il peut être le signe d'un processus de dégénérescence et de déformation de l'homme. Les philosophes, les artistes et les réformateurs et même les fabulistes, chacun à leur façon, s'efforcent de rendre à l'homme sa valeur et de le remettre sur le chemin du progrès.

Les fabulistes nous montrent cette réalité et nous avertissent sur le danger qui nous entoure : comment l'homme qui a subi l'injustice va-t-il se comporter dans le monde ? Comment peut-il oublier ses douleurs ? Va-t-il, comme c'est très probable, se transformer en criminel, se mettre à tuer, à voler ?...etc. Les fabulistes pensent à tout cela. Par le biais des acteurs animaux dans la fable, La Motte marquait la différence entre l'espèce animale et l'espèce humaine. Il cherchait une définition exacte des deux espèces. Tout comme les hommes, les animaux se composent de chair et du sang. Ils mangent, ils s'endorment.... etc. ce qui intéressait La Motte, ce n'est pas la différence au niveau biologique, ce n'était pas le fait que l'homme ait deux pieds alors certains animaux ont quatre pattes, ce qui lui semblait

⁷³³ Si l'on considère les animaux comme inférieurs aux humains.

important, ce sont les caractères et les comportements : l'homme est l'animal qui vit en société civilisée. Ainsi, l'utilisation des animaux, dans la fable, en présentant des images des animaux qui se tuent les uns les autres, doivent amener l'homme à s'interroger sur sa raison, le conduire à un comportement raisonnable, lui faire prendre conscience qu'il ne faut pas forcément être le plus fort et manger ses frères, ni être le faible et se laisser dévorer par les autres.

La visée de La Motte de former les gens à travers des vérités voilées et dévoilées pour les conduire à une certaine perfection sociale montre que le genre de la fable peut jouer un rôle d'avertissement souvent visionnaire. Le fabuliste, selon La Motte, est porteur d'un message ce message de libération de l'homme pour fonder une société avec moins d'injustice et d'inégalité.

Bibliographie

1-Recueils de fables étudiés (ordre chronologique des premières éditions, en gras les éditions utilisées)

Antoine Houdar de la Motte⁷³⁴ (1719)

- 1719 – La Motte (Antoine Houdar de), *Fables nouvelles*, Paris, Grégoire Dupuis, 1719, petit in-8°, LVIII+364 p. (EO)
- 1719 – La Motte (Antoine Houdar de), *Fables nouvelles*, Paris, Grégoire Dupuis, 1719, in-4° illustré, XLII+358 p. (éd. 2)
- 1719 – La Motte (Antoine Houdar de), *Fables nouvelles*, Paris, Grégoire Dupuis, 1719, petit in-8°, 399 p. (éd. 3)
- 1720 – La Motte (Antoine Houdar de), *Fables nouvelles*, La Haye, Isaac Vaillant, 1720, in-12, LVIII+364 p. (éd. 2bis)
- 1720 – La Motte (Antoine Houdar de), *Fables nouvelles*, Leyde, Balthasar Herwart, 1720, [in-12°], 366 p. (éd. 3bis)
- 1727 – La Motte (Antoine Houdar de), *Fables nouvelles*, Amsterdam, Wetstein et Smith, 1727, in-12, 2 volumes, 210 p. + 153 p. (éd. 4)
- 1741 – La Motte (Antoine Houdar de), *Fables nouvelles*, La Haye, Antoine Van Dole, 1741 (nouvelle émission de l'édition de 1727)
- **1754 – La Motte (Antoine Houdar de), *Fables*, dans *Œuvres de M. de La Motte*, tome IX, Paris, Prault l'aîné, 1754, IV+493 p (éd. 5, avec l'ajout d'un 6^e livre de fables) ; édition utilisée**
- 1760 – La Motte (Antoine Houdar de), *Fables nouvelles, nouvelle édition augmentée d'un Discours sur la fable*, Utrecht, s. n., 2 volumes in-12
- 1808 – La Motte (Antoine Houdar de), *Fables nouvelles avec un Discours sur la fable*, Avignon, Seguin, 1808, in-12
- 2000 – La Motte (Antoine Houdar de), *Fables nouvelles*, éd. de Roger Greaves, Entrevaux, éd. Bilingua-GA, 2000 (intro. en anglais)

Henri Richer (1729-1748)

- **1729 – Richer (Henri), *Fables nouvelles mises en vers*, Paris, Ganeau, 1729, petit in-8°, 226 p., éd. utilisée**

⁷³⁴ Après un succès initial spectaculaire, le recueil de La Motte a disparu de l'univers éditorial au début du XIX^e siècle.

- 1744 Richer (Henri), *Fables choisies et nouvelles mises en vers, avec une vie d'Esopé*, Paris, Veuve Pissot, 1744, in-8°, XX-120 p.
- 1748 – Richer (Henri), *Fables nouvelles mises en vers, avec la vie d'Esopé*, Paris, Barrois, 1748, in-16, 2 volumes en pagination continue, XLVIII + 314 p. ; éd. posthume

Esprit-Jean de Rome Dardène (1747)

- 1747 – Dardène (Esprit-Jean de Rome), *Recueil de fables nouvelles, précédé d'un discours sur ce genre de poésie*, Paris, Lottin et Buttard, petit in-8° ; éd. utilisée
- **1767 – Dardène (Esprit-Jean de Rome), *Œuvres posthumes de M. Dardène, tome premier qui contient ses fables et un discours sur ce genre de poésie*, Marseille, Mossy, 1767, in-12, 350 p. (nombre des fables considérablement accru)**

Jean-Louis Aubert⁷³⁵ (1756-1774)

- **1756 – Aubert (l'abbé Jean-Louis), *Fables nouvelles avec un discours sur la manière de lire les fables et de les réciter*, Paris, Duchesne, 1756, in-12, 130 p.**
- 1761 – Aubert (l'abbé Jean-Louis), *Fables nouvelles divisées en 6 livres, avec des notes et un discours sur la manière de lire les fables ou de les réciter, nouvelle édition*, Paris, Desaint et Saillant, Duchesne et Langlois fils, 1761, in-16, XXXIV + 297 p.
- 1764 – Aubert (l'abbé Jean-Louis), *Fables nouvelles divisées en 6 livres, avec des notes et un discours sur la manière de lire les fables ou de les réciter, nouvelle édition augmentée de plusieurs pièces*, Paris, Duchesne, 1764, in-16, L + 297 p. (réimpression de l'éd. de 1761 avec adjonction de 16 pages après les textes liminaires)
- **1773 – Aubert (l'abbé Jean-Louis), *Fables nouvelles, divisées en 8 livres, accompagnées de notes et suivies du discours sur la manière de lire les fables ou de les réciter*, Paris, Moutard, 1773, in-16, XXXII+ 422 p.**
- 1774 – Aubert (l'abbé Jean-Louis), *Fables et œuvres diverses*, 2 vol., Paris, Moutard, 1774, in-8° (les fables sont au t. 1)

Jean-Pierre de Claris de Florian⁷³⁶ (1792)

- 1792 – Florian (Jean-Pierre de Claris de), *Fables*, Paris, Didot, 1792, in-8°, 336 p (à la suite des *Fables*, les *Poésies* de Florian)
- 1792 – Florian (Jean-Pierre de Claris de), *Fables*, Paris, Didot, 1792, in-18, 224 p. (à la suite des *Fables*, le poème de *Tobie*)
- 1995 – Florian (Jean-Pierre de Claris de), *Fables*, éd. de Jean-Noël Pascal, Presses Universitaires de Perpignan, 1995

⁷³⁵ Après un succès d'une vingtaine d'années, les *Fables* d'Aubert, à l'exception de quelques pièces prisées par les pédagogues, ont rapidement quitté le paysage éditorial. L'auteur en a écrit quelques-unes de plus, jamais réunies en volume (mais insérées dans des périodiques sous le nom de Louis Aubert), au début du XIX^e siècle.

⁷³⁶ Bestseller dès sa parution, le recueil de Florian a connu un nombre considérable d'éditions, officielles ou piratées. On se limite ici à mentionner l'édition originale et les éditions modernes utiles.

- 2005 – Florian (Jean-Pierre de Claris de), *Fables*, éd. critique de Jean-Noël Pascal, Ferney-Voltaire, CIEDS, 2005 (contient une abondante bibliographie)

2- Autres recueils de fables consultés⁷³⁷ (ordre chronologique des premières éditions)

- 1668-1694 – La Fontaine (Jean de), éd. utilisée *Fables*, éd. de René Radouant, nouvelle édition, Paris, Classiques Hachette, 1929
- 1671 – Furetière (Antoine), *Fables Morales et Nouvelles*, Paris, Louis Billaine, 1671
- 1678 – Benserade (Isaac de), *Les Fables d'Ésope mises en quatrains, dont il y a une partie au Labyrinthe de Versailles*, Paris, Marbre-Cramoisy, 1678.
- 1699 – Perrault (Charles) *Les Fables de Faërne, trad. en vers français* par Charles Perrault, Gerard Onder de Linden, [éd. 1718]
- 1720 – Gacon (François), *Les Fables de M. Houdart [sic] de La Motte, traduites en vers français par le P.S.F [le poète sans fard]*, Au café du Mont Parnasse ou à la source des Liqueurs à la croix du tiroir, s.d. [1720]
- 1722 – Lebrun (Antoine-Louis), *Fables divisées en 6 livres*, Paris, Saugrain, 1722, XVIII + 356 p.
- 1744 – Dreux, du Radier (Jean-François) *Fables nouvelles et autres pièces en vers par M.D.D.L.P.D.C avec un examen des principaux fabulistes anciens et modernes*, Paris, F.G.Merigot, 1744
- 1750 – De Frasnay (Pierre), *Mythologie, ou Recueil des Fables Grecques, Esopiques et Sybaritiques, mises en Vers François, Avec des Notes et des Réflexions*, Orléans, Couret de Villeneuve, 1750
- 1760 – Grozelier (le père Nicolas), *Fables nouvelles divisées en 6 livres*, Paris, Desaint, Lambert et Saillant, VIII + 291 p.
- 1768 – Grozelier (le père Nicolas), *Fables nouvelles divisées en 6 livres*, Paris, Des Ventes de la Doué, Dijon, La Garde, 1768, XII + 354 p.
- 1771 – [Hérissant, Louis-Théodore], *Le Fablier français ou Elite des meilleures fables depuis La Fontaine*, Paris, Lottin le jeune, 1771 (anthologie)
- 1772 – Dorat (Claude-Joseph), *Fables ou Allégories philosophiques*, La Haye et Paris, Delalain, 1772, XXIV + 176 p.
- 1773 – Dorat (Claude-Joseph), *Fables nouvelles*, La Haye et Paris, Delalain, 2 vol. en pagination continue, XXII + 309 p.
- 1774 – Dorat (Claude-Joseph), *Fables ou Allégories philosophiques*, Mons, H. Hoyois, 1774-1776, 2 vol. XX + 114 et 80 p.
- 1812 – Gaudrée de Boilleau (Henri, marquis de Lacaze), *Fables en XIV livres*, Paris, Testu, Toulouse, Manavit, 1812, 2 vol. in-12,
- 1815 – Jauffret (Louis-François), *Fables nouvelles*, Paris, Maradan, 1815, 2 vol. in-12
- 1818 – Stassart (Goswin de), *Fables*, Paris, Mongie l'aîné, 1818, in-12

⁷³⁷ Entre 1715 et 1815, il doit y avoir eu plus de 200 recueils. On ne retient que ceux qui peuvent être utiles à l'approche retenue dans notre thèse.

- 1825 – Coupé de Saint-Donat (Alexandre), *Fables, 3^e édition suivie d'une petite galerie des fabulistes anciens et modernes*, Paris, Rousselon, 1825, in-12 (l'ÉO parue en 1818 ne contient pas la *Petite Galerie*)

•

3-Ouvrages et traités didactiques des XVII^e et XVIII^e siècles consultés (ordre chronologique)

- 1665 – Bary (René), *La Rhétorique française*, Paris, Le Petit, 1665
- 1674 – Boileau (Nicolas), *l'Art poétique*, Chant III, [éd. utilisée : présentation par Sylvain Menant, Flammarion, 1969]
- 1675 – Le Bossu (René), *Traité du poème épique*, Paris, Le Petit, 1675 [nouvelle édition revue et corrigée, 1708]
- 1675 – Lamy (Bernard) *La Rhétorique ou l'Art de parler* [éd. utilisée : nouvelle éd., Paris, Paupie, 1737, éd. moderne par B. Timmermans, Paris, PUF, 1998]
- 1745 – Mallet (Edme-François, l'abbé), *Principes pour la lecture des poètes*, Paris, Durand, 1745, 2 vol.
- 1745 – Gaillard (Gabriel-Henri) *Essai de Rhétorique française à l'usage des jeunes demoiselles avec des exemples*, Paris, Ganeau, 1745 [éd. utilisée : 5^e édition, Paris, Bauche, 1762]
- 1749 – Gaillard (Gabriel-Henri), *Poétique française à l'usage des dames*, Paris, Leclerc, 1749, 2 vol.
- 1749 – Rémond de Saint-Marc (Toussaint), *Œuvres de M. Rémond de Saint-Marc, tome IV. Poétique prise dans ses sources*, Amsterdam, Morteil, 1749 (« Sur la fable », p. 166-222)
- 1751 – Hardion (Jacques), *Nouvelle Histoire poétique et deux Traités abrégés, l'un de la poésie, l'autre de l'éloquence*, Paris, Guérin, 1751
- 1753 – Batteux (Charles, l'abbé), *Cours de Belles-Lettres ou Principes de la littérature*, Paris, Desaint et Saillant, 1753, 4 vol.
- 1753 – Joannet (Jean-Baptiste-Claude, l'abbé), *Eléments de poésie française*, Paris, Cie des Libraires, 1753, 3 vol.
- 1760 – Formey (Samuel), *Principes élémentaires des Belles-Lettres*, Berlin, Jaspers, 1760
- 1763 – Marmontel (Jean-François), *Poétique française*, Paris, Lesclapart, 1763, 2 vol.
- 1770 – Sabatier de Castres (Antoine, l'abbé.), *Dictionnaire de littérature*, Paris, Vincent, 1770,
- 1771 – Batteux (Charles), *Les quatre poétiques, d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux, avec les traductions et des remarques*, Paris, 1771
- 1771 – La Serre (Jean-Antoine, l'abbé de), *Poétique élémentaire*, Lyon, Frères Périsset, 1771
- 1774 – Chamfort, (Sébastien-Roch Nicolas) *Eloge de La Fontaine* : ouvrage qui a remporté le prix, au jugement de l'Académie de Marseille, le 25 d'août 1774, Paris, Ruault, 1774

- 1777 – Sabatier de Castres (Antoine, l'abbé), *Dictionnaire des passions, des vertus, et des vices, ou Recueil des meilleurs morceaux de morale-pratique: tirés des auteurs anciens & modernes, étrangers & nationaux*, Paris, Laporte, 1777
- 1785 – Domairon (Louis), *Principes généraux des Belles-Lettres*, Paris, Laporte, 1785, 2 vol.
- 1787 – Marmontel (Jean-François), *Eléments de littérature*, Paris, Née de La Rochelle, 6 vol. (éd. critique par Sophie Le Ménahèze-Lefay, Desjonquères, 2005)
- 1810 – Batteux (Charles), Duprat-Duverger, *Éléments de littérature: extraits du Cours de Belles-Lettres de M. l'Abbé Batteux par un professeur*, Volume 1, 1810

4- Etudes sur la fable et les fabulistes (ordre chronologique)

Volumes

- 1803 – Guillon (Nicolas-Sylvestre, Mgr), *La Fontaine et tous les fabulistes*, 2 vol., Paris, Veuve Nyon, 1803
- 1820 – Walckenaer (Charles Athanase), *Histoire de la vie et des ouvrages de J. de la Fontaine*, A. Nepveu, 1820 [3^e édition, 1824]
- 1822 – Walckenaer (Charles-Athanase), *Essai sur la fable et sur les fabulistes avant La Fontaine*, Lefèvre, 1822.
- 1827 – Jauffret (Louis-François), *Lettres sur les fabulistes anciens et modernes*, 3 vol., Paris, Pichon-Béchet, 1827
- 1863 – Marchal (Edmond), *Catalogue de la bibliothèque de M. le baron de Stassart léguée à l'Académie royale de Belgique*, Bruxelles, Hayez, 1863 (importante collection de recueils de fables, p. 312-544)
- 1867 – Saint-Marc Girardin (Marc Girardin), *La Fontaine et les fabulistes*, 2 vol., Paris, Michel Lévy, 1867
- 1905 – Levrault (Léon), *La fable, évolution du genre*, Paris, Delaplane, s.d. (1905)
- 1912 – Saillard (Gustave), *Florian, sa vie et son œuvre*, Toulouse, Privat, 1912 (thèse principale)
- 1912 – Saillard (Gustave), *Essai sur la fable en France au XVIII^e siècle*, Toulouse, Privat, 1912 (thèse complémentaire)
- 1946 – Bray (René), *Les fables de La Fontaine*, Paris, SFELT, 1946 (aperçus sur la fable après La Fontaine à la fin de cette étude)
- 1955 – Janssens (Jacques), *La fable et les fabulistes*, Bruxelles, Office de publicité, 1955
- 1963 – Mac Say (Stephen), *La fable, joyau des ans à travers les peuples et les âges*, Blainville/mer, L'Amitié par le livre, 1963
- 1964 – Nojgaard (Morten), *La Fable Antique, Tome premier, La Fable Grecque avant Phèdre*, Nyt Nordisk Forlag, Arnold Busck, 1964
- 1970 – Collinet (Jean-Pierre), *Le Monde Littéraire de La Fontaine*, Paris, PUF, 1970 [Slatkine, Reprints, 1989]

- 1974 – Rünthe (Roseann), *La Fontaine's Heritage : his Reputation and Influence on Eighteenth-century France*, Lawrence, Université du Kansas, 1974 (thèse dactylographiée)
- 1980 – Moalla (Abdelrrhaman), *Le genre de la fable en France au XVIII^e siècle*, Grenoble, 1980 (thèse dactylographiée)
- 1986 – Hassauer (Friederike), *Die Philosophie der Fabeltiere, von der Theoretischen Zur Praktischen Vernunft : Untersuchungen Zu Funktions Und Strukturwandel in der Fabel der Französischen Aufklärung*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1986
- 1988 – *Florian*, n° spécial des *Cahiers Roucher-André Chénier*, n° 8-1988
- 1991 – Pascal (Jean-Noël), *La fable au siècle des Lumières*, PU de St-Etienne, 1991, coll. « Lire le XVIII^e siècle »
- 1992 – Dandrey (Patrick), *La Fabrique des fables, essai sur la poésie de La Fontaine*, Paris, Klincksieck, 1992
- 1992 – Collinet (Jean-Pierre), *La Fontaine et quelques autres*, Genève, Droz, 1992
- 1993 – Pascal (Jean-Noël), *Anthologie des fabulistes, de La Fontaine au Romantisme*, Etoile/Rhône, Nigel Gauvin, 1993
- 1995 – Pascal (Jean-Noël), *Les Successeurs de La Fontaine au siècle des Lumières, 1715-1815*, New York et Berne, Peter Lang, 1995
- 2000 – Lebrun, (Marlène), *Regards actuels sur les Fables de La Fontaine*, Presses Universitaire du Septentrion, 2000
- 2002 – Gourdin (Jean-Luc), *Florian le fabuliste ou la quête du bonheur*, Paris, Ramsay, 2002
- 2006 – *La Fontaine aujourd'hui. Des parcours pour lire, dire, réécrire les Fables en classe de français*, Presses universitaires de Namur, 2006
- 2007 – *Les fables avant La Fontaine*, actes du colloque international organisé les 7, 8 et 9 juin 2007 dans les Universités Paris-Est Créteil Val de Marne, Paris-Sorbonne-Paris IV, Sorbonne Nouvelle-Paris III -- [études réunies] par Jeanne-Marie Boivin, Jacqueline Cerquiglini-Toulet et Laurence Harf-Lancner, Paris, Champion
- 2011 – Darmon (Jean-Charles) *la Philosophie de La Fable Poésie et Pensée dans l'œuvre de La Fontaine* Hermann, 2011
- 2016 – Bermann (Mathieu), *Les Contes et nouvelles de La Fontaine : Licence et mondanité*, préface d'Olivier Leplâtre, Classique Garnier, Paris, 2016,

Articles

- Bray (Bernard), « La succession La Fontaine : la fable sans le fabuliste », dans *Le Fablier*, n° 2-1990, p. 13-18
- Brouard-Arendt (Isabelle), « Les *Fables* de Florian et l'édification d'une morale domestique », dans *Cahiers Roucher-André Chénier*, n°10-11-1991, p. 99-107
- Meerhorff (Kees), « Une pédagogie pour enfants ou pour adultes ? la réception des fables au XVIII^e siècle », dans *Fabuleux La Fontaine*, Amsterdam, Rodopi, 1996, p. 129-153
- Menant (Sylvain), « L'univers poétique des *Fables* de Florian », dans *Cahiers Roucher-André Chénier*, n° 8-1988

- Moureau (François), « Les *Fables nouvelles* de La Motte, ou comment s'en débarrasser », dans *Le Fablier*, n° 2-1990, p. 19-24
- Pascal (Jean-Noël), « Les successeurs de La Fontaine et la poétique de la fable », dans *Fables et fabulistes, variations autour de La Fontaine*, éd. Interuniversitaires, 1992
- Pascal (Jean-Noël), « La Belle et la Guêpe ou le destin d'une fable anglaise », dans *Fables et fabulistes, variations autour de La Fontaine*, éd. Interuniversitaires, 1992
- Pascal (Jean-Noël), « Au jardin des fables », dans *Dalbousie French Studies*, 1994, n° spécial *Jardins et châteaux*
- Pascal (Jean-Noël), « Florian et l'Europe de la fable », dans *Victor Hugo et l'Europe de la pensée*, Paris, Nizet, 1995
- Pascal (Jean-Noël), « Ginguené fabuliste », dans *Ginguené, idéologue et médiateur*, PU Rennes, 1995
- Pascal (Jean-Noël), « Antoine Vitallis : des fables pendant la Terreur », dans *Cahiers Roucher-André Chénier* n°15-1995
- Pascal (Jean-Noël), « De la lettre à la fable : sur Joseph Reyre et son *Ecole des jeunes demoiselles* », dans *Sur la plume des vents, Mélanges Bernard Bray*, Paris, Klicksieck, 1996
- Pascal (Jean-Noël), « Lire la fable dans la seconde moitié du 18^e siècle », dans *Horizons didactiques*, n°1-1996
- Pascal (Jean-Noël), « La Glaneuse, la Fauvette et la Maîtresse d'école », dans *Cahiers Roucher-André Chénier*, n° 17-1998
- Pascal (Jean-Noël), « L'aveugle des fables : un emblème de la nécessaire solidarité entre les hommes », dans *Voir barré*, n° 18-1999
- Pascal (Jean-Noël), « L'Âne, l'Ours et les Choux : à propos de l'abbé Aubert », dans *Bretagne et Lumières, Mélanges offerts à Jean Balcou*, PU de Brest, 2001
- Pascal (Jean-Noël), « Les fabulistes et la poésie des fables au temps des Lumières », dans *L'Éveil des Muses, Mélanges offerts à Edouard Guitton*, PU Rennes, 2002
- Pascal (Jean-Noël), « De la traduction à la fontainisation : le cas des *Fables* de John Gay, 1758-1811 », dans *La Traduction des textes non-romanesques au 18^e siècle*, Mest, CET, 2003
- Pascal (Jean-Noël), « Jouer n'est pas seulement jouer : le jeu et les jeux chez quelques fabulistes des Lumières », dans *Eidolon*, n° 65-2004, *La littérature et le jeu du 17^e siècle à nos jours*
- Pascal (Jean-Noël), « Mettre la morale chrétienne en fables : sur deux recueils d'apologues parus au tout début du 19^e siècle », dans *Cahiers Roucher-André Chénier*, n° 24-2005
- Pascal (Jean-Noël), « Philomèle au pays des fables : le cas de Florian », dans *Philomèle, figure du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, PU Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2006
- Pascal (Jean-Noël), « Un best-seller à géométrie variable du « livre de sagesse » à destination de l'enfance, *Le Mentor des enfants* de l'abbé Reyre », dans *Le Livre de sagesse, supports, médiations, usages*, actes du colloque de Metz (13-15 septembre 2006), éd. par N. Brucker, Berne, Peter Lang, 2007
- Pascal (Jean-Noël), « Florian, la carrière d'un écrivain (I) : Florianet, ou Florian avant Florian », dans *Cahiers du Haut Vidourle*, n°20, janvier 2007, p. 39-49
- Pascal (Jean-Noël), « Florian, la carrière d'un écrivain (II) : Du Théâtre-Italien à l'Académie », dans *Cahiers du Haut Vidourle*, n°21, septembre 2007, p. 5-21

- Pascal (Jean-Noël), « Florian, la carrière d'un écrivain (III) : Mourir jeune n'est pas un destin si contraire », dans *Cahiers du Haut Vidourle*, n°22, janvier 2008, p.
- Pascal (Jean-Noël), « Instruire par l'allégorie : les fables latines du Père Desbillons », dans *La Chair et le verbe : les jésuites de France au XVIII^e siècle et l'image*, s.l.d. Edith Flamarion, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, pp. 119-132
- Pascal (Jean-Noël), « Brèves remarques sur quelques fabulistes des Lumières : une nouvelle idée du genre au service d'idées nouvelles ? », dans *L'Idée et ses fables, le rôle du genre* (G. Artigas-Menant et A. Couprie, eds), Paris, Champion, 2008, p. 307-319
- Pascal (Jean-Noël), « A propos des *Fabliers* de Lottin (1771) et de Béranger (1802) », dans *Cahiers Roucher-André Chénier*, n° 28-2009, pp. 133-161
- Pascal (Jean-Noël), « Le Marseillais, le Duc et le Chevalier », dans *La Voix occitane* (Guy Latry, éd.), Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, t. II, pp. 1049-1060
- Pascal (Jean-Noël), « La découverte des fabulistes européens par les fabulistes français entre 1750 et 1820 », dans *La Littérature française au croisement des cultures* (Madeleine Bertaud, éd.), *Travaux de littérature*, n° XXII-2009, pp. 259-273
- Pascal (Jean-Noël), « La ménagerie des fabulistes des Lumières », dans *L'animal des Lumières* (Jacques Berchtold et Jean-Luc Guichet, éd.), *Dix-huitième siècle*, n° 42-2010, pp. 161-180
- Pascal (Jean-Noël), « Un couple fantomatique : le conte et la fable chez quelques fabulistes des Lumières », dans *Féeries*, n° 7-2010 (Aurélié Gaillard et Jean-Paul Sermain, dir.), pp.137-145
- Pascal (Jean-Noël), « De quelques stratégies préfacielles chez les fabulistes après La Fontaine (1715-1820) », dans *Les Textes préfaciels* (Patrick Marot, éd.), Toulouse, PUM, 2010, coll. « Cribles », pp. 83-106
- Pascal (Jean-Noël), « A propos des tribulations d'une étrange préface et des voyages des « seuils » : le *Discours sur la manière de lire les fables ou de les réciter*, de l'abbé Jean-Louis Aubert (1756), ou comment, après avoir échoué à renverser le Parnasse, on finit au Panthéon », dans *Les Textes préfaciels* (Patrick Marot, éd.), Toulouse, PUM, 2010, coll. « Cribles », pp. 451-472 (article en ligne)
- Pascal (Jean-Noël), « Bref aperçu sur les *Fables* de Cazotte » : dans *Visages de Jacques Cazotte* (Françoise Gevrey et Jean-Louis Haquette, éd.), Presses Universitaires de Reims, 2010, pp. 203-223
- Pascal (Jean-Noël), « Relectures : Un jour sur l'Hélicon se promenait Voltaire, ou le Philosophe chez les fabulistes (1795-1820) », *Cahiers Voltaire*, n° 10-2011, pp. 237-246
- Pascal (Jean-Noël), « S'en débarrasser (ou pas) : les fabulistes du XVIII^e siècle et l'ombre intimidante de La Fontaine, de La Motte à Florian », *Livre du monde, monde du livre, mélanges François Moureau*, G. Ferreyrolles, S. Linon-Chipon éd., Paris, PUPS, 2012, pp. 277-287
- Pascal (Jean-Noël), « Petite enquête sur un manuscrit de fables (faussement) attribuées à Florian », *Cahiers Roucher-André Chénier* n° 33-2013, pp. 189-271
- Pascal (Jean-Noël), « D'un usage inattendu des fables dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : la défense de la religion chrétienne », *Littératures*, n° 69-2013, pp. 167-186
- Rünthe (Roseann), « The Paradox of the Fable in Eighteenth Century France », dans *Neophilologus*, vol. 81/4, octobre 1977, p. 510-517

5 . Autres articles et ouvrages consultés (classement alphabétique)

- Amato (Eugenio), *Approches de la Troisième Sophistique : hommages à Jacques Schamp*, Latomus, 2006
- Aristote, *Rhétorique*, trad. fr. M. Dufour, Gallimard, 2007

- Aristote, *Poétique*, texte traduit par HARDY, préface de Philippe Beck, Gallimard, 2000
- Bahier-Porte (Christelle), *Les Écrivains de la Querelle, de la polémique à la poétique (1687-1750)*, n° spécial de la *Revue Fontenelle*, n° 8-2012 (collectif)
- Belin de Ballu (Jacques-Nicolas), *Histoire critique de l'éloquence chez les Grecs: contenant la vie des orateurs, rhéteurs, sophistes et principaux grammairiens grecs*, Volume 2, A. Belin, 1813
- Bray (René), *Formation de la doctrine classique*, Paris, Nizet, 1945, (1ère édition, 1927)
- Cammagre (Geneviève), « De l'avenir des anciens : la polémique sur Homère entre Mme Dacier et Houdar de La Motte », dans *Littératures classiques*, n° 72-2010, p. 145-156
- Chevrolet (Teresa), *L'idée de fable: théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Librairie, Droz, 2007
- Cohen (Jean), *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1997
- Declercq (Gilles), *L'Art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, [Paris], Éditions universitaires, 1992 [nouvelle édition 2014]
- Du Bellay (Joachim), *La défense et illustration de la Langue française*, édition critique par Jean-Charles Monferran et L'Olive ; texte établi avec notes et introduction par Ernesta Caldarini Genève, Droz, 2007,
- Dupont (Paul), *Un poète-philosophe au commencement du XVIII^e siècle*, Houdar de La Motte, Paris, Hachette, 1898 (thèse)
- Esope : *Œuvres complètes — Les 358 fables et annexes annotées*, Arvensa editions, 2014
- Fontanier P., *Les Figures du discours*, Champs Flammarion, Paris, 1977
- Galleron (Ioana), *L'art de la préface au siècle des Lumières*, collectif dir. par I. Galleron, Presses universitaires de Rennes, 2010
- Giraud (Etienne), *Cours élémentaire de littérature : style et poétique à l'usage des élèves de seconde*, Verniolles, Paris 1863
- Godefroy (Frédéric), *Histoire de la littérature française depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours: études et modèles de style. Poètes : XVIII^e siècle*, Volume 5, Gaume, 1876
- Gouhier (Henri). *La Vocation de Malebranche*, Paris, Vrin, 1926,
- Genette(Gérard), *Seuils*, Paris, Seuil, 1987
- Gevrey (Françoise) et Guion (Béatrice), *Les Raisons du sentiment, textes critiques d'Antoine Houdar de La Motte*, éd. sous la dir de F. Gevrey et B. Guion, Paris, Champion, 2002 (anthologie de textes critiques)
- Hartog (François), *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003
- Hepp (Noémi), *Homère en France au XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1968 (thèse)
- Johanneau (Eloi)., *Rhétorique et poétique de Voltaire, appliquées aux ouvrages des siècles de Louis XIV et de Louis XV: ou Principes de littérature, tirés textuellement de ses œuvres et de sa correspondance, réunis et classés en un seul corps d'ouvrage, d'après le conseil qu'il en a donné lui-même, pour former le gout des maîtres et des élèves, et de tous ceux qui veulent se perfectionner dans l'art d'écrire en prose et en vers*, Paris, A. Johanneau, 1828
- Jullien (Bernard), *Les Paradoxes littéraires [...] de Houdar de La Motte*, Paris, 1859 (reprint Slatkine, 1971, anthologie de textes critiques)
- La Harpe Jean- François, *Eloge de [Jean- François] de La Harpe, membre de l'académie française, de toutes les académies de l'Europe, et professeur de littérature au lycée de Paris prononcé à l'ouverture des séances*, par René Chazet, Paris 1805,

- La Motte Houdart, *L'esprit des poésies de M. de La Motte de l'Académie Française; avec quelques notes, la vie de l'auteur, et des remarques historiques sur quelques-uns de ses ouvrages*, Lottin le jeune, 1767
- Lecocq (Anne-Marie), *La Querelle des Anciens et des Modernes, XVII^e-XVIII^e siècles*, anthologie précédée d'un essai de Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, 2001
- Lessing, *Traité sur la fable précédé de la soixante dixième lettre suivie des fables*, Vrin, 2008
- Létoublon (Françoise), Volpillac (Catherine), *Homère en France après la Querelle*, Paris, Champion, 1999 (collectif)
- Malandain (Pierre) et Delon (Michel), *Littérature française du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1996
- Menant (Sylvain), *La Chute d'Icare, la crise de la poésie française, 1700-1750*, Genève, Droz, 1981
- Pellissier, (Augustin) *Principes de rhétorique française* [1867], 3^e éd., Paris, Hachette, 1873
- Platon, *Œuvres complètes, La République ou l'Etat*, Charpentier, 1873
- Platon, *Protagoras*, éd. et trad. par A. Croiset, Paris, les Belles-Lettres, 1967
- Réaumur, *Observations sur les diverses reproductions qui se font dans les Écrevisses, les Homards, les Crabes, etc., et entre autres sur celles de leurs jambes et de leurs écailles* (1712) ; Additions aux observations sur la mue des Écrevisses (1718)
- Rigaud (Hippolyte), *Histoire de la querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Hachette, 1856
- Sauvé (Madeleine), *Qu'est-ce qu'un livre ? de la page blanche à l'achevé d'imprimer*, Les Editions Fides, 2006.
- Rousseau, (Jean Jacques) *Emil, ou de l'Education*, t.1-2, V. 1, Paris, 1762
- Schlobach (Jochen), « Anciens et modernes (Querelles) », dans Michel Delon, dir., *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1997
- Schlobach (Jochen), « Pessimisme des philosophes? La théorie cyclique de l'histoire au 18^e siècle », dans Theodore Besterman, dir., *Studies on Voltaire and the Eighteenth century*, «Transactions of the fourth international congress on the Enlightenment V », vol. c1v, Oxford, The Voltaire Foundation at the Taylor institution, 1976
- Sobry (Jean François), *Poétique des arts ou Cours de peinture et de littérature comparées*, Delaunay, 1810
- Suhamy (Henri), *La Poétique, Que Sais-Je ?* 1986
- Swift (Jonathan), Desfontaines (l'abbé Pierre-François Guyot), Le Sage (Georges-Louis), *Grand Mystère ou l'Art de méditer sur la Garde-robe par l'ingénieux Docteur Swift, Pensées hasardées sur les études, la grammaire, la rhétorique et la poétique* par le M.G.L. Le Sage. Chez Jean van Duren, 1729
- Van Tieghem, Philippe *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France de la Pléiade au Surréalisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1950
- Vier (Jacques), *Histoire de la littérature française, XVIII^e siècle*, 2 volumes, Paris, Colin, 1967
- Vissac, *Allégories et Symboles. Enigmes, Oracles, Fables, Apologues, Paraboles, Devises, Hiéroglyphes, Talismans, Chiffres, Monogrammes, Emblèmes, Armoiries*, Paris chez Aubry, 1872

6-Dictionnaires

- Furetière(Antoine), *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots François, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts, divisé en trois tomes*, Chez Arnout et Reinier Leers, 1690
- *Dictionnaire des Littératures française et étrangères* sous la direction de Jacques Demougin, Paris, Larousse, 1992
- *Dictionnaire des termes littéraires*, Hendrik van Gorp, Dirk Delabastita, Lieven D'hulst, Rita Ghesquiere, Rainier Grutman et Georges Legros, Honoré Champion, Paris, 2001
- *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, Presses universitaires de France, 2004
- *Dictionnaire de Rhétorique*, Michel Pougeoise, Paris, Armand Colin, 2001
- *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, 2010
- *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Paris, Firmin Didot, 1853-1860

7-Site internet

«Jean de La Fontaine (1621-1695) : Une vie, une œuvre» Licence YouTube standard, <https://www.youtube.com/watch?v=EnQyCsUzvRc>

Table des matières

LA POETIQUE DE LA FABLE EN VERS D'APRES LES DISCOURS DES FABULISTES (1719-1792)	3
Introduction	9
<i>PREMIERE PARTIE : LA CRISE DE LA POESIE AU XVIII^E SIECLE : CONTEXTE ET ENJEUX DES FABLES NOUVELLES</i>	21
Chapitre I : Un aperçu historique des Querelles	23
I-La modernité au XVI ^e siècle	23
1-La querelle de la langue française	24
II-La première Querelle des Anciens et des Modernes	25
1-Les étapes de la Querelle des Anciens et des Modernes :	26
A-Entre merveilleux chrétien et merveilleux païen	26
B-Une épopée nationale	27
C-L'épopée héroïque française	28
2-L'esthétique classique et le principe de l'imitation	28
3- Les Modernes et le refus de l'esthétique de l'imitation des Anciens	29
4- De la théorie cyclique de l'histoire à une théorie linéaire du progrès littéraire	30
III-La Querelle d'Homère	32
1-L'intérêt de la querelle d'Homère et ce qu'elle apporte comme idées nouvelles	34
A- La théorisation d'une conscience du progrès	35
2- <i>Les Fables Nouvelles</i> , un des enjeux de la querelle d'Homère	38
A-La récitation des fables polémiques	38
B-Les enjeux de la pratique de la fable pour La Motte	39
C-L'émergence d'un débat sur la fable	40
b-La deuxième raison : conquérir l'Académie Française	41
c-La troisième raison : l'émulation avec La Fontaine	42
Chapitre II : Prologues et fables comme extension à la querelle d'Homère	45
I-Les prologues	45
1-L'imitation	46
2-La créativité	47
3-L'Innovation	52
II-Les <i>Fables</i>	54
Chapitre III : L'engouement pour la fable à l'époque de La Fontaine	57
I-La situation des fables avant La Fontaine	57

II-La renommée de La Fontaine à son époque	59
III-les continuateurs de La Fontaine, imitateurs et émules	61
1-Les fabulistes contemporains à La Fontaine.	61
2-Fabulistes postérieurs à La Fontaine au XVIII ^e siècle	63
IV-La Fontaine comme référence pour les fabulistes du XVIII ^e siècle	65
V-La contestation critique radicale de La Motte	67
1-Les fables de La Fontaine dans le <i>Discours</i> de La Motte	67
A-La réussite d'une œuvre peut être un obstacle pour la création de nouvelles œuvres	68
B-La mise en cause de la perfectibilité des fables de La Fontaine	69
C-Les solutions que La Motte et Aubert proposent pour le progrès de la littérature face à l'idée du chef d'œuvre	70
a-Fables mises en vers et fables pédagogiques	72
b-La mise en valeur de l'idée de l'invention	73
c-Établir une sorte de démocratie dans le gouvernement des lettres	75
V-La position d'autres fabulistes vis-à-vis du chef d'œuvre de La Fontaine	77
1-Esprit-Jean de Rome D'Ardène	77
2-Henri Richer	78
3-Jean-Pierre de Claris Florian	79
Chapitre IV : Fabulistes et pratique des discours dans les recueils du XVIII^e siècle	81
I-Jeux et enjeux de la préface ou du discours	82
II-La préface au XVII ^e et au début de XVIII ^e siècle	83
1-Préface de La Fontaine	84
2-Les fabulistes du XVIII ^e siècle et la stratégie des discours	85
III-Description de recueil de La Motte	85
1-Le discours sur la fable	85
2-Les prologues	86
Chapitre V : La fable, un genre littéraire comme un autre ?	97
I-La fable, un genre indéfini	97
II-Les multiples définitions de la fable au cours de l'Histoire	99
1-La définition de la fable dans l'histoire rhétorique antique	99
A-Platon	99
B-La Fable chez Aristote	102
C-Les rhéteurs après Aristote	104
2-La fable avant le XVIII ^e siècle	107
A-Définition de la fable chez les Rhéteurs du XVII ^e siècle	108
a-La fable-exemple	108
b-La fable comme allégorie.	109

c-La fable est une épopée	109
B-Définition de la fable chez La Fontaine	112
a-Une définition emblématique	112
b-La fable comme genre didactique	113
DEUXIEME PARTIE : LA POETIQUE DE LA FABLE CHEZ LA MOTTE	117
Chapitre I : De la nature de la fable dans le <i>Discours de La Motte</i>	119
I-L'élaboration d'une définition géométrique poétique et structurale	119
II-L'élaboration d'une définition rhétorique, pratique par son aspect éducatif	121
1-Une définition rhétorique didactique	122
A-L'instruction	122
B-L'allégorie (La fonction de l'allégorie dans la définition de la fable comme mode d'écriture)	124
C-Une instruction fondée sur la psychologie	125
D-L'insinuation par comparaison	129
2-La fable est-elle un poème ?	131
A-Le but de la poésie est de plaire	131
B-Ce qui fait des fables des poèmes :	133
a-Les ornements du style	133
b-La versification	134
C-La versification travaillée chez La Fontaine et son d'écho chez La Motte	136
D-La fable en vers est un signe de modernité et de rivalité.	137
Chapitre II : La vérité contenue dans la fable	139
I-Le recueil des <i>Fables Nouvelles</i> comme traité moral	139
1-Comment choisir la vérité ?	141
2-La vérité et la liberté de penser : qu'est-ce que la vérité pour La Motte ?	144
II-La moralité et la fable	145
III-La Motte et la composition de la moralité	146
1-La Moralité implicite ou la suppression de la moralité	147
2-L'énonciation de la moralité	149
a-La place de la moralité entre artifice et utilité	150
b-Position finale de la moralité	151
c- position initiale de la moralité	153
d- le rapport entre le récit et la moralité	155
3-L'examen de quelques moralités dans les fables de La Motte et celles de La Fontaine	157
A-Les constats dans les fables de La Fontaine	157
a-L'observation sociologique chez La Fontaine	157
b-Le constat anthropologique sur la nature et le monde	158

B-Les leçons morales chez La Motte.	160
C-Les résultats de l'examen de ces moralités :	162
Chapitre III : La théorie des acteurs de la fable	165
I-Les animaux comme personnages traditionnels dans la fable :	167
II-La diversité des acteurs de la fable.	171
1-Les abstractions comme de « nouveaux acteurs » dans la fable	173
A-Les abstractions : d'une source de merveilleux à une démonstration rationnelle et morale	175
B-Les abstractions : une richesse pédagogique pour le genre de la fable	176
C-Les inconvénients de l'utilisation des acteurs abstraits	177
III-L'introduction du naturalisme dans le genre de la fable est un sujet de polémique dans la querelle des Anciens et des Modernes	180
1-Le goût pour le naturalisme chez La Motte.	180
2-Le naturalisme de La Motte dans ses prologues	182
3-La manière d'introduire le naturalisme dans les fables	183
A-Image traditionnelle et image fondée sur une vérité scientifique	185
a-La justesse traditionnelle de l'image	186
b-L'image est fondée sur une vérité scientifique	188
B-Le naturalisme entre enrichissement et appauvrissement	189
a-Une richesse	189
b-Le naturalisme est un empiètement menaçant de l'enquête scientifique sur la tradition	190
Chapitre IV : Le style de la fable	197
I-la théorie d'organisation d'une fable harmonieuse et équilibrée	198
1-Le style vient des grâces qui mettent en valeur les idées.	198
2-L'harmonie dans une fable selon La Motte : en fonction des proportions.	200
II-La stylistique de la fable éducative	202
1-Le style de la fable est un style familier	202
A-L'établissement d'un prototype du style familier	202
B-Les principes qui justifient l'emploi du style familier selon La Motte	204
a-La loi générale : Le style de la fable est le style des personnages	204
b-Le style familier est un style d'insinuation	205
c-Le style familier est un calque de l'oral	207
C-La technique du style familier	210
a-Un style ingénieux et mesuré	210
D-Le style familier, entre naïf et naturel	212
a-Le style familier « naturel » est un style travaillé	212

b-Le style naïf et le perfectionnement du style naturel	214
2-le riant, le gracieux et le gai	216
A-Le style gracieux	217
B-Le riant	218
a-La source du riant, comment rendre une fable riante et gaie	219
Chapitre V : Conte/ Fable/ parabole	223
<i>TROISIEME PARTIE : LA POETIQUE DE LA FABLE CHEZ LES SUCCESSEURS DE LA MOTTE</i>	241
Chapitre I : Richer	243
I-Les démarches didactiques de la fable : Joindre l'utile à l'agréable	244
II-La fable et les genres poétiques	246
1-Fable et poésie lyrique :	247
2-Fable et satire : une critique plus modérée que celle de la satire	247
3-Fable et philosophie, l'esthétique de la sensibilité	249
III-La fable comme genre éducatif	251
1-Une poétique d'analogie	251
2-Les acteurs de la fable	252
A-Les animaux dans la fable.	252
a-La question de la vraisemblance met en cause celle de personnages des fables.	253
B-Les autres acteurs de la fable	254
3-Le style de la fable	255
A-L'exécution de la fable	255
B-Le style de La Fontaine est le style de la fable	255
C-Les caractères essentiels et secondaires dans le style	257
a-Les procédés qu'on peut reproduire du style de La Fontaine	257
b-Les procédés difficiles à reproduire.	259
4-Des images de la fable	259
5-L'étendue de la fable	261
6-La place de la moralité	261
Chapitre II : D'Ardène	263
I-Idee générale de l'excellence de La Fable et du plaisir qui en résulte.	263
1-Le but de la fable	264
2-L'artifice de la fable	265
3-Le pouvoir de la fable chez D'Ardène.	266
A-La Fiction et la suspension	267

B-Le plaisir au service de l’instruction morale.	269
II-La Fable doit être prise dans la nature	269
III-La fable doit être mise en action et non pas en raisonnement	271
1-Qu’est ce qu’une fable mise en raisonnement ?	271
2-Comment mettre une fable en action ?	272
3-Le rôle de la mise en action	273
4-Comment conclure une fable mise en action ?	274
IV-Des images nécessaires dans la fable	275
1-La place des images particulière dans la fable	278
V- De la moralité de la fable	279
1-Le rapport entre la moralité et l’histoire racontée.	280
2-Les caractéristiques de la moralité	281
A-Une moralité unique	281
B-Une moralité utile et empirique	282
3-L’exposition de la moralité	282
A-La longueur de la moralité et l’esthétique de la brièveté	282
B-La place de la moralité	283
C-Le plaisir de la découverte	284
D-Qui doit prononcer la moralité	285
VI- Quelle est la longueur que doit avoir la fable.	287
1-La longueur de la fable et l’efficacité pédagogique	287
A-La longueur dépare les ouvrages	288
B-La longueur dépend aussi du plan de la fable et de la bonne organisation	289
2-Les défauts d’une fable courte :	290
VII-De la poétique générique à la poétique stylistique	291
1-D’Ardène et le savoir- faire, atelier d’écrire des fables.	292
2-D’Arden et l’enseignement de l’art de la fable	292
3-Découvrir la méthode de travail technique de La Fontaine :	294
Chapitre III : L’Abbé Aubert et la manière de lire les fables	301
I-La Production de l’intérêt sémantique de la fable	301
1-Comment lire la fable ?	302
2-Aubert, formateur des professeurs	302
3-Les processus d’apprentissage de la lecture de la fable selon Aubert.	305
A-La suppression de l’aspect poétique.	305
B-La maîtrise de la structure narrative	306
C-Une lecture expressive	308

D-Rythme, ton et rapport au sens	310
II-Les fables d'Aubert entre poésie et style poétique	312
Chapitre IV : Florian,	319
I-Un discours non méthodique à la fin du XVIII ^e siècle	319
1-La banalité de l'idée de l'invention des fables	320
2-Inutilité de la poétique dans le genre de la fable	322
A-La fable indéfinissable	322
3-De l'art de l'argumentation chez La Motte à l'art de raconter chez Florian.	323
4-La fable comme comédie	325
A-Peindre les acteurs et les faire jouer	325
B-Conter gaiement	326
C-Analyse de deux fables de Florian	327
<i>CONCLUSION</i>	331
<i>BIBLIOGRAPHIE</i>	341