



Title	LA FONCTION MORALE DU RECIT ESOPHIQUE DANS LES FABLES DE LA FONTAINE
Author(s)	Ishii, Keiko
Citation	Gallia. 1983, 21-22, p. 18-28
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/8860
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

LA FONCTION MORALE DU RECIT ESOPIQUE DANS LES *FABLES* DE LA FONTAINE ⁽¹⁾

Keiko ISHII

INTRODUCTION

Si très peu de poètes ont eu le privilège de rencontrer la source d'inspiration qu'ils attendaient, quelle bénédiction pour La Fontaine!

Les *Fables* sont une oeuvre à laquelle La Fontaine consacra plus de vingt-cinq ans, dès la quarantaine jusqu'aux dernières années de sa vie, et ce genre qu'il adopta après avoir longtemps cheminé dans sa carrière littéraire lui a permis, pour la première fois, d'assister à l'éveil de son propre génie poétique.

Chose paradoxale, lorsque nous envisageons ces *Fables*, c'est la particularité du genre qui, semble-t-il, fait obstacle à une approche libre.

Il est vrai que la fable doit incarner naturellement deux aspects différents qui figurent chez La Fontaine sous les termes de "*plaire*" et "*instruire*" ⁽²⁾. Normalement ces deux exigences devaient être comblées, chacune, par le récit fictif et par la moralité qui est la conclusion tirée de ce premier. En ce qui concerne la moralité de La Fontaine, rabâchée déjà dans les manuels de littérature, ne nous sommes-nous pas laissés aller à une partialité d'observation par le fait que nous l'estimons mal, de peur de risquer une platitude fastidieuse? Néanmoins, malgré son apparence parfois très simple désignée sous la terminologie de "moralité", il semblerait qu'elle renfermât un trésor qui ne sera jamais découvert dans le cadre rigide *«récit-moralité»*, trésor qui n'est jamais étranger à la perfection poétique de cette oeuvre.

AME ET CORPS DES FABLES

Dans la préface de son premier recueil, La Fontaine, en apparence,

prétend que les fables impliquent un cadre *⟨récit-moralité⟩* qui, chez ses prédécesseurs, soutenait le genre reposant sur un rapport principal d'utilitarisme pédagogique et de plaisir pris au récit fictif:

L'Apologue est composé de deux parties, dont on peut appeler l'une le Corps, l'autre l'Ame. Le Corps est la Fable; l'Ame, la Moralité⁽³⁾.

Cependant dans les lignes qui suivent, il avoue la possibilité d'omettre cette dernière, qu'il venait d'appeler l' "âme" de la fable, à condition qu'il soit "aisé au lecteur de la suppléer⁽⁴⁾". Certes, il se peut que cette omission ne soit que formelle, mais puisque La Fontaine se vante de sa nouveauté en soulignant particulièrement le fait qu' "aucun ne se dispense⁽⁵⁾" de "la moralité", nous serons tentés d'y apercevoir une sorte de présage d'une transmutation qui pourrait renverser le rapport fondamental *⟨récit-moralité⟩* maintenu dans ce genre.

Or il n'est pas de son invention d'opposer l' "âme" et le "corps" dans la fable. La formule permettant de faire correspondre l' "âme" à la moralité et le "corps" à la fable se rencontrait déjà avant La Fontaine.

Signalons, dans une perspective générale, le mécanisme qui soutenait cette formule. Il va de soi que La Fontaine n'était pas le premier à cultiver l'idée de "mettre en vers" les apologues ésoques. Ils connaissaient en France, au siècle précédent, une espèce d'âge d'or, l'esprit de l'époque étant fait pour accepter une série d'œuvres qui pourraient être désignées, de façon générale, sous le terme de "symboliques" dont les fameux emblèmes et devises⁽⁷⁾. L'on réalisait ces œuvres pour attribuer des notions abstraites à des images concrètes dans le but d'en dégager la conception originelle. Et c'est dans ces œuvres que la formule du "corps" et de l' "âme" était établie⁽⁸⁾.

Pour la compréhension de ces œuvres, il fallait une sorte de correspondance univoque qui permette de relier automatiquement et constamment telle "âme" à tel "corps". Et cette correspondance était appuyée par une culture commune établie entre l'auteur de ces symboles naïfs que sont les "corps" et le lecteur qui en retire les "âmes".

Le sujet idéal des œuvres "symboliques" était donc nécessairement celui qui est intégré dans cette culture commune, dont nos fables ésoques.

D'après le Père Ménéstrier, théoricien des œuvres emblématiques, les fables d'Esopé étaient "si connues et si ordinairement appliquées à certains enseignements qu'il suffit de les peindre pour faire entendre ces enseignements sans y ajouter des paroles"⁽⁹⁾.

Il n'est pas difficile d'imaginer par contre que, plus le "corps" prend valeur de symbole idéal, plus il risque de devenir un simple moyen utilitaire et transitif qui s'accommode de transmettre une moralité conventionnelle, et qui doit, avant tout, être appris pour être compris et interprété suivant une réciprocity routinariaire.

En réalité, cet âge d'or passé, ce simple jeu d'échange entre une fable et une moralité ennuya le lecteur. Au moment où La Fontaine entreprit son œuvre, la fable était, dit-on, "la proie des moralistes"⁽¹⁰⁾.

Dans cette situation, nous sera-t-il possible d'expliquer l'omission éventuelle de l' "âme" chez La Fontaine par le fait naïf selon lequel les fables ésopiques sont "si connues et si ordinairement appliquées à certains enseignements qu'il suffit de les peindre pour faire entendre ces enseignements sans y ajouter des paroles", et ainsi renvoyer le rapport du "corps" et de l' "âme" chez La Fontaine à la formule conventionnelle associée aux apologues ésopiques?

Essayons d'analyser la composition de la moralité chez La Fontaine, en nous fondant sur une hypothèse selon laquelle La Fontaine, au lieu de nous offrir une synthèse morale par suite d'une fable héritée dans son ensemble de ses prédécesseurs, exécute deux opérations apparemment contradictoires: libérer les matières déjà trop "morales" de leur joug moral conventionnel, et établir un nouveau mécanisme moral en restituant les matières une fois défaites.

LE DENOUEMENT

De quelle manière le récit ésopique fonctionne-t-il dans les Fables de La Fontaine?

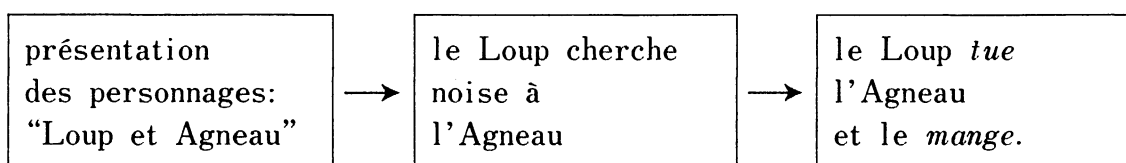
J'oppose quelquefois, par une double image,
 Le vice à la vertu, la sottise au bon sens,
 Les agneaux aux loups ravissants,
 La mouche à la fourmi, faisant de cet ouvrage

Une ample comédie à cent actes divers⁽¹¹⁾

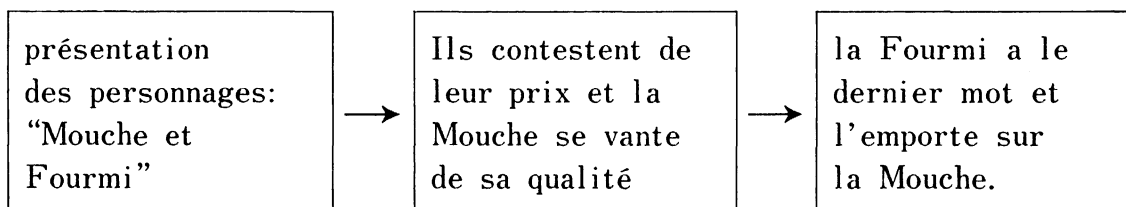
Dans le prologue de la Fable V-1, La Fontaine exprime nettement un des principes qui appuient sa création, en se référant à deux Fables du premier recueil: *le Loup et l' agneau* (I-10), et *la Mouche et la fourmi* (IV-3). Ces deux fables qui opposent, d'après lui, la "vertu" au "vice", et la "sottise" au "bon sens", ont une similitude remarquable qui permet cette juxtaposition apparemment fortuite, malgré la diversité du contenu et des expressions verbales.

Etudions la composition de chaque Fable, et ensuite nous discernerons une construction qui ressemble à celle du théâtre classique constituée de l'exposition, du nœud, et du dénouement:

⟨ I-10. ⟩



⟨ IV-3. ⟩



En effet, cette construction triple se reconnaît non seulement dans ces deux exemples, mais dans la plupart des Fables dont le nombre s'élève à plus de deux cents. Cette analyse à trois étapes permet de rapprocher des parties identiques et nous constatons que, malgré la richesse des personnages et des péripéties qui constituent l'exposition et le nœud, les Fables sont uniques dans le sens que le dénouement met fin au déroulement du récit entier, en synthétisant les éléments qui constituent la Fable.

Le dénouement de la Fable *du Loup et de l'agneau* est une action exécutée par ce premier, tandis que dans celle de *la Mouche et de la fourmi*, le dénouement est composé d'un discours de la fourmi pour persuader la mouche. Généralement le précepte exprimé par la bouche d'un personnage ne peut être considéré comme la moralité officielle qui doit être énoncée par le fabuliste.

A moins qu'il n'apparaisse dans le déroulement du récit, le précepte naît de celui-ci. Dans ce cas, nous pouvons le prendre pour une action dialoguée, au même titre que précédemment, et ici, le précepte égale une attaque verbale contre la mouche.

Dans cette perspective, il est possible d'ajouter à nos observations le fait que le dénouement est constitué d'une action. Un examen de toutes les Fables nous permet d'en dégager les plus typiques qui se réduisent finalement à un nombre très limité d'espèces.

Comme actions transitives signalons particulièrement: *Attaque, condamnation, endommagement, tromperie, injure, abandon, refus, chasse.*

Comme actions intransitives, citons: *auto-destruction, désillusion, fuite, révélation, résipiscence.*

Toutes ces actions ont ceci de particulier qu'elles sont dynamiques et qu'en agissant sur les personnages, elles fixent définitivement leur sort, soit dans un sens positif, soit dans un sens négatif. Si l'attaque est significative, c'est parce qu'elle profite à l'attaquant, en déterminant le sort de l'attaqué dans un sens négatif. Dans le cas d'auto-destruction, seul le personnage concerné rencontre une chute de sa destinée. Dans certains cas, l'action est effectuée par un tiers qui n'a d'autre moyen que de mettre les personnages dans une position finale.

LE VECTEUR DU DESTIN

Donc si nous appliquons à ces actions une norme utilitaire suivant l'ordre, *gain(+)/perte(-)*, *succès(+)/échec(-)*, *survivance(+)/mort(-)*, *profit(+)/dommage(-)*, il est possible de schématiser et de transcrire les destins finals des personnages sous la forme de *vecteurs*, soit positif, soit négatif, et qui suivent le degré de mutation que les personnages subissent.

Ainsi une fois ces *vecteurs* du destin discernés dans les Fables, chaque *vecteur* en soi devient le mécanisme principal de la moralité dans le récit ésoptique. L'existence de ce *vecteur*, sans l'intermédiaire des paroles, laisse l'occasion de solliciter le jugement des lecteurs, jugement inséparablement lié à la moralité de la Fable.

Pour ce qui est du *vecteur* descendant, par exemple, il peut entraîner une contre-leçon si l'on considère les situations qui ont conduit à ce résultat défavorable, tandis qu'un *vecteur* ascendant suscite automatiquement une leçon

louable en nous encourageant à imiter le héros.

Or ce que chaque *vecteur* suscite ne se limite pas, théoriquement, à une seule idée: le même *vecteur* descendant suscite notre sympathie lorsque le personnage subit la chute de façon irrationnelle, alors que le même *vecteur* ascendant, interprété négativement, peut occasionner une critique contre les moyens ou les mauvaises volontés qui ont profité au personnage.

De plus, si l'on combine plusieurs *vecteurs*, les possibilités théoriques de l'interprétation se multiplient, et s'y ajoute une autre interprétation possible, celle permettant de dégager une réflexion sur le rapport absolu entre les personnages.

LES TYPES PRINCIPAUX DE RECITS ESOPIQUES

Dans cette perspective, comment les Fables se présentent-elles? Et quelle moralité nous est-il possible de dégager de chaque combinaison de *vecteurs*?

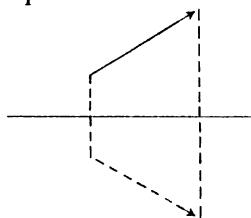
A vrai dire, s'opposant à l'hypothèse suivant laquelle les types de récit dans les Fables doivent montrer une grande variété, la combinaison de *vecteurs* du sort est extrêmement limitée et conséquemment, les types de récit qui peuvent être établis sur cette norme utilitaire se réduisent à un nombre sensiblement restreint d'espèces, que nous allons maintenant examiner.

* LES VECTEURS COMBINÉS

Tout d'abord, l'on peut discerner un groupe où plusieurs *vecteurs* sont combinés.

TYPE I.

sup.



inf.

L'action du dénouement opère de façon à accentuer une opposition pré-existante «*supérieure-inférieure*», de sorte que le destin du personnage en position supérieure s'élève davantage, tandis que la position du personnage en état d'infériorité se voit rabaissée d'autant. Dans la plupart des cas, au lieu de nous renvoyer à l'interprétation individuelle de chaque vecteur,

ce type de récit met en question l'opposition qui crée la réalité, tout amère qu'elle soit, selon laquelle les forts mangent les faibles. En principe, La Fontaine distingue deux espèces d'oppositions.

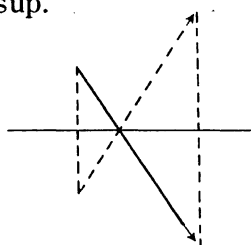
1. L'opposition arbitraire due à la nature: l'on suppose une sorte d'échelle hiérarchisée entre les dieux et l'homme, entre l'homme et l'animal ou

entre des animaux de différentes forces physiques.

2. L'opposition qui se fonde sur la relation sociale, celle entre le roi et ses sujets, signalée par une pseudo-société royale.

TYPE II.

sup.



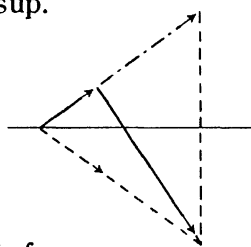
inf.

Par contre, l'action du dénouement s'effectue de telle manière qu'elle provoque un renversement de la position. Certes, ainsi que nous l'avons remarqué dans le cas précédent, l'opposition absolue, soit naturelle, soit sociale, est rarement renversée, mais il est à noter que la plupart de ces renversements sont occasionnés par une force intermédiaire qui a pour but de

dévoiler la fragilité à laquelle l'on s'attache généralement. Etant donné la toute-puissance de l'ordre absolu, La Fontaine a une bonne raison de s'appliquer ainsi à souligner l'importance de se libérer d'une idée fixe qui empêche de pénétrer la réalité cachée au fond des choses.

TYPE III.

sup.

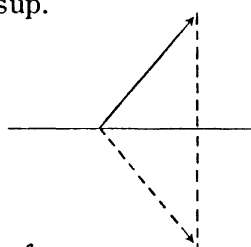


inf.

Une opposition à peine résolue entre deux antagonistes est renversée par l'intervention soudaine d'un tiers qui en profite. Le fait que ce dernier assume chez La Fontaine le rôle d'un juge ou d'un privilégié, montre que les Fables tendent à accuser autant l'abus de pouvoir que l'imprudence qui le laisse agir de façon négligente.

TYPE IV.

sup.



inf.

Un contraste frappant se produit entre les deux parties de condition presque semblable. Il s'agit donc de l'ingéniosité de chacune lorsqu'elle se trouve confrontée à une concurrence ou à une compétition, et non pas d'une relation entre elles. Des Fables de ce type se dégagent l'art de vivre au niveau stratégique. On distingue dans ce schéma deux types différents: selon

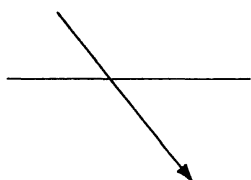
que le sinistre dessein conçu par l'un des deux personnages échoue entraînant la victoire de son antagoniste, selon qu'il réussisse et provoque la chute de l'autre. La Fontaine nous fait goûter, tantôt l'amertume, tantôt la saveur d'une ruse téméraire, et il encourage autant l'ingéniosité qu'il s'alarme de la bonté naïve opposée aux forces extérieures.

*** LES VECTEURS SIMPLES**

Voyons maintenant le second groupe où il est question d'un seul *vecteur*. Les Fables de cette sorte de composition nous amènent nécessairement à traiter la qualité individuelle de chacun des personnages.

TYPE V.

sup.

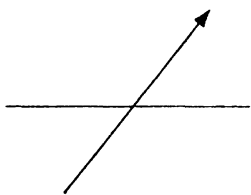


inf.

Le *vecteur* représente un personnage qui se laisse détruire et qui subit une perte. Il s'en dégage suivant les cas une contre-leçon, motif d'alarme, ou de compassion. Pour La Fontaine, la cause de la chute se trouve souvent être le résultat d'un acte téméraire qui se présente sous la forme de déguisement ou d'imitation. Par ailleurs, nous reconnaissons certains éléments considérés généralement comme défavorables tels que l'imprudence, l'ignorance, l'orgueil, ou l'avarice. Et quant aux désirs illusoires qui ne cessent de pousser le personnage à dépasser ses propres limites, la critique évoquée, semble-t-il, reste modérée.

TYPE VI.

sup.



inf.

Un nombre limité de Fables se laissent schématiser à l'aide d'un *vecteur* ascendant. C'est l'ordre naturel, plutôt que la qualité intrinsèque des personnages, qui va être la cause d'un dénouement heureux. Ces Fables prônent le retour à la nature originelle et la nécessité de savoir tenir son rang, toutes choses qui permettront aux héros de trouver le bonheur.

Cette analyse terminée, nous pouvons affirmer tout d'abord que les récits ésopiques chez La Fontaine réalisent un merveilleux mécanisme grâce auquel les *Fables* s'autorisent à être morales sans nécessairement avoir recours à l'affabulation officielle.

De cette schématisation, il nous est ensuite possible de dégager avec certitude une tendance générale de ce qui est mis en question dans les *Fables*.

On aurait pu craindre cependant que l'emploi de types de récits si restreints n'entraînent pour le lecteur une monotonie fastidieuse. Mais ceci est loin d'être le cas, car La Fontaine a su toujours ménager entre les recueils, l'introduction d'éléments nouveaux et variés rompant cette monotonie naissante.

En ce qui concerne le mécanisme moral du récit mis en évidence ici, il reste encore certains points à éclairer que nous allons traiter ci-dessous.

LA MUTATION DE L'ÂME ET DU CORPS

Remarquons tout d'abord que la moralité suscitée par le *vecteur* du destin est toujours multiple, donc interchangeable. Il arrive que deux explications contraires coexistent pour une même Fable. Théoriquement, les Fables dans lesquelles La Fontaine a souligné l'opposition de la "vertu" au "vice", et de la "sottise" au "bon sens", mises sous un jour différent, peuvent exprimer, soit une critique contre la petitesse de l'agneau, soit une accusation contre la rigueur de la fourmi.

Mais est-il possible de dégager une interprétation unique parmi les nombreuses qui s'offrent à nous?

Ce n'est pas par hasard que La Fontaine exprime sur ce point une hésitation dans le prologue de la Fable *du Loup et du chien maigre* (IX-10), en se référant à la Fable antérieure *du petit poisson et du pêcheur*:

Le pêcheur eut raison; carpillon n'eut pas tort.

Chacun dit ce qu'il peut pour défendre sa vie⁽¹²⁾.

Nous confirmons ainsi qu'il admet lui-même la possibilité d'une vision relativiste et ne renie pas le fait qu'une Fable puisse avoir un double aspect parfois contradictoire. Suivant les différentes optiques dans lesquelles on se place, une réalité se manifeste de façons diverses, et juger nettement ce qu'est la vertu ou le vice devient parfois très difficile.

Il est vrai que d'une certaine manière la saveur de ses Fables provient de cette équivoque morale et de l'oscillation du fabuliste. Dans ce sens, l'absence d'affabulation donne un sens plus ample à la Fable, car, la multiplicité des interprétations du récit devient en soi-même, la preuve d'une vision souple et d'une capacité de pénétration de la réalité, de façon neutre qui ne s'attache pas à un seul préjugé.

Mais La Fontaine ne s'abstient pas nécessairement de faire un choix. Au cours du récit, la composition de la scène d'"une ample comédie", la restitution d'un mécanisme moral, tissé de l'intérieur, s'effectuant simultanément, et la fonction morale sont établies au moment où les personnages sont mis en action. Le fabuliste, qui devait normalement dominer les personnages et les intrigues, renonce alors à son rôle moralisateur et leur accorde quel-

que autonomie. Il maintient de la sorte une certaine distance entre la scène et lui, et semble parfois s'amuser à reporter objectivement ce qui se déroule devant lui. Quelque soit la situation, tragique ou heureuse, il se refuse à intervenir, mais il ne manque pas de se laisser aller à exprimer un sentiment naturel, un cri, "hélas", par exemple⁽¹³⁾.

Cette intervention rendue possible par le mécanisme moral lui épargne une neutralité inutile et nous communique la sincérité du fabuliste plus naturellement qu'une moralité formelle.

Or ce mécanisme ne s'accommode pas seulement du rôle rudimentaire qui consiste à compenser le manque d'une moralité officielle, mais il s'avère aussi influent à entraîner une mutation non négligeable de la signification et de la composition de la moralité de la Fable.

C'est que, cédant au récit la fonction de moralisation, la moralité officielle et explicite qui devait assumer ordinairement le rôle d' "instruire", est nécessairement obligée de se transformer. Le rapport fondamental *⟨récit-moralité⟩* maintenu dans ce genre en est complètement renversé. La moralité une fois libérée de son joug devient un lieu idéal où le fabuliste épanche diverses idées, même sans rapport direct avec la Fable, sous prétexte d'une "moralité officielle", "âme" de la fable.

CONCLUSION

La création des *Fables* a exercé un certain dynamisme sur la moralité qui était déjà chez Esope, la poussant toujours à dépasser ses limites, jusqu'à ce que vienne s'y cristalliser une nouvelle moralité lafontainienne, sans toutefois détruire le cadre original du genre.

C'est principalement à partir du second recueil que les trois aspects que nous avons mentionnés comme résultat de la perfection morale du récit ésope, réalisent à l'intérieur de la Fable un monde particulier où s'organisent tous les éléments poétiques ainsi que philosophiques propres à La Fontaine, monde où s'épanouit le génie poétique de La Fontaine.

Nous aborderons ce point en une autre occasion.

NOTES

Toutes les citations des Fables sont prises ici de *Fables*, édition de Georges

Couton, Garnier Frères, 1978.

- (1) Cet article est la première partie remaniée de notre mémoire de maîtrise rédigé en 1982: *L'Évolution de la moralité dans les Fables de La Fontaine*.
- (2) Ces deux termes figurent typiquement dans les vers suivants:
 En ces sortes de feinte, il faut instruire,
 Et conter pour conter me semble peu d'affaire.
 (Fable VI-1, *Le Pâtre et le lion*, *Fables* p. 153.)
- (3), (4) et (5) *Fables*, préface, p. 10.
- (6) *ibid.*, p. 4.
- (7) Cf. Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, del DUCA, 1948, réed. 1974, t. IV, pp. 36-37.
 Voir aussi Georges Couton, "La Fontaine et l'art des Emblèmes", dans *La Poétique de La Fontaine*, P. U. F., 1957.
- (8) Cf. Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, (1690), SNL Robin, 1978, article "corps" et "âme".
- (9) Le Père Claude François Ménestrier, *L'Art des Emblèmes*, RJB de la Caille, 1684, p. 187.
- (10) Pierre Clarac, *La Fontaine*, connaissance des lettres, Hatier 1969, p. 53.
- (11) *Fables*, p. 134.
- (12) *ibid.*, p. 256.
- (13) Citons un exemple de la Fable V-18, *L'Aigle et le hibou*:
 Le hibou de retour ne trouve que les pieds
 De ses chers nourissons, hélas! pour toute chose.
 (*Fables*, p. 147.)

(旧姓 今井 D. 在学中)