

Anna Arzoumanov & Cécile Narjoux (dir.)



Béroul

Rabelais

La Fontaine

Saint-Simon

Maupassant

Lagarce

STYLES, GENRES, AUTEURS N°11

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES

collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

Styles, genres, auteurs

- 1 Ronsard, Corneille, Marivaux, Hugo, Aragon
- 2 Montaigne, Bossuet, Lesage, Baudelaire, Giraudoux
- 3 *La Chanson de Roland*, Aubigné, Racine, Rousseau, Balzac, Jaccottet
- 4 *La Queste del Saint Graal*, Louis Labé, Cyrano de Bergerac, Beaumarchais, Tocqueville, Michel Leiris
- 5 Marguerite de Navarre, cardinal de Retz, André Chénier, Paul Claudel, Marguerite Duras
- 6 *La Suite du roman de Merlin*, Marot, Molière, Prévost, Chateaubriand, Saint-John Perse
- 7 Du Bellay, Rotrou, Diderot, Verlaine, Gracq
- 8 Jean Bodel, Adam de la Halle, Viau, Des Périers, Voltaire, Hugo, Bernanos
- 9 Chrétien de Troyes, Ronsard, Fénelon, Marivaux, Rimbaud, Beckett
- 10 Charles d'Orléans, Montaigne, Racine, Crébillon, Aloysius Bertrand, Robbe-Grillet

*La Réécriture : formes, enjeux, valeurs
autour du Nouveau Roman*
Anne-Claire Gignoux

*René Char : une poétique de résistance Être et
faire dans les « Feuilles d'Hypnos »*
Isabelle Ville

Écrire l'énigme
Bernard Magné
& Christelle Reggiani (dir.)

Une syntaxe du sensible
Claude Simon et l'écriture de la perception
David Zemmour

« Études linguistiques »

*Référence nominale et verbale,
analogies et interactions*

Maria Asnes

Par les mots et les textes.

*Mélanges de langue, de littérature
et d'histoire des sciences médiévales
offerts à Claude Thomasset*

D. James-Raoul & O. Soutet (dir.)

*Empirical issues in formal syntax
and semantics 4*

C. Beyssade, O. Bonami,
P. Cabredo Hofherr
& F. Corblin (dir.)

La Polysémie

Olivier Soutet (dir.)

Cohérence et discours

Frédéric Calas (dir.)

Indéfini et prédication

Francis Corblin, Sylvie Ferrando
& Lucien Kupferman (dir.)

Études de linguistique contrastive
Olivier Soutet (dir.)

*Langue littéraire
et changements linguistiques*
Françoise Berlan (dir.)

Les Moyens détournés d'assurer son dire
Corinne Rossari (dir.)

Le Subjonctif en français moderne
Esquisse d'une théorie modale
Hans Lagerqvist

Linguistique, cognition et didactique
Principes et exercices de linguistique didactique
Samir Bajric

L'Emphase.

Copia et brevitatis (XVI^e-XVII^e siècles)
Mathilde Lévesque & Olivier Pédeffous

L'Hyperbate.

Aux frontières de la phrase
Anne-Marie Paillet & Claire Stolz (dir.)

Anna Arzoumanov &
Cécile Narjoux (dir.)

Bérroul, Rabelais,
La Fontaine, Saint-Simon,
Maupassant, Lagarce



Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française
et l'équipe « Sens, texte, histoire » (EA 4089) de l'université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service de la faculté des Lettres
de Sorbonne Université.

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2011
© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN de la version papier : 978-2-84050-801-4
PDF complet – 979-10-231-2057-8

Avant-propos – 979-10-231-2058-5

I Marcotte – 979-10-231-2059-2

II Menini – 979-10-231-2060-8

III Fortin – 979-10-231-2061-5

III Welfringer – 979-10-231-2062-2

IV Géraud – 979-10-231-2063-9

IV Raviez – 979-10-231-2064-6

V Rullier – 979-10-231-2065-3

V Helms-Maulpoix – 979-10-231-2066-0

VI Leca – 979-10-231-2067-7

VI Laferrière – 979-10-231-2068-4

Composition : Compo-Méca s.a.r.l. (Mouguerre)
version numérique : Emmanuel Marc Dubois/3d2s

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

TROISIÈME PARTIE

La Fontaine

PEUT-ON INTERPRÉTER
LES *FABLES* DE LA FONTAINE ?

Arnaud Welfringer
Université Paris 8 – Saint-Denis

Toute une littérature, imitations, gloses, commentaires, travaux d'érudition, a trouvé dans les *Fables* ses prétextes ou son aliment, nous offrant la curieuse variété des modes d'exploitations d'un recueil de petits poèmes de l'apparence la plus simple¹.

Peut-on interpréter les *Fables* ? La question semble oiseuse, voire cruelle, lorsqu'elle est posée à l'attention de qui *doit* interpréter les *Fables* à la faveur de l'agrégation. En cette matière comme en d'autres, « tu dois, donc tu peux ». Surtout, il y a, *de facto*, de nombreuses interprétations des *Fables* – bien davantage, du reste, que les candidats ne le souhaiteraient ni n'en pourront lire. La présence du recueil de 1668 au programme de l'agrégation ne va guère arranger cette pénible situation.

Mais, précisément, qui ne voit l'avantage de s'interroger sur la possibilité d'interpréter les *Fables* – à condition, bien sûr, de répondre par la négative ? La chose tirerait les candidats de l'embarras bibliographique, en ôtant toute pertinence (sinon, malheureusement, toute existence) à la totalité des commentaires des *Fables*. Davantage, si la démonstration était réussie, elle pourrait décider les membres du jury à ne plus interroger les agrégatifs sur La Fontaine : soit un auteur en moins à réviser, et davantage de temps à consacrer à ceux qui, du fait d'une fâcheuse obscurité, se dispensent hélas fort mal du commentaire.

1 Paul Valéry, « La poésie de La Fontaine », dans *Vues*, Paris, La Table Ronde, coll. « La Petite Vermillon », 1948, p. 160.

Faut-il le préciser ? Une telle démonstration, en apparence provocante, se veut surtout une incitation à mieux lire La Fontaine. Il s'agira en effet, à la faveur du paradoxe, de rendre sensible la singularité herméneutique du genre de l'apologue dans le champ de la fiction et les difficultés qu'il pose au commentaire, notamment à l'étude stylistique, afin de proposer ultimement quelques aménagements de méthode qui prennent acte des spécificités des *Fables*.

LIRE CONTRE LA FONTAINE

78

Est-il bien sûr qu'il y ait *en droit* place dans les *Fables* pour le commentaire ? Genre à interprétation transcendante obligatoire, l'apologue appelle fortement un sens, que le fabuliste vient lui-même nommer dans sa moralité, de toute son autorité éthique et herméneutique : le travail de l'interprète est ainsi toujours déjà fait. Au reste, un apologue qui poserait une difficulté et requerrait le travail herméneutique du lecteur manquerait à son but didactique, et serait tout bonnement raté. On objectera que, s'agissant de La Fontaine, celui-ci s'abstient parfois de délivrer l'interprétation qu'offre la moralité, et cela dès « La Cigale et la Fourmi » qui ouvre le recueil de 1668. Mais « ce n'a été que dans les endroits où elle n'a pu entrer avec grâce, et où il est aisé au lecteur de la suppléer »². On ne saurait mieux dire – et même cela, le fabuliste l'a dit avant nous. Comment donc interpréter un texte qui contient déjà sa propre interprétation ? Comme le rappelle Michel Charles,

2 Jean de La Fontaine, « Préface », *Fables*, édition établie et annotée par Jean-Charles Darmon et Sabine Gruffat, Paris, LGF/Le Livre de Poche, coll. « Classiques de Poche », 2002, p. 41. S'agissant de « La Cigale et la Fourmi », Patrick Dandrey (« Du nouveau sur « La Cigale et la Fourmi ? », *Le Fablier*, n° 10, 1998, p. 127-132) s'est proposé de montrer qu'il y est « aisé de suppléer » à la moralité : une minutieuse enquête sur le mot « prêteuse » (« la Fourmi n'est pas *prêteuse* », v. 15) en révèle la connotation fortement péjorative au XVII^e siècle, qui interdit de penser que la Fourmi puisse être blâmée pour son avarice. La leçon implicite est nette, invitant à la prévision, et à la défaveur de la Cigale. Il n'y a donc dans cette fable aucune difficulté, sinon philologique, effet contingent de la distance historique. Voilà déjà une fable de moins à interpréter : c'est un bon début.

Dire que la fable est un texte maîtrisé ne signifie nullement que La Fontaine [...] maîtrise son récit et le résout dans sa moralité. Toute expérience d'un lecteur des *Fables* manifeste immédiatement le contraire. Mais l'on peut soutenir, par contre, que la fable est un genre où le récit est réglé par la moralité et où il n'y a pas en principe de place pour une interprétation libre. Et cela n'est pas indifférent quand on considère ce que l'on appelle communément l'« art de La Fontaine » : le lecteur a beau prendre tout le plaisir qu'il veut au récit, s'attarder autant qu'il le souhaite au conte et parfois à ses errances, il n'échappera pas à l'idée qu'une règle ou un précepte est posé. Le modèle herméneutique utilisé par les fables est en principe fort simple, puisque le sens du récit est explicitement donné dans un texte synthétique qui retranscrit le récit en termes de comportement : la moralité³.

Il se peut que l'actualisation textuelle vienne relativiser cet idéal, mais il n'empêche : le genre – *a fortiori* dans le contexte esthétique de la « clarté » classique – ne valorise pas la difficulté ; or, comme le savent les étudiants consciencieux, pas d'« explication de texte » sans « problématique ».

Dans une fable du recueil de 1678-1679, après le déchiffrement allégorique confié à un personnage du récit, La Fontaine introduit un commentaire supplémentaire par ces mots : « *Si j'osais ajouter* au mot de l'interprète... »⁴. Une interprétation qui s'ajouterait à celle déjà formulée dans l'apologue procéderait ainsi d'une coupable interpolation, fût-ce de la part du fabuliste lui-même : on voit mal ce qui autoriserait *a fortiori* un simple lecteur à « oser ajouter » quelque chose. Commenter une fable suppose de contester l'interprétation auctoriale qu'offre la moralité, pour lui en substituer une autre – et ainsi lire contre l'auteur⁵, pratique fort peu valorisée dans les études littéraires.

- 3 Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1995, p. 358-359.
- 4 La Fontaine, « Le Songe d'un Habitant du Mogol », *Fables*, XI, 4, v. 18, éd. cit., p. 332. Nous soulignons.
- 5 Sur cette question, voir Arnaud Welfringer, « La Fontaine à contre-courant : essai de désobéissance critique (« Testament expliqué par Ésope », *Fables*, II, 20) », dans Sophie Rabau (dir.), *Lire contre l'auteur ?*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, à paraître en 2011.

ET SI LES FABLES CHANGEAIENT D'AUTEUR(S) ?

On ne s'en tiendra pas à ce seul argument. Comme le signale Gérard Genette, « la fable [...] est presque intégralement un genre hypertextuel »⁶. La Fontaine n'invente pas ses sujets, mais récrit Ésope, Phèdre et quelques autres : « l'art de La Fontaine [...] (n')est (que) l'accomplissement génial d'une pratique hypertextuelle fort modeste, qui est l'expansion stylistique »⁷. Toute fable de La Fontaine se donne ainsi à lire au sein d'un réseau d'hypertextes. Or l'« explication de texte », comme le rappelle ailleurs Gérard Genette, « se veut [...] farouchement immanente : on doit y commenter ligne à ligne, mot à mot, un texte d'une page, en s'interdisant tout recours à des considérations (même textuelles) extérieures à ce texte, pour le coup, vraiment "clos" »⁸. L'« explication de texte », proche de cette pratique que les anglo-saxons nomment *close reading* à laquelle fait allusion Gérard Genette (« *close* connotant à la fois la clôture de l'objet et l'attention scrupuleuse à ses détails »⁹), tend à mettre à l'écart l'hypertextualité constitutive du genre, qui fait que toute fable gagne à être lue non pas isolément, mais au regard de ses précédentes versions. Surtout, cet amuïssement perturbe l'auctorialité qui revient en partage à La Fontaine et à Ésope, Phèdre et quelques autres. En effet, La Fontaine n'est pas l'auteur des *Fables choisies et mises en vers* au même degré que, disons, Baudelaire l'est des *Fleurs du Mal*, ou Hugo des *Contemplations*. Or le partage entre ce qui est assignable dans les *Fables* à La Fontaine et ce qui provient de ses hypotextes commande la définition de ce qu'il y a à interpréter. Dès lors que l'on isole une fable de ses hypotextes en l'« expliquant », on peut *tout* imputer *indifféremment* au seul La Fontaine, aussi bien les canevas narratifs et les moralités hérités des hypotextes, que des éléments effectivement

80

6 Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 79.

7 *Ibid.*, p. 305. Rappelons que, par *hypertextualité*, Gérard Genette entend « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*), sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (*ibid.*, p. 11-12).

8 Gérard Genette, *Figures V*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2002, p. 23.

9 *Ibid.*, p. 15.

introduits par le poète¹⁰. L'« explication de texte » tend à confier à La Fontaine la part de l'*inventio*, et à lui donner la place d'Ésope, en un geste de fait bien proche d'une attribution auctoriale erronée, au rebours des plus élémentaires exigences de la philologie.

QUAND LIRE LES FABLES, C'EST EN FAIRE DES CONTES

Ce dernier problème n'est toutefois pas sans solution : il suffirait après tout de se munir d'une édition des *Fables* qui en donne tous les hypotextes possibles¹¹. La question de la matière de l'interprétation n'en serait pas pour autant réglée. Si l'on se réfère à un poéticien classique du genre de l'apologue, Houdar de La Motte :

Le choix de l'image sous lequel on veut cacher la vérité [qu'on veut enseigner], exige plusieurs conditions. Elle doit être juste, c'est-à-dire, signifier sans équivoque ce qu'on a dessein de faire entendre. Elle doit être une, c'est-à-dire, que tout doit concourir à une fin principale, dont on sente que tout le reste n'est que l'accessoire [...]. Ces conditions sont

- 10 Exemple de cette articulation entre le désintéret pour l'hypertextualité et la décision de tout interpréter identiquement, Georges Couton écrit à l'ouverture de sa *Politique de La Fontaine* (Paris, Les Belles Lettres, 1959, p. 7) : « À la vérité cette étude dès l'abord soulève une objection : est-ce bien la politique de La Fontaine que nous allons rencontrer dans les *Fables choisies mises en vers par M. de La Fontaine* ? Ou bien celle d'Ésope, de Phèdre, et plus tard de Pilpay ? ». Mais l'interprète tranche en affirmant : « L'idée qu'un vers du fabuliste pourrait cesser d'exprimer sa pensée de toujours ou du moment, sa sensibilité, ses malices parce qu'il est traduit mot pour mot d'Ésope, de Phèdre ou d'un conteur indien me paraît inadmissible. Qu'un vers subsiste chez La Fontaine comme un résidu sans importance de ses devanciers, comme une scorie inerte, les conceptions artistiques contemporaines, la tradition de la fable, la poétique de La Fontaine, sa sensibilité même interdisent de le penser. J'estime donc que tout dans les Fables doit être retenu pour mon étude, quelle que soit la source, et la parenté du texte et de la source, y eût-il même traduction littérale » (*ibid.*, p. 9-10).
- 11 Une telle édition tiendrait certes de la bibliothèque portable ; mais rien n'empêche en droit un courageux éditeur de fournir un tel volume. D'ici là, on consultera avec profit les éditions de Jean-Pierre Collinet (La Fontaine, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1991), Marc Fumaroli (La Fontaine, *Fables*, Paris, LGF, coll. « La Pochothèque », 1995), et Henri de Régner (La Fontaine, *Œuvres complètes*, Paris, Hachette, coll. « Grands Écrivains de la France », 1883-1885, t. I-II pour le recueil de 1668).

prises de la nature même de notre esprit, qui ne saurait souffrir qu'on l'embarrasse, qu'on l'égaré ni qu'on le trompe¹².

82

On retrouve l'absence de difficulté inhérente au genre, qui doit « signifier sans équivoque ce qu'on a dessein de faire entendre ». Ces principes signalent également d'autres obstacles. Parce qu'il est une « image », c'est-à-dire une figure, l'apologue n'est pas à prendre à la lettre : ses détails n'ont pas de densité propre qui autoriserait l'interprète à s'arrêter sur eux. Surtout, l'économie du récit est entièrement régie par la moralité : tout, dans la syntaxe narrative, est supposé faire signe vers la leçon, « *tout* doit concourir à *une* fin principale ». Le verbe « concourir » indique que toutes les unités du texte sont élaborées et organisées *ensemble* en vue d'une *course*, d'un trajet (unique) du sens, sans quoi l'esprit du lecteur s'en trouve « égaré » et « embarrassé » devant la prolifération des sens possibles. Les poéticiens classiques font de ce point l'une des principales différences entre l'apologue et un autre genre narratif également pratiqué par La Fontaine, le conte :

Tout est bon dans un conte pourvu qu'on amuse : [La Fontaine] y hasarde toute sorte d'écarts. Il se détourne vingt fois de sa route, et l'on ne s'en plaint pas ; on fait volontiers le chemin avec lui. Dans la fable qui tend à un but que l'esprit cherche toujours, il faut aller plus vite, et ne s'arrêter sur les détails qu'autant qu'ils concourent à l'unité de dessein¹³.

Or, l'« explication de texte », caractérisée comme le rappelait Gérard Genette par « la clôture de l'objet et l'attention scrupuleuse à ses détails », risque de « s'arrêter sur les détails » non sans interrompre la « course » vers

12 Antoine Houdar de La Motte, *Discours sur la fable* [1719], dans Jean de La Fontaine, *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Jean-Pierre Collinet, éd. cit., t. 1, p. 938. On trouve des principes semblables chez Batteux : « L'action de la fable doit être une, juste [...]. Une c'est-à-dire que toutes ses parties aboutissent à un même point : dans l'apologue, c'est la morale. Juste, c'est-à-dire, signifier directement et avec précision, ce qu'on se propose d'enseigner » (Charles Batteux, *Cours de Belles Lettres ou Principes de littérature*, Paris, Desaint et Saillant, 1753, t. 1, p. 224). La reprise de l'argumentation à peu près telle quelle indique que ces principes ont force d'évidence pour les poéticiens du genre.

13 Jean-François de La Harpe, *Le Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, H. Agasse, 1797, t. VI, p. 354.

la moralité : elle a même tout intérêt à les considérer pour eux-mêmes, voire à les regarder comme des « écarts » afin de ne pas trivialement redoubler l'interprétation délivrée par la moralité. Plus radicalement, il se pourrait bien que l'interprète, pour commenter une fable, ait besoin de la transformer en un texte d'un autre genre, par exemple, donc, en un conte, ou plus généralement en une (pure) fiction, afin de faire quitter à tel ou tel détail son statut strictement fonctionnel pour le déclarer « significatif », c'est-à-dire interprétable¹⁴.

QUAND LIRE LES FABLES, C'EST EN FAIRE DES POÈMES

On trouve toutefois chez un éminent interprète de La Fontaine, Leo Spitzer, une attention à ce principe de fonctionnalité qui commande la poétique de la fable :

Chaque fable est [...] un ensemble clos ayant sa structure propre, des proportions et des correspondances qui conviennent à son agencement particulier. C'est pourquoi il est impossible de faire comme Roustan qui, pour d'excellentes interprétations de détail, découpe une partie d'une fable ou, comme il arrive souvent dans les études sur La Fontaine (Michaut, Cordemann entre autres) qui découpent des parties de fables pour y dégager le « sentiment de la nature », l'« observation des animaux », la « philosophie », la « morale ». L'agencement de l'ensemble assigne bien plus à chacun de ces « morceaux » de sentiment, d'observation, de compagnie ou de morale une fonction bien précise à l'intérieur de cet ensemble. Il n'y a pas de sentiment de la nature, de philosophie, de morale en soi chez La Fontaine, ils n'existent qu'en tant que fonctions¹⁵.

Spitzer disqualifie toute lecture « thématique » qui, en démembrant les apologues, en autonomise et « défonctionnalise » les éléments.

14 Pour une démonstration détaillée, voir Arnaud Welfringer, « Poétique d'un sous-genre critique : l'explication de fable de La Fontaine », *Fabula LHT* (Littérature, histoire, théorie), n° 3, « Complications de texte : les microlectures », dir. Marc Escola, 1^{er} septembre 2007 (www.fabula.org/lht/3/Welfringer.html).

15 Leo Spitzer, « L'art de la transition chez La Fontaine », dans *Études de style*, Paris, Gallimard [1970], coll. « Tel », 1980, p. 197.

« La nature », « les animaux », « la morale », « la philosophie » dans les *Fables*... : sur l'autorité du grand stylisticien, nous voilà débarrassés d'une bonne part des préoccupations de la critique lafontainienne. On ne s'en réjouira cependant pas trop vite : à rebours, les analyses de fables de Spitzer, fondées sur ce principe « fonctionnaliste », démontreraient la possibilité d'une interprétation des *Fables* qui demeurerait fidèle à la poétique de l'apologue.

Toutefois, Spitzer ne rapporte pas du tout cette lecture « fonctionnaliste » au genre de la fable, mais semble même la lui opposer, pour la fonder sur l'idée d'« organisme » : « La Fontaine [...] a transformé le laconisme de la fable en causerie, voyant dans chaque fable un petit organisme mû par ses lois propres »¹⁶. Spitzer ne s'appuie ainsi nullement sur le genre, qu'il résume à un pur trait de style (le « laconisme » des originaux ésoptiques, composés en Attique dans des temps frustes). D'où vient cette idée d'« organisme » qui le supplante, et en quoi consiste-t-elle ?

La Fontaine est sans doute le premier poète de la littérature mondiale – avant lui on pourrait tout au moins nommer quelques sonnets de la Renaissance – à avoir appliqué à l'œuvre d'art réduite cette idée d'organisme, de monade, à avoir senti dans les « actes divers » le souffle du « *teatro del mondo* » tout entier, à avoir pressenti dans ces « modèles réduits » de l'art la loi de la création universelle. Il a fallu la rencontre de la modeste idée médiévale du macrocosme et du microcosme, où l'homme est l'image de la création, et la fière idée de la Renaissance où l'artiste, semblable à Dieu, imagine un monde, pour que prenne forme cette œuvre d'art humble et fière, qui contient l'univers¹⁷.

On ne voit toutefois pas très bien comment la rencontre de la correspondance médiévale entre microcosme et macrocosme et du motif renaissant de l'artiste roi et démiurge se serait produite au XVII^e siècle chez le seul La Fontaine. Surtout, on se défait mal de l'impression que Spitzer ne fait que projeter sur les *Fables*, à titre de propriété du texte, une conception de la littérature comme organisme qui est le postulat

¹⁶ *Ibid.*, p. 196-197.

¹⁷ *Ibid.*, p. 197.

de lecture bien connu de ses *Études de style*. S'il s'agit de situer le lieu de naissance de cet « organicisme », il faut se tourner non du côté de Château-Thierry autour des années 1650-1660, mais vers Iéna au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles¹⁸.

La chose n'est pas indifférente. Comme Peter Szondi l'a montré¹⁹, l'idée romantique de l'œuvre d'art comme organisme engage une herméneutique de la totalité, où il s'agit d'« expliquer » le texte, non plus en éclairant une partie obscure à l'aide de parties « claires » comme le faisait jusque là l'herméneutique, mais en éclairant le « tout » à l'aide d'une « partie » constituée en *analogon*, voire, précisément, en *organon*, de l'ensemble. Le type de relation privilégié entre les éléments est alors l'analogie, d'où, dans l'analyse, un primat de la ressemblance sur la différence. Spitzer consacre ainsi toute son attention à tel détail « en raison de ce que nous pourrions appeler sa “micro-représentativité” – sa façon d'énoncer déjà, au niveau de la partie, ce qu'énoncera l'œuvre entière »²⁰. Davantage, comme l'écrit Florian Pennanech,

ce principe de fonctionnement [...] permet non seulement de « motiver » les parties d'une œuvre en les rapportant à un tout, mais en outre de « motiver » l'élément formel en en faisant l'*analogon* de la totalité spirituelle²¹.

- 18 Spitzer ajoute à cette généalogie « la critique d'art de l'Antiquité [qui] imposait à l'œuvre d'art d'être un ensemble organique » (*ibid.*, p. 196) : cette influence peut sembler plus vraisemblable. Mais l'« organicisme » de la poétique antique et classique (voir Aristote, *Poétique*, 47a8 ; Horace, *Art poétique*, v. 8-9, etc.) est un principe de régulation extérieure, corrélé au privilège donné à la *tekhne* du fabricant ; l'organicisme romantique est quant à lui un principe constitutif immanent à l'œuvre, indépendamment de détermination causale extérieure – par exemple générique (Voir Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1992, p. 129 et p. 145-153). C'est sur cette conception romantique que repose la démarche de Spitzer qui fait de la fable de La Fontaine « un petit organisme mû par ses lois propres ».
- 19 Peter Szondi, *Introduction à l'herméneutique littéraire*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 1959.
- 20 Jean Starobinski, « Leo Spitzer et la lecture stylistique », dans Leo Spitzer, *Études de style, op. cit.*, p. 28.
- 21 Florian Pennanech, « Stylistique et critique littéraire. La réception de Leo Spitzer par la Nouvelle Critique française », dans Laurence Bourgault et Judith Wulf (dir.), *Stylistiques ?*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2010, p. 45.

Devant chaque fable qu'il étudie, Spitzer constate ainsi une incohérence, une rupture thématique et/ou stylistique entre deux séquences, avant de décrire l'art de la transition de La Fontaine qui, d'une part, rend cette rupture plus ou moins insensible, et, d'autre part, établit par-delà les différences apparentes une identité profonde entre les éléments rapprochés. Spitzer élabore alors, contre l'apparente incohérence, une autre cohérence déclarée plus « profonde », un autre « tout » auquel rapporter les parties du texte. Le stylisticien peut enfin rapporter à la totalité psychologique de l'individu La Fontaine cet « art de la transition », *analogon* formel d'une « vision relativiste du monde » qui « dégage ce qu'ont de commun des choses très éloignées »²².

86

Or, si la rhétorique de la fable commande une lecture fonctionnelle où il s'agit de rapporter les parties à un tout, d'une part, ce rapport est d'une nature différente de celui, analogique, mobilisé par Spitzer (s'il fallait lui donner pour emblème une figure, il relève plutôt de la métonymie) ; d'autre part, ce « tout » n'est pas un « organisme » poétique, mais une image allégorique elle-même rapportée à une leçon morale. C'est uniquement l'*ensemble* du récit, comme image, qui est à rapporter analogiquement (en fait, allégoriquement) à un « tout », qui est la leçon morale ; le rapport de la partie à l'image n'est nullement assimilable à celui de l'image à la leçon morale. La lecture « fonctionnelle » de Spitzer saute une étape pour introduire d'emblée un rapport analogique, au niveau à la fois de la partie par rapport au tout et des parties entre elles.

On n'aperçoit peut-être pas l'enjeu de ces subtiles différences. Laissons donc la parole à l'un des meilleurs disciples de Spitzer, Jules Brody, qui explicite les conséquences de la démarche :

Sans vouloir tenter de résumer l'approche de Spitzer, ni d'en extrapoler les principes théoriques, je tiens à en souligner l'apport fondamental [...] : la fine fleur de la pensée de La Fontaine n'est à chercher ni dans ses belles maximes ciselées (« la raison du plus fort est toujours la meilleure »), ni dans la structure du récit, ni dans les grands thèmes qui parcourent les fables en filigrane – l'injustice, l'amitié, la cupidité – mais

22 Leo Spitzer, « L'art de la transition chez La Fontaine », art. cit., p. 172.

dans les mots épars, qui se parlent et se répondent à l'intérieur des fables individuelles, à un étage supérieur de l'édifice de l'œuvre, bien au-dessus du train-train de la chose narrée²³.

Ce que valorise dans les *Fables* Spitzer (et Jules Brody à sa suite), c'est un principe de répétition, forme élémentaire d'analogie (ici entre différentes « parties » lexicales), qui attire l'attention vers le matériel verbal : soit ce qu'il est convenu d'appeler depuis Jakobson la « fonction poétique » du langage²⁴. Michel Charles a rappelé le « rôle capital que joue la procédure de répétition dans la définition même que donnent les modernes du poétique, voire du littéraire »²⁵, et l'on sait ce que cette définition doit à la poésie moderne. La dévalorisation simultanée du récit (« le train-train de la chose narrée ») est solidaire de cette valorisation, et également tributaire de la modernité poétique caractérisée par l'exclusion du narratif²⁶ ; elle est étrangère aux classiques comme à la poétique de l'apologue. Le même Michel Charles a montré que « l'identification du littéraire au poétique et du poétique au répétitif ouvre le champ le plus vaste qui soit à l'interprétation »²⁷ : l'équivalence formelle est pour le commentateur un puissant moyen d'élaborer des équivalences sémantiques, et ainsi de construire analogiquement une cohérence, « organique » ou « poétique » – tout autre que celle, allégorique et didactique, qu'impose dans un apologue la moralité. Spitzer et sa postérité offrent ainsi l'exemple d'un nouveau moyen de rendre interprétables les *Fables* : les transformer en poèmes modernes ou en « poésie pure »²⁸.

23 Jules Brody, « Lire La Fontaine », dans *Lectures de La Fontaine*, Charlottesville, Rookwood Press, EMF Monographies, 1994, p. XVII.

24 Sur les rapports entre la théorie littéraire du romantisme allemand et la « fonction poétique » selon Jakobson, voir notamment Tzvetan Todorov, « Théories de la poésie », *Les Genres du discours*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 99-104.

25 Michel Charles, *L'Arbre et la source*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1985, p. 112-113.

26 Voir Dominique Combe, *Poésie et récit. Une autre rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.

27 Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, op. cit., p. 49.

28 Spitzer fait en effet de La Fontaine « un précurseur de Valéry, pour ce qui est de la poésie de l'intelligence ou de la poésie pure », dans la mesure où il « a su transformer en chant même la prose et en poésie des discussions philosophiques » (Leo Spitzer, « L'art de la transition chez La Fontaine », art. cit., p. 207 et p. 204). Valéry a lui-

Qu'elle en fasse des contes ou des poèmes, l'interprétation des *Fables*, dans sa manière d'en traiter le détail, fait preuve d'un coupable interventionnisme. La conclusion semble cette fois s'imposer définitivement : il faut s'abstenir d'interpréter les *Fables*.

L'APOLOGUE, GENRE INSTABLE

88 L'honnêteté oblige à le signaler : cette question du statut du détail dans les *Fables* risque toutefois de fragiliser notre démonstration. Les lecteurs intéressés à accepter les analyses précédentes n'ont peut-être pas aperçu un paradoxe embarrassant dans la formule citée de La Motte. Si, dans un apologue, absolument « *tout* doit concourir à une fin principale, dont on sente que tout le reste n'est que l'accessoire », qu'est-ce qui constitue exactement « tout le *reste* » ? Le poéticien indique, du bout des lèvres, que le « concours » de tous les éléments ne peut jamais être qu'un idéal. Un récit comporte toujours des éléments qui peinent à être subsumés dans la moralité. Tel est le « germe d'instabilité » qui caractérise selon Marc Escola tout apologue.

Parce qu'un énoncé aléthique et une série d'énoncés narratifs ne sauraient jamais être pleinement isomorphes, il se trouve qu'aucun exemple ne peut se laisser traduire en une simple maxime, qu'aucun récit n'est exactement réductible à sa moralité. Que la narration soit ou non allégorique, que l'anecdote soit ou non animalière ne change rien à l'affaire : l'application que vient formuler la moralité, loin d'opérer une traduction sans reste du récit en principe moral, ne peut éviter de laisser à l'écart de cette réduction quantité de résidus ou de suppléments [...] ²⁹.

même permis le rapprochement en procédant le premier à une telle transformation des *Fables* en « poésie pure », à la faveur d'une semblable dévalorisation du double aspect didactique et narratif du genre et d'une valorisation de l'art purement formel de La Fontaine (Paul Valéry, « Au sujet d'*Adonis* » et « Oraison funèbre d'une fable », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, t. I, p. 474-498 ; « La poésie de La Fontaine », dans *Vues*, *op. cit.*, p. 159-170).

29 Marc Escola, *Lupus in fabula. Six façons d'affabuler La Fontaine*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2003, p. 6.

A fortiori, dira-t-on, dans les récritures de La Fontaine. Si les poéticiens classiques de l'apologue s'efforcent de réguler, à défaut de pouvoir l'abolir, le détail en tant qu'il est toujours susceptible de détourner le lecteur de la fin morale du genre, et de lui permettre de faire d'une fable un texte d'un autre genre, il n'est pas sûr que l'on trouve ce louable scrupule chez La Fontaine, qui, lui, assume pleinement le recours à des « ornements ».

On ne trouvera pas ici l'élégance ni l'extrême brièveté qui rendent Phèdre recommandable : ce sont qualités au-dessus de ma portée. Comme il m'était impossible de l'imiter en cela, j'ai cru qu'il fallait en récompense égayer l'ouvrage plus qu'il ne l'a fait. [...] C'est ce que j'ai fait avec d'autant plus de hardiesse que Quintilien dit qu'on ne saurait trop égayer les narrations. [...] J'ai pourtant considéré que, ces fables étant sues de tout le monde, je ne ferais rien si je ne les rendais nouvelles par quelques traits qui en relevassent le goût. C'est ce qu'on demande aujourd'hui : on veut de la nouveauté et de la gaieté³⁰.

Patrick Dandrey a donné une lecture remarquable de ces lignes : les amplifications narratives des *Fables* viseraient à rendre mieux recevables les apologues auprès d'un public blasé, qui connaît son Ésope depuis l'enfance ; elles seraient ainsi au (strict) service des moralités, et permettraient de « diffuser » dans les récits la moralité que le fabuliste parfois se dispense de donner – là, donc, « où elle n'a pu entrer avec grâce, et où il est aisé au lecteur de la suppléer »³¹. On voit le bon service qu'une telle lecture de la préface rendrait à notre démonstration : elle ne laisse rien à interpréter dans les *Fables*. La tâche du commentateur se réduirait, lorsque la moralité est explicite, non à interpréter mais tout au plus à décrire et admirer les ornements poétiques apportés par La Fontaine ; lorsque la moralité vient à manquer, il ne s'agirait que d'expliciter celle-ci, et la chose présenterait alors si peu de difficulté qu'on se résout mal à l'appeler « interprétation ».

30 La Fontaine, « Préface », *Fables*, éd. cit., p. 7.

31 Patrick Dandrey, *La Fabrique des Fables*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 9-19.

Aussi est-ce à contrecœur que nous sommes obligés de nous désolidariser de cette manière de comprendre la préface. Quoi qu'en dise ici La Fontaine, on peut juger avec La Motte que la brièveté de Phèdre n'a rien d'« extrême », mais, au contraire, est « fleurie » : « à tout prendre, il est encore prolix auprès d'Ésope »³². C'est que Phèdre ajoute déjà aux apologues ésopiques de nombreuses circonstances au service d'une meilleure motivation des séquences narratives, donnant ainsi une plus grande vraisemblance à la fiction, et partant une plus grande densité³³. « Égayer l'ouvrage plus qu'il ne l'a fait » de « traits » qui permettraient de retenir le lecteur déjà blasé, voilà bien ce qui risque de mettre celui-ci dans l'« embarras » et dans l'« égarement » au moment de dégager la leçon d'un récit ainsi orné et amplifié – ou au contraire, précisément parce qu'il est blasé des apologues ésopiques, de tant satisfaire le désir de « nouveauté » du lecteur qu'il ne lise ces fables que comme de bons contes³⁴. Les lecteurs de l'âge classique, de La Motte à Chamfort, ne se privent pas de reprocher à La Fontaine des ornements superflus au regard de la moralité³⁵. Il se pourrait que La Fontaine exploite pleinement le « germe d'instabilité » inhérent à l'apologue en introduisant à plaisir des éléments qui ne peuvent être subsumés dans la moralité. Tel est selon Marc Escola « le sens à donner au débat sur lequel roule l'ensemble de la préface » :

[Les] éléments narratifs dont le récit a eu besoin mais dont la moralité n'a que faire [...] sont sans doute autant de « traits » qui « égayent la narration » en lui conférant cet enjouement que La Fontaine revendique ; mais parce qu'ils demeurent ainsi sans fonction autre que narrative – ce qui ne signifie pas qu'ils sont de purs « ornements » – ces éléments

32 Antoine Houdar de La Motte, *Discours sur la fable*, op. cit., p. 948.

33 Sur ces notions, voir Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel quel », 1969, p. 71-100.

34 Par exemple Madame de Sévigné, grande amatrice des *Fables* comme des *Contes* de La Fontaine, qui valorise dans ces deux œuvres, indifféremment de leurs genres, le « talent qu'il a de conter » (Lettre du 6 mai 1671).

35 On trouvera un échantillon de ces observations dans les présentations que donne Régnier en tête de nombreuses fables dans son édition, La Fontaine, *Œuvres complètes*, éd. cit.

jouissent d'une parfaite disponibilité, en faisant éventuellement signe vers une autre maxime³⁶.

Ces détails peuvent « faire signe » vers une autre moralité ; mais ils peuvent aussi « faire fiction », ou servir à établir des récurrences « poétiques », et constituer les opérateurs et les matériaux aussi bien d'une réécriture de la fable en conte ou en poème que d'une interprétation (si tant est que les deux opérations se laissent nettement distinguer). Les interprètes ne font ainsi que tirer parti d'une coupable désinvolture de La Fontaine, qui leur a bien préparé le terrain.

S'écroule ici notre première objection contre l'interprétation des *Fables*, la seule qui tenait encore. Parce qu'aucune maxime morale ne peut subsumer pleinement un récit, parce qu'il restera toujours en un apologue des éléments résiduels à partir desquels produire une autre leçon, aucune moralité n'est jamais tout à fait satisfaisante. Une fable n'est donc pas toujours déjà interprétée, comme nous l'écrivions plus haut : une fable est toujours *mal* interprétée, y compris par le fabuliste. La place est libre pour l'interprète – ou plutôt pour un interminable défilé d'interprètes : une fable est *toujours* mal interprétée.

INTERPRÉTER LES FABLES COMME DES FABLES

Nous répugnons à décevoir les candidats qui espéraient enfin trouver une solide raison de faire l'impasse sur une œuvre au programme, mais il faut l'avouer : interpréter les *Fables* est possible, non seulement en fait, mais bien en droit. Au moins tenterons-nous d'atténuer cette déception, en proposant de limiter autant que possible la matière et la manière de l'interprétation.

En effet, on peut légitimement se refuser à suivre totalement les quelques commentateurs que l'on a rencontrés, et s'efforcer de lire les *Fables*, non comme des contes ou des poèmes, mais, pourquoi pas, comme des fables – c'est-à-dire au regard du modèle herméneutique

³⁶ Marc Escola, *Lupus in fabula. Six façons d'affabuler La Fontaine*, op. cit., p. 6-7.

du genre. On en trouvera l'exemple dans la démarche qu'a récemment proposée Marc Escola :

La marche à suivre consistera pour l'essentiel à observer classiquement, et d'un peu près, le jeu introduit entre la maxime proposée et le récit qui doit l'illustrer, mais aussi le détail de la narration et l'aptitude de certaines de ses séquences à exemplifier un autre principe moral capable de concurrencer la moralité explicite – en indiquant une autre fable possible. La Fontaine ne procédait pas autrement à l'égard des apologues livrés par la tradition pour y délivrer ses propres fables³⁷.

92

D'une part, plutôt que de faire feu de tout bois en considérant que tout dans une fable est identiquement disponible pour l'interprétation et également imputable à La Fontaine, la méthode permet de définir un peu rigoureusement le champ de l'interprétable, en s'attachant uniquement aux détails qui font reste par rapport à l'interprétation censée subsumer l'intégralité du récit. On ajoutera que l'hypertextualité fournit un autre principe de partage dans le champ du notable : pour ne pas faire de La Fontaine l'inventeur de ses *Fables choisies*, il convient de ne pas trop s'étonner de motifs, narratifs ou moraux, qui sont topiques ou directement hérités des principaux hypotextes, et de s'interroger sur les éléments introduits par La Fontaine : sont-ils à leur tour bien fonctionnels ? D'autre part, une fois ce double partage opéré, il s'agit de traiter les éléments résiduels, non pas en tant qu'ils permettraient de construire une cohérence « poétique », mais à nouveau selon le même modèle herméneutique, comme signe d'autres leçons possibles. C'est là une manière de mieux apprécier les choix retenus par La Fontaine au regard des différentes possibilités de réécriture que recelaient ses hypotextes, et ainsi d'entrer dans l'atelier du fabuliste. Une telle démarche permet également de produire une interprétation qui ne redouble pas trivialement le contenu de la moralité, mais met au jour les multiples inductions que permet le récit³⁸.

³⁷ *Ibid.*, p. 7.

³⁸ Après nos belles promesses d'épargner aux agrégatifs des lectures inutiles, c'est avec embarras que nous renvoyons, en guise d'illustrations de la démarche de lecture proposée, à l'ouvrage de Marc Escola déjà cité, et (aggravons notre cas) à

On ne verra pas trop vite dans cette proposition de réguler l'interprétation à partir du modèle rigoureux de l'apologue, une navrante insensibilité à la « poésie » de La Fontaine. Si nous considérons aujourd'hui les *Fables* d'abord comme des poèmes, et ensuite (rarement) comme des apologues, les contemporains de La Fontaine ne pouvaient guère faire de même. Nous lisons les *Fables* de La Fontaine, voire des *Fables-de-La Fontaine*, tant le genre s'est désormais réduit à cette seule œuvre ; selon le titre complet du recueil, l'âge classique lisait des *Fables choisies et mises en vers par M. de La Fontaine*, parmi nombre d'autres recueils et après une fréquentation scolaire du corpus ésope, où celui-ci n'était pas seulement la matière d'exercices de lecture mais aussi de réécriture³⁹. Rodés au modèle herméneutique du genre, les contemporains étaient bien plus portés à lire (et à évaluer, comme le fait La Motte) celles de La Fontaine au regard de celui-ci, et mieux disposés à apprécier ses interventions hypertextuelles. La Fontaine ne peut composer ses *Fables* qu'au regard de cet « horizon d'attente » ; qu'il les ait « mis en vers » ne signifie pas qu'il ait anticipé sur notre moderne définition de la poésie ni sur nos procédures herméneutiques. On verra donc dans la démarche ici proposée une manière vraisemblable de partager les étonnements des premiers lecteurs de La Fontaine, de remarquer ce qui pouvait les arrêter dans les *Fables* – que ce soit pour condamner celles-ci (ainsi La Motte), mais également, sans nul doute, pour les apprécier (M^{me} de Sévigné, disons) : après tout, l'« égarement » est aussi un plaisir.

Arnaud Welfringer, *Le Courage de l'équivoque. Politiques des Fables de La Fontaine*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle », à paraître en 2011.

39 Voir Georges Couton, *La Poétique de La Fontaine*, Paris, PUF, 1957.

BIBLIOGRAPHIE

- BATTEUX, Charles, *Cours de Belles Lettres ou Principes de littérature*, Paris, Desaint et Saillant, 1753.
- BRODY, Jules, *Lectures de La Fontaine*, Charlottesville, Rookwood Press, EMF Monographies, 1994.
- CHARLES, Michel, *L'Arbre et la source*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1985.
- , *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1995.
- COMBE, Dominique, *Poésie et récit. Une autre rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.
- COUTON, Georges, *La Poétique de La Fontaine*, Paris, PUF, 1957.
- , *La Politique de La Fontaine*, Paris, Les Belles Lettres, 1959.
- 94 DANDREY, Patrick, *La Fabrique des Fables*, Paris, Klincksieck, 1992.
- , « Du nouveau sur « La Cigale et la Fourmi ? », *Le Fablier*, n° 10, 1998, p. 127-132.
- ESCOLA, Marc, *Lupus in fabula. Six façons d'affabuler La Fontaine*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2003.
- GENETTE, Gérard, « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel quel », 1969, p. 71-100.
- , *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- , « Ouverture métacritique », dans *Figures V*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2002, p. 7-38.
- HOUDAR DE LA MOTTE, Antoine, *Discours sur la fable* [1719], dans Jean de La Fontaine, *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, p. 933-951.
- LA FONTAINE, Jean de, *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Henri de Régnier, Paris, Hachette, coll. « Grands Écrivains de la France », 1883-1885, t. I-II.
- , *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1991.
- , *Fables*, édition établie et annotée par Marc Fumaroli, Paris, LGF, coll. « La Pochothèque », 1995.
- , *Fables*, édition établie et annotée par Jean-Charles Darmon et Sabine Gruffat, Paris, LGF/Le Livre de Poche, coll. « Classiques de Poche », 2002.

- LA HARPE, Jean-François de, *Le Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, H. Agasse, 1797, t. VI.
- PENNANECH, Florian, « Stylistique et critique littéraire. La réception de Leo Spitzer par la Nouvelle Critique française », dans Laurence Bourgault et Judith Wulf (dir.), *Stylistiques ?*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2010.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Art de l'Âge moderne*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1992.
- SÉVIGNÉ, Marie de Rabutin-Chantal de, *Correspondance*, édition établie et annotée par Roger Duchêne, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972-1978, 3 vol.
- SPITZER, Leo, « L'art de la transition chez La Fontaine », dans *Études de style*, Paris, Gallimard [1970], coll. « Tel », 1980, p. 166-207.
- STAROBINSKI, Jean, « Leo Spitzer et la lecture stylistique », dans Leo Spitzer, *Études de style*, Paris, Gallimard [1970], coll. « Tel », 1980, p. 7-39.
- SZONDI, Peter, *Introduction à l'herméneutique littéraire*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 1959.
- TODOROV, Tzvetan, « Théories de la poésie », dans *Les Genres du discours*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 99-104.
- VALÉRY, Paul, « La poésie de La Fontaine », dans *Vues*, Paris, La Table Ronde, coll. « La Petite Vermillon », 1948, p. 159-170.
- , *Au sujet d'Adonis*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, t. I, p. 474-495.
- , *Oraison funèbre d'une fable*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, t. I, p. 495-498.
- WELFRINGER, Arnaud, « Poétique d'un sous-genre critique : l'explication de fable de La Fontaine », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n° 3, « Complications de texte : les microlectures », dir. Marc Escola, 1^{er} septembre 2007 (www.fabula.org/lht/3/Welfringer.html).
- , « La Fontaine à contre-courant : essai de désobéissance critique (« Testament expliqué par Ésope », *Fables*, II, 20) », dans Sophie Rabau (dir.), *Lire contre l'auteur ?*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, à paraître en 2011.
- , *Le Courage de l'équivoque. Politiques des Fables de La Fontaine*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle », à paraître en 2011.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
Anna Arzoumanov et Cécile Narjoux	7

PREMIÈRE PARTIE

BÉROUL

Le nom de Dieu dans le <i>Tristan</i> de Béroul	
Stéphane Marcotte.....	15

DEUXIÈME PARTIE

RABELAIS

« Babilbabou (disoit il) voicy pis qu'antan » : L'onomatopée dans le <i>Quart livre</i>	
Romain Menini.....	37

TROISIÈME PARTIE

LA FONTAINE

Les grâces du « vieux langage » : Formes et enjeux de l'archaïsme dans la première livraison des <i>Fables</i> de La Fontaine	
Damien Fortin.....	57
Peut-on interpréter les <i>Fables</i> de La Fontaine?	
Arnaud Welfringer	77

QUATRIÈME PARTIE
SAINT-SIMON

Prédications et portraits dans l'*Intrigue du Mariage de M. le duc de Berry*
Violaine Géraud 99

De l'analogie dans les *Mémoires*, ou l'*Intrigue* en images
François Raviez 121

CINQUIÈME PARTIE
MAUPASSANT

210 La caractérisation négative dans quelques nouvelles de Maupassant
Françoise Rullier 141

Maupassant ou le piège de la transparence
Laure Helms-Maulpoix 153

SIXIÈME PARTIE
LAGARCE

Juste la fin du monde: juste la fin du dialogue?
Florence Leca 175

« Ce n'est pas connaître cela, c'est imaginer » :
modalisations et comparaisons ou la méconnaissance de l'autre
Aude Laferrière 195