

La fable et ses variations : Gabriele d'Annunzio, Henri Michaux et William Faulkner

Sébastien WIT
Université de Picardie Jules Verne
CERCLL (EA 4283)

Je chante les héros dont Ésope est le père,
Troupe de qui l'histoire encor que mensongère,
Contient des vérités qui servent de leçons¹.

Ces trois vers ouvrent la dédicace « À Monseigneur le Dauphin » du premier recueil des *Fables* de La Fontaine. Avec la théâtralité qui le caractérise, le fabuliste met en scène son entreprise littéraire. En premier lieu, La Fontaine replace le genre de la fable au sein d'une généalogie qu'il fait remonter à la tradition ésopique. Avec la « Vie d'Ésope le phrygien », la dédicace au fils du Roi constitue un diptyque visant à légitimer la fable en tant que genre littéraire². Retranscrit par le fabuliste français, le récit de la vie d'Ésope brosse une personnalité atypique, en dehors des normes de son temps. Le fondateur légendaire de la fable y apparaît comme un trublion, un trouble-fête capable de tenir tête aux puissants et de se venger des torts qu'ils lui font parfois subir. Dans la substance même de sa pensée, Ésope échappe aux paradigmes fondés sur des schèmes logiques attendus. Constamment, l'esclave reconverti en philosophe voit plus loin que ceux qui l'entourent. Il tord les mots sans jamais les rompre et parvient ainsi à ses fins, notamment en recourant à des « héros » bien particuliers : les animaux anthropomorphisés auxquels les premiers livres des *Fables* de La Fontaine octroient une place de choix. Chargé d'implicite, le récit des fables d'inspiration ésopique s'éloigne volontairement de la sphère humaine pour mieux y revenir.

Néanmoins, chez La Fontaine, la référence à Ésope ne se limite pas au versant générique. Reconnaisant simultanément la fable comme lieu de feintise (« l'histoire encor que mensongère ») et instance édifiante (« des vérités qui servent de leçons »), La Fontaine inscrit son œuvre dans une esthétique qu'il partagerait selon lui avec Ésope. Postulant l'efficacité d'une puissance du faux, il considère que la représentation fictionnelle est capable de donner à voir une vérité sur le monde. Ainsi, pour le fabuliste français, la fable est-elle le genre littéraire par lequel le livre peut pleinement investir cette dialectique liant de manière indissociable la feintise, la vérité et le mensonge. Or, dans l'imaginaire littéraire occidental, la figure de La Fontaine a imprégné le genre de la fable bien au-delà des frontières françaises. Que ce soit en Italie, en Espagne, en Angleterre ou en Allemagne, les imitateurs de La Fontaine se multiplient dans les salons du XVIII^e siècle³. Cela se traduit notamment par une redéfinition du genre de la fable en

¹ Jean de La Fontaine, « À Monseigneur le Dauphin » dans *Fables*, éd. Jean-Charles Darmon, Paris, Librairie Générale Française, 2002, p. 61.

² « La vie d'Ésope le Phrygien » dans *ibid.*, p. 45-60.

³ Sur la difficulté de penser la fable européenne autrement qu'à travers le prisme de l'œuvre de La Fontaine encore au début du XX^e siècle, voir par exemple Kenneth McKenzie, « Italian Fables of

tant que lieu privilégié de la satire sociale. Les animaux deviennent un moyen de se rire des élites nobiliaires, qui trouvent dans les fables un miroir détourné de leurs propres travers. Pourtant, la fable – en tant que genre littéraire – est-elle soumise au déterminisme de sa généalogie ? La catégorie générique dispose-t-elle d'un cœur demeurant stable à travers les siècles, ou – ce qui paraît plus plausible⁴ – se modifie-t-elle au rythme des usages qu'en fait le champ littéraire ? Comment la généricité réagit-elle aux réalités géographiques, temporelles et institutionnelles déterminant les contextes de ses réutilisations par les écrivains ? Afin de répondre à ces diverses questions, je m'intéresserai dans cet article à la manière dont des écrivains appartenant à des aires linguistiques différentes s'emparent du vocable *fable* entre la fin du XIX^e siècle et le milieu du XX^e siècle.

1880-1950 : trois visages de la fable en Occident

Dans la perspective d'une théorie littéraire des écrivains⁵, mon propos va se concentrer sur trois exemples d'un usage de l'appellation générique *fable* comme titre d'une œuvre. Sur la période 1880-1950, il s'agira des *Favole mondane* de Gabriele d'Annunzio, des *Fables des origines* d'Henri Michaux et d'*A Fable* de William Faulkner.

Les *Favole mondane* [« Fables du monde »] de d'Annunzio regroupent un ensemble de chroniques journalistiques fictionnelles parues dans diverses revues italiennes entre 1884 et 1888⁶. En italien, l'évolution du latin *fabula* a donné deux termes distincts : *favola* et *fiaba*. Traditionnellement, la *favola* renvoie au genre littéraire de la fable, tandis que la *fiaba* désigne la forme du conte. *De facto*, le titre du recueil de d'Annunzio produit un effet de catégorisation générique. Il affine l'ouvrage à la généricité de la fable, sans autre critère que cette autorité arbitraire dont dispose le titre d'un livre. Certes, au vu du contenu des chroniques de d'Annunzio, les *Favole mondane* ne sont pas sans rappeler le regard d'un fabuliste comme La Fontaine dans la mesure où ces « fables du monde » dépeignent d'une manière truculente les excès des classes aisées de la société italienne. Néanmoins, quoique la satire sociale cachée derrière des scènes banales de la vie mondaine soit au cœur des *Favole mondane*, ce

the Eighteenth Century » dans *Italica*, vol. 12, n° 2, 1935, p. 39-44. Disponible en ligne : <http://www.jstor.org/stable/476382> (consulté le 14 mars 2018).

⁴ Il va de soi que cet article ne cherche pas à dégager une essence de la fable. La critique a déjà montré la vanité d'une telle entreprise. Sur ce point, voir Morten Nøjgaard, *La Fable antique*, København, Nyt Nordisk Forlag A. Busck, t. I, 1964, p. 23.

⁵ Cette attention aux usages des catégories génériques chez les auteurs recoupe en grande partie les présupposés épistémologiques des histoires littéraires des écrivains. Sur ce point, cf. Jean-Louis Jeannelle et al. (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013, p. 21 : « En prenant pour objet l'histoire littéraire des écrivains, nous ne cherchons donc pas à rectifier un récit dominant au nom des voix indigènes, ni à opposer une connaissance "de l'intérieur", vive et engagée, à une connaissance savante, froide et distancée, mais à étudier un ensemble de fonctions et d'effets, qui ont un poids existentiel et une force de configuration jusqu'ici peu aperçue ».

⁶ Voir Federico Roncoroni, « Introduzione » dans Gabriele d'Annunzio, *Favole mondane*, Milan, Garzanti, 1981 (désormais *Favole mondane*), p. 5.

titre n'est pas un choix auctorial mais une décision éditoriale⁷. Un premier recueil des chroniques littéraires de d'Annunzio est publié à Rome en 1913 sous le titre *Pagine disperse. Cronache mondane – Letteratura – Arte* [« Pages éparses. Chroniques mondaines – Littérature – Art »]⁸. C'est en 1914, au moment où un deuxième recueil paraît au sein de la maison florentine Quattrini, que naît le titre *Favole mondane*⁹. Même si d'Annunzio est toujours en vie à cette époque (il décède en 1938), ces publications se font sans son autorisation¹⁰. Le titre *Favole mondane* s'est ensuite trouvé pérennisé dans les éditions ultérieures, notamment celle de 1981 sur laquelle je m'appuie dans le cadre de cet article. Pour la maison Quattrini, le titre *Favole mondane* s'explique vraisemblablement par le doublet qu'il constitue avec une autre publication de l'année 1914 : *Aminta : favola boscareccia* du Tasse [« Aminte : fable pastorale »]¹¹. Renvoyant dos à dos nature et civilisation, Âge d'or et décadence, le jeu d'opposition entre l'univers pastoral et les mondanités urbaines répond ici à une forme de logique sérielle, caractéristique des « effet[s] d'auctorialité éditoriale »¹².

Contrairement au cas de d'Annunzio, Michaux et Faulkner sont à l'origine de l'utilisation du terme *fable* dans le titre dans leur œuvre. Écrites en 1923, les *Fables des origines* de Michaux s'inscrivent au sein de la période 1922-1926 de la production littéraire du jeune poète¹³. Les *Fables des origines* sont constituées de vingt-sept fables en vers libres, dont la plus courte fait huit vers tandis que la plus longue excède à peine une page. Allant de « Dieu et le monde » (première fable) à « La fourmi à l'étoile » (dernière fable), le recueil entraîne le lecteur dans un parcours mêlant la cosmogonie parodique (par exemple avec « L'origine des microbes ») au dépaysement de la savane

⁷ Voir *Favole mondane*, p. 191.

⁸ Voir G. d'Annunzio, *Pagine disperse. Cronache mondane – Letteratura – Arte*, éd. Alighiero Castelli, Rome, B. Lux, 1913.

⁹ Voir G. d'Annunzio, *Favole mondane*, Florence, Quattrini, 1914. À noter que certaines bibliographies ne prennent en compte que la réédition de 1922. Sur les différentes parutions de l'œuvre de d'Annunzio, voir Arturo Lancellotti, *Gabriele d'Annunzio nella luce di domani*, Rome, Staderini, 1938, p. 385.

¹⁰ Voir *Favole mondane*, p. 191. Au vu du succès littéraire de d'Annunzio (que ce soit en Italie ou à l'étranger), ces publications semblent motivées par une volonté de faire découvrir au public des textes moins connus de l'écrivain, souvent écrits sous pseudonymes ; voir G. d'Annunzio, *Pagine disperse. Cronache mondane – Letteratura – Arte*, éd. cit., p. 5. Néanmoins, l'engagement croissant de d'Annunzio au sein du milieu nationaliste italien à partir de 1910 n'est sans doute pas étranger à cet intérêt éditorial. Sur ce rapprochement avec le nationalisme, cf. Thomas E. Peterson, « Schismogenesis and National Character : The D'Annunzio-Mussolini Correspondence » dans *Italica*, vol. 81, n° 1, 2004, p. 44.

Article disponible en ligne : <http://www.jstor.org/stable/27668874> (consulté le 29 mars 2018).

¹¹ Voir Torquato Tasso, *Aminta : favola boscareccia*, Florence, Quattrini, 1914.

¹² Cf. Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, 2017, p. 16.

¹³ Henri Michaux, « Fables des origines » dans « *Qui je fus* » précédé de « *Les Rêves et la Jambe* », « *Fables des origines* » et autres textes, Paris, Gallimard, 2000, p. 112-129 (désormais *Fables des origines*).

¹⁴ Henri Michaux, « Fables des origines » dans *Qui je fus précédé de Les Rêves et la Jambe, Fables des origines et autres textes*, Paris, Gallimard, 2000, p. 112-129 (désormais *Fables des origines*).

africaine (« Madimba et le lion »)¹⁵. Le cadre africain représente un élément clé de l'esthétique des *Fables des origines*. Dans une lettre de 1929, Franz Hellens écrit justement à propos des fables de Michaux :

Ce ne sont pas de simples contes nègres, comme Cendrars nous en a restitué avec tant d'abnégation sympathique. Ce sont de véritables fables, de pures inventions, et si l'on veut des moralités sur le *ton* nègre¹⁶.

Évoquant l'*Anthologie nègre* de Blaise Cendrars, Hellens oppose le genre du conte à celui de la fable. Par rapport au conte, la fable est chargée d'une valeur culturelle, quasiment ethnocentrique. Y compris dans le cas des cultures populaires d'Europe, on accepte généralement que le conte puisse désigner une tradition narrative transmise de manière orale ; mais il est inenvisageable de considérer que ces formes de culture soient de l'ordre de la littérature, répondant aux conventions de la classification générique. En choisissant d'écrire des fables – identifiées comme telles par le titre du recueil – se présentant comme non européennes, Michaux donne ainsi à la catégorie générique une valeur esthétique, poétique. Baigné d'un imaginaire du *Out of Africa*¹⁷, le déplacement culturel de la fable de l'Europe vers l'Afrique offre au poète les moyens d'explorer un ailleurs, de procéder à un décentrement littéraire. Le genre de la fable ne sert plus en tant que court récit à visée morale. Il devient l'instrument d'une collision entre le moi occidental et le mystère symbolique qu'incarne l'Afrique dans l'esprit des écrivains des Années folles.

Pour sa part, Faulkner se consacre à l'écriture d'*A Fable* de 1944 à 1953, date à laquelle paraît le roman. À l'origine, l'intrigue d'*A Fable* devait servir de fondement à un projet de film¹⁸. Le ressort narratif principal consistait à imaginer que la dépouille du soldat inconnu était en réalité celle de Jésus Christ revenu sur terre au cours de la Première Guerre mondiale afin de donner une dernière chance de rédemption à l'humanité. Si le projet cinématographique a été abandonné, Faulkner a repris cette trame afin de bâtir l'intrigue d'*A Fable*. Traduit pour la première fois en français en 1958, le roman est publié sous le titre *Parabole*¹⁹. Par cette référence aux paraboles du Nouveau Testament, le titre de la traduction française accentue la dimension biblique du roman, ce qui n'est pas le cas – par exemple – de la traduction italienne de 1971 qui fait le choix d'un titre calqué sur la langue originale : *Una favola*²⁰. En cela, les variations

¹⁵ Comme l'écrit Marie Miguet-Ollagnier, les *Fables des origines* sont une exploration du sémantisme du mot « fable », pris non seulement comme un court récit à valeur exemplaire, mais également comme une forme de récit étiologique. Voir Marie Miguet-Ollagnier, « L'imagination mythique de Michaux dans *Fables des origines* » dans Catherine Mayaux (dir.), *Henri Michaux. Plis et cris du lyrisme*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 94.

¹⁶ Cité par Raymond Bellour dans H. Michaux, « *Qui je fus* » précédé de « *Les Rêves et la Jambe* », « *Fables des origines* » et autres textes, éd. cit., p. 50.

¹⁷ La théorie de l'origine africaine de l'homme a été formulée dès 1871 par Darwin. Voir Charles Darwin, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, Londres, John Murray, vol. 1, 1871, p. 199.

¹⁸ Voir « Editor's Note » dans William Faulkner, *A Fable*, New York, Vintage Books, 2011 (désormais *A Fable*), p. 485.

¹⁹ W. Faulkner, *Parabole*, trad. R. N. Raimbault, Paris, Gallimard, 1958 (désormais *Parabole*).

²⁰ W. Faulkner, *Una favola*, trad. Luciano Bianciardi, Milan, A. Mondadori, 1971.

du titre des versions étrangères d'*A Fable* révèlent les ambivalences et les ambiguïtés du titre retenu par Faulkner²¹. Au vu de son intertexte religieux, le roman peut effectivement être lu comme une adaptation de la vie de Jésus, surgissant dans un monde en proie à la souffrance pour être de nouveau mis à mort par les hommes²². Néanmoins, la Bible n'est pas une fable. Le régime de vérité du texte religieux n'est pas celui de la fiction. Par opposition à la parabole, la fable fait entrer le texte romanesque dans le champ du mythe, compris en tant que fiction explicative de l'état du monde²³.

Avec *Favole mondane*, *Fables des origines* et *A Fable*, la comparaison des cas de d'Annunzio, de Michaux et de Faulkner nous place devant trois usages différents de l'appellation *fable*, employée en tant que titre. Dans chacune des trois œuvres, la catégorie générique – identifiée comme telle dans les aires culturelles concernées – sert avant tout de porte d'entrée pour le lecteur. Ce sont les modalités de cet usage spécifique de la généricité qu'il va falloir examiner.

La fable, ou la littérature faite genre

Que ce soit en français, en anglais ou en italien, le lexème pour désigner le genre de la fable provient du latin *fabula*. L'extrême polysémie de *fabula* en latin classique est chose connue. Dénotant en premier lieu le propos rapporté, le commérage, la rumeur, le mot *fabula* en est venu à nommer le récit sans garantie historique, puis la production littéraire de manière générale. Pièces de théâtre, contes, fables, apologues et autres formes de la fiction, tous ces genres – sans distinction – sont confondus sous l'appellation *fabula*. Si le temps long de la théorisation littéraire a fini par élaborer un système de classification distinguant finement les genres entre eux, il n'en demeure pas moins que l'histoire de la *fable*, de l'emploi de cette désignation est celle d'un amalgame que les usages plus récents (c'est-à-dire des siècles derniers) ne sauraient totalement faire disparaître.

²¹ Je ne reviendrai pas ici sur la porosité conceptuelle entre le genre de la fable et celui de l'apologue. Bien que le genre de l'apologue puisse renvoyer à une réalité formelle plus précise que le simple terme de fable, on remarque dans la critique une tendance à employer les deux mots d'une manière assez indifférenciée. Pour exemple, voir Marc Escola, *Lupus in fabula. Six façons d'affabuler La Fontaine*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2003, p. 5 : « S'il est bien une loi du genre, c'est celle qui veut que toute *fable* naisse d'une autre *fable* et soit apte en retour à engendrer un nouvel *apologue* » (je souligne). Voir aussi Patrick Dandrey, *La Fabrique des « Fables »*, Paris, Klincksieck, 2010, p. 8.

²² La question de l'adéquation entre le texte de Faulkner et le récit de la vie de Jésus-Christ a déjà beaucoup été travaillée par la critique. En vérité, *A Fable* ne reprend pas la vie du Christ historique mais propose de suivre un Christ apocryphe. Sur ce point, voir Giorgio Mariani, *Waging War on War. Peacefighting in American Literature*, Urbana – Chicago – Springfield, University of Illinois Press, 2015, p. 148.

²³ Voir Dayton Kohler, « A Fable : The Novel as Myth » dans *College English*, vol. 16, n° 8, 1955, p. 472 : « [Myth] provides a frame of reference for the Faulknerian situation of contemporary conflict and disaster as well as the symbols illustrating man's capacity for faith in a world of violence and greed ». Je traduis : « [Le mythe] procure un cadre de référence au thème faulknerien d'une ère contemporaine marquée par le désastre et le conflit, ainsi qu'un ensemble de symboles aptes à illustrer l'aptitude de l'homme à garder la foi dans un monde de violence et de domination ». Article disponible en ligne : <http://www.jstor.org/stable/372092> (consulté le 29 mars 2018).

En tant que catégorie générique, la fable nous provient en grande partie de l'œuvre de Phèdre. Ce n'est véritablement qu'à la fin de l'époque médiévale que les textes du fabuliste ont été redécouverts par la tradition occidentale²⁴. Dans le prologue au livre I de ses *Fables*, Phèdre définit la fable comme un récit de fiction destiné à faire rire et à donner des conseils afin de mieux conduire sa vie, le tout en faisant parler les animaux et même – précise-t-il – les arbres²⁵. Néanmoins, la généricité des textes de Phèdre n'est que le résultat du titre de son œuvre. Phèdre ne formalise aucunement une poétique de la fable, qui en ferait un genre démarqué du reste de la production littéraire. En tant que *Fabulae Aesopiae*, les « fables ésopiques » de Phèdre sont un ensemble de *fabulae* au sens strict du terme, c'est-à-dire des récits fictionnels ne revendiquant aucune notion de vraisemblance. Phèdre se perçoit comme un imitateur. Lorsqu'il évoque la figure tutélaire d'Ésope, il le fait en ces termes : « *Aesopus auctor quam materiam repperit*²⁶ ». La traduction française préfère généralement rendre la formule par l'idée qu'Ésope est l'inventeur du genre de la fable. Mais le latin exprime simplement l'idée d'un *matériau* (« materiam »), sous la responsabilité d'un *auteur* (« auctor »). Cependant, la traduction du latin « auctor » pose question dans la mesure où l'on a tendance à le confondre avec la réalité générique²⁷. Parce que le genre appartient à notre vision historiquement constituée de la littérature, il relève toujours de la reconstruction *a posteriori*²⁸. Comme le prouve la relation de Phèdre à Ésope, les *Fabulae Aesopiae* ne tirent pas leur unité d'une identification à un certain nombre de critères formels, mais de leur volonté d'être le prolongement d'une auctorialité. Pour Phèdre, Ésope est avant tout un *auteur* (« auctor ») dont il est possible d'imiter le geste. S'attachant à une manière d'écrire et de raconter, Phèdre reprend un style : une subjectivité faite écrivante, et non un modèle structurel. Cette différence est fondamentale. Pour les post-structuralistes que nous sommes, le genre littéraire s'apparente à une catégorie *a priori* de l'approche des textes. Or, il n'a pas la même valeur lorsqu'il est replacé dans le système de la communication littéraire. Dans la matière vive de la création littéraire, le genre relève d'une stylistique.

²⁴ La première édition française des *Fables* de Phèdre est publiée en 1596. Voir Léopold Hervieux, *Les Fabulistes latins. Depuis le siècle d'Auguste à la fin du moyen âge*, Hildesheim – New York, Georg Olms Verlag, 1970, t. I, p. 38.

²⁵ Voir Phèdre, *Fables*, trad. Alice Brenot, Paris, Les Belles Lettres, 1961, p. 1.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Par exemple, Alice Brenot traduit « *Aesopus auctor* » par « Ésope, qui a créé la fable » ce qui revient à présupposer d'entrée de jeu l'existence d'une forme – la fable – que Phèdre ne mentionne à aucun moment. Voir *ibid.*

²⁸ À ce titre, l'analyse que William Marx propose de la tragédie antique peut être reprise afin de décrire ce que subit la *fabula* antique lorsqu'elle est transformée en un genre littéraire. Voir William Marx, *Le Tombeau d'Œdipe. Pour une tragédie sans tragique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 10 : « Que s'est-il passé entre la tragédie grecque et nous ? Tout. À l'évidence, langue, religion, culture ne sont plus les mêmes [...] Mais il y a plus : entre la tragédie et nous est intervenue la *littérature*. Depuis un peu plus de deux siècles, nous vivons sous un régime de l'art du langage auquel nous avons tendance à rapporter à notre insu tout ce qui existait précédemment. Nous lisons les textes anciens à travers le filtre insidieux d'un art autonome, à vocation universelle, d'une intellectualité supérieure, détaché le plus possible de son contexte – des lieux, des temps et des dieux. Or, rien de cette *littérature*-là n'existait à Athènes au V^e siècle avant notre ère ».

Envisagé dans sa dimension stylistique, le genre littéraire change de nature. Il n'est plus une catégorie à visée descriptive. Il devient l'incarnation scripturale d'un processus d'individuation. Abordant le style comme une réalité anthropologique, Marielle Macé le définit de la manière suivante :

Dans le style, le singulier est avant tout en excès sur lui-même, en mouvement. En excès vers quoi, en mouvement vers quoi ? Vers une valeur du vivre, une proposition de sens qui peut se transporter d'individu à individu, de genre à genre, survivant à celui qui l'a risquée, s'infléchissant – parfois aussi se caricaturant, s'enkystant. L'individuel y constitue une puissance employable, mobile, « médiale » ; il n'est plus enfermé dans la prison d'un unique mais devient un possible restitué à sa vibration, que d'autres pourront endosser, investir, élargir, gauchir²⁹.

Bien que Macé prenne ici le « genre » comme une donnée *a priori* de la littérature, elle fait du style cette « proposition de sens » par laquelle l'individualité devient un geste, une manière d'agir potentiellement appropriable par d'autres. Ce que Phèdre propose dans ses *Fables*, c'est précisément d'utiliser Ésope comme une instance « médiale ». La fable s'affranchit de « la prison d'un unique » pour devenir une forme textuelle que Phèdre endosse, investit, élargit et gauchit. Pensée comme ce prolongement d'un geste auctorial, le genre littéraire perd la dimension de critère de classification que peut lui faire revêtir la théorie littéraire. Parce que la *fabula* englobe initialement une grande partie des usages de la parole humaine, le fait de la ramener au cadre restreint de la spécificité générique relève d'une certaine conception de l'auctorialité. Du latin *fabula* à la fable moderne, on assiste à l'effacement du geste personnel d'un auteur, transformé en instance à la fois désincarnée et transhistorique. Ésope, Phèdre ou La Fontaine cessent d'être des individualités, pour se muer en sources d'influence médiatisées par la catégorie générique. Pourtant, comme le montre le cas des *Favole mondane*, la généricité dépend aussi des critères d'édition et de production de l'objet-livre. D'Annunzio n'a pas son mot à dire en ce qui concerne la classification de ses textes dans le genre de la fable. Le genre est ici un en-dehors de l'œuvre, d'autant plus que le titre des *Favole mondane* entre parfois en contradiction avec le contenu des textes pris individuellement. Par exemple, « Biancheria intima » [« Lingerie »], récit dédié à la lingerie, s'associe explicitement au genre des chroniques mondaines :

E i cronisti mondani osano, con una impudenza inaudita, perfino descrivere ad ogni occasione di matrimonio le forme e i colori e le minime particolarità dei più segreti indumenti della giovine sposa ; sicché noi sappiamo che la principessa Blanzifiore ama portar le camicie ornate d'entre-deux di merletti e d'un modo di nastro sul fianco sinistro, che la marchesa Ginevra usa portare certi singolari pantaloni ermetici, chiusi da tutte le parti con metodi ingegnossissimi, e infine che la contessa Bersaneda preferisce su la nuda carne piuttosto la carezza della seta che quella della tela³⁰.

Avec une impudence inouïe, les chroniqueurs mondains osent même décrire dès qu'un mariage se présente les formes, les couleurs, les plus infimes détails des éléments les plus secrets de la toilette de la jeune épouse ; de la sorte, nous savons que la princesse Blanzifiore aime porter des chemises ornées d'entre-deux de dentelle avec une sorte de ruban du côté gauche, que la marquise Ginevra a l'habitude de porter des pantalons

²⁹ Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016, p. 23-24.

³⁰ « Biancheria intima » dans *Favole mondane*, p. 123. Je traduis.

hermétiques bien particuliers, fermés de tous les côtés d'une manière extrêmement sophistiquée, et enfin que la comtesse Bersaneda préfère sur sa peau nue la caresse de la soie à celle de la toile.

Tout en donnant l'impression de fustiger l'indécence des chroniqueurs mondains, d'Annunzio s'amuse ici à participer à ce même jeu de dévoilement de l'intimité des personnalités de la haute société. Malgré sa fictionnalité évidente, « *Biancheria intima* » s'exhibe en tant qu'écrit journalistique. Cet artifice littéraire provoque ainsi une disjonction entre le genre affiché dans le titre du recueil et ce que l'on peut relever au niveau microtextuel. Dans la mesure où le texte de d'Annunzio ne présente ni moralité, ni dimension allégorique et généralisable, le lecteur se trouve confronté à des marques de généricité contradictoires, conséquence de l'histoire éditoriale des *Favole mondane*.

À bien des égards, le cas de d'Annunzio peut sembler extrême. Pourtant, la rigueur générique ne semble pas non plus caractériser les textes de Michaux et de Faulkner. Par exemple, dans l'« Origine de la tente », Michaux procède à une double parodie :

Dwa a tué le tigre,
Il l'ouvre et le mange.
Le vent s'élève ; il pleut aussi.
La peau du tigre est soulevée,
enveloppant Dwa.
Dans la peau du tigre, il ne pleut pas,
Il ne vente pas. Il fait bon.
Dwa est content.

Voilà l'origine de la Tente³¹.

D'un côté, Michaux détourne le mythe de l'origine en faisant de la tente, un objet trivial, le cœur d'une pseudo-cosmogonie. De l'autre, il éviscère littéralement la visée didactique de la fable. Alors que le personnage de Dwa vide le tigre, le coup de vent lui permet de découvrir les vertus protectrices de la peau de l'animal. Et Michaux de conclure cette épiphanie par la sentence laconique : « Voilà l'origine de la tente ». Puis, les *Fables des origines* se poursuivent sans transition avec l'« Origine du vêtement »³². Si Dwa apprend bel et bien quelque chose dans l'« Origine de la tente », il est difficile pour le lecteur d'en tirer un enseignement. D'ailleurs, Dwa semble avoir découvert un vêtement – le capuchon ? – plutôt qu'une forme d'habitation mobile. Mais, dans ce cas, pourquoi est-ce la fable suivante qui porte pour titre l'« Origine du vêtement » ? Faut-il comprendre que le vêtement est la forme première de l'habitat ? Bien qu'il reprenne des marques propres à la trame narrative du genre de la fable, Michaux déconstruit la visée édifiante du genre et s'amuse ainsi à désamorcer les attentes du lecteur. Le pacte de lecture de la fable n'est pas entièrement respecté. Une anecdote est bel et bien développée, mais dans quelle visée ? Que retenir de l'aventure de Dwa, si ce n'est l'allégorie des premiers pas fantasmés de l'humanité ? Contrairement aux *Fabulae Aesopiae* de Phèdre, les *Fables des origines* de Michaux ne donnent aucune règle censée guider la conduite de vie. Elles sont des réminiscences psychanalytiques, dans

³¹ *Fables des origines*, p. 117.

³² Voir *ibid.*

lesquelles Michaux se fait le témoin de l'étrangeté de l'humanité. Par leur titre même, les *Fables des origines* rappellent l'*Urszene* freudienne, cette scène originaire cristallisant l'accès impossible aux origines³³. Chez Michaux, l'homme – les origines de l'humanité – s'apparente à un refoulé, que la forme de la fable parvient à reconstituer. Telle l'introspection psychanalytique, la fable agence une fiction dont le sens échappe à la parole humaine. Le texte s'arrête sur le silence herméneutique de l'affirmation finale : « Voilà l'origine de la tente ». Vérité ou mensonge, peu importe. Sens ou non sens, peu importe également. Seule compte la possibilité d'une interprétation. Dans l'Afrique pré-historique qu'imagine Michaux, le poète se fait le spectateur des premiers attermoissements de l'homme, de la constitution de son rapport aux êtres et aux choses. En cela, les *Fables des origines* relèvent davantage de l'allégorie que du court récit à visée didactique.

Il en va de même dans *A Fable* de Faulkner. Le romancier américain emprunte uniquement au genre de la fable sa dimension de récit allégorique³⁴, sans qu'il ne soit possible de tirer une quelconque morale des situations vécues par les personnages. Chaque chapitre du roman s'attarde sur un moment de la trêve fictive du printemps 1917, que Faulkner imagine comme le résultat d'une mutinerie fomentée par un mystérieux caporal et ses douze disciples. La structure des différents chapitres est relativement similaire. Faulkner développe un épisode de la Passion du caporal, jusqu'à un dénouement comportant une conclusion sur la nature de l'homme. Par exemple, dans la chapitre « Monday, Tuesday, Wednesday » [« Lundi, mardi, mercredi »], un général allemand abat son second d'une balle dans la tête :

[He] faced the pilot and said something rapid in German and the pilot stood himself back at ease and then snapped something else at the pilot and the pilot jerked back to attention and then with no more haste than when he had removed the helmet but still a little quicker than anyone could have stopped it drew a pistol from somewhere and even aimed it for a second while the rigid pilot (he looked about eighteen himself) stared not even at the pistol's muzzle but at the monocle and shot the pilot through the center of the face and turned almost before the body jerked and began to fall.

Il se planta en face du pilote, lui dit brièvement quelque chose en allemand, le pilote se mit au repos, puis d'un ton dur, il dit autre chose au pilote qui se remit au garde-à-vous, alors, sans plus de hâte que quand il avait enlevé son casque, mais assez rapidement pour que personne ne pût l'en empêcher, il sortit on ne sait d'où un revolver, visa même une seconde, tandis que le pilote raidi (il avait l'air lui-même d'avoir à peu près dix-huit ans) regardait fixement non pas même la gueule noire du revolver mais le monocle, tira,

³³ Souvent traduit par « scène primitive » en français, l'*Urszene* freudien correspond à une véritable « fable des origines », que Freud analyse dans *L'Homme aux loups* (1918) précisément comme une narration similaire au conte. Il est plus que probable que ce concept de la psychanalyse ait inspiré Michaux lors de la rédaction des *Fables des origines*. Voir Sigmund Freud, *L'Homme aux loups. D'une histoire de névrose infantile*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Payot & Rivages, 2010, p. 79-110.

³⁴ Il s'agit là d'un fait récurrent, déjà remarqué par la critique, quant à l'emploi du terme *fable* sous la plume de Faulkner. Sur ce point, voir Gary Harrington, *Faulkner's Fables of Creativity : the Non-Yoknapatawpha Novels*, Athens, University of Georgia Press, 1990, p. 97.

frappant le pilote en plein milieu du front, et tourna les talons presque avant que le corps fit un soubresaut et commençât à tomber³⁵.

Décrite à travers le point de vue des britanniques qui ne comprennent pas les propos en allemand du général, la scène échappe à la compréhension. Alors que le général et son pilote viennent d'atterrir sans encombre sur la piste de l'aérodrome anglais de Villeneuve-la-Blanche, l'exécution du jeune soldat ne semble motivée par aucun élément rationnel. La seule morale que le lecteur puisse tirer de cette scène est celle que formulent pour lui les autres personnages, c'est-à-dire les soldats anglais de la base. C'est notamment Bridesman qui explique au jeune officier Levine ce qu'il vient de se produire :

« Because he is a German, » Bridesman said with a sort of calm and raging patience. « Germans fight wars by the rulebooks. By the book, a German pilot who lands an undamaged German aeroplane containing a German lieutenant general on an enemy aerodrome, is either a traitor or a coward, and he must die for it. That poor bloody bugger probably knew while he was eating his breakfast sausage and berr this morning what was going to happen to him.

Parce qu'il est allemand, dit Bridesman avec une calme et rageuse patience. Les Allemands font la guerre d'après les manuels. Et, d'après le manuel, un pilote allemand qui fait atterrir sur un aérodrome ennemi un avion allemand intact contenant un lieutenant-général allemand est un traître ou un lâche et pour cela mérite la mort. Ce pauvre bougre savait probablement ce matin à son petit déjeuner, en mangeant sa saucisse et en buvant sa bière, ce qui allait lui arriver³⁶.

Si l'on s'en tient au discours de Bridesman, les Allemands seraient un peuple profondément structuré par le respect des règles et des conventions. Dans son inhumanité, la règle répond à des fonctionnements et à des logiques mécaniques. Associée au stéréotype de la saucisse et de la bière, la condamnation du jeune pilote n'apparaît que comme une affaire de culture militaire. La mise à mort est une forme culturelle parmi d'autres. Telle est la moralité – ou ce qui en tient lieu – sur laquelle s'achève le chapitre.

En dehors de leur dimension allégorique, ni les *Fables des origines* ni *A Fable* ne se conforment à un quelconque cœur générique de la fable. Que l'on prenne pour modèle Ésope, Phèdre ou La Fontaine, aucune de ces références ne permet de clarifier l'intention auctoriale de Michaux ou de Faulkner. Au contraire, l'affiliation au genre de la fable induite par le titre de l'œuvre rend encore plus opaque la visée de sens poursuivie par les deux auteurs. Bien qu'associée culturellement à un pacte de lecture spécifique, la fable semble renvoyer à une catégorie générique vide sur le plan formel, dans la mesure où elle englobe l'ensemble de la nature fictionnelle de la littérature. Pour un texte, se présenter comme une fable, c'est se donner à lire au sein d'un imaginaire du texte historiquement constitué.

Le genre, une clé herméneutique ?

En tant que genre, la fable joue un rôle d'architexte dans la manière dont elle qualifie l'intention auctoriale. Estampillé « fable », un texte arbore une situation de

³⁵ *A Fable*, p. 118. *Parabole*, p. 160.

³⁶ *A Fable*, p. 123. *Parabole*, p. 167.

communication littéraire devant correspondre à certains codes. En éclairant le régime d'autorité d'une œuvre singulière, le genre la replace dans une tradition auctoriale. Dans le cas d'*A Fable*, l'architexte du genre littéraire de la fable assure la cohérence d'ensemble du dispositif d'enchâssement des récits, dont Faulkner abuse parfois. Par son caractère visible dans les titres des œuvres, la marque « fable » influe sur la réception des textes par les lecteurs, tout en conditionnant le régime interprétatif auquel ils vont être soumis. Par exemple, dans les *Favole mondane*, chaque occurrence d'un dérivé sémantique de *favola* est l'occasion pour le lecteur minutieux d'un moment de réflexion métatextuelle, complètement dépendant du choix du titre par l'éditeur³⁷. L'appellation « fable » se détache de la définition statique du genre que l'on trouve dans la théorie littéraire, pour renouer avec une conception triviale de la fable comme lieu du fabuleux. Le langage d'expert s'encanaille, tandis que le mot retrouve son sens commun.

Si la fable en tant que genre a bel et bien une histoire qu'il est possible de retracer, son inscription dans un imaginaire littéraire relativement partagé contribue à en faire l'instrument d'un pacte de lecture lâche, où seule demeure la portée allégorique de la fictionnalité. Les *Fables des origines* semble renfermer un au-delà du sens en raison de leur dénomination même. Habitué à une pratique historiquement constituée de la fable, le lecteur adopte une posture de déchiffrement. La généricité ne joue alors plus un rôle de définition de critères formels précis, mais se comprend à travers le jeu des représentations du littéraire qu'elle charrie.

Genre littéraire aux prises avec l'entre-deux séparant auctorialité et lectorialité, la fable nous offre l'occasion de considérer la généricité autrement. Elle est un exemple du fait que ce que nous nommons littérature se fonde sur des représentations mentales du littéraire, sans cesse négociées. Du geste auctorial à la réception de l'œuvre, en passant par les réalités pragmatiques de la chaîne du livre, le genre littéraire se révèle parfois un produit *marketing* comme un autre.

Pour citer cet article : Sébastien Wit, "La fable et ses variations : Gabriele d'Annunzio, Henri Michaux et William Faulkner", SFLGC, Bibliothèque comparatiste, publié le 01/07/2019.

³⁷ On peut penser ici à la mention « *mostro favoloso* » [« monstre fabuleux »] au début de « *Mandarina* ». Voir *Favole mondane*, p. 11.