

Hétérogénéité textuelle : l'exemple de la fable

Annie Kuyumcuyan
Université de Genève

0. Introduction : méthode et corpus

La spécificité générique de la fable telle qu'elle a été perçue depuis l'Antiquité consiste en son hétérogénéité textuelle intrinsèque : les constituants narratif et délibératif —voire procédural— s'y différencient d'emblée, le premier apparaissant de surcroît subordonné au(x) second(s), c'est-à-dire le plus souvent à un discours moralisateur de portée générale, à défaut d'un texte injonctif proprement dit. Le récit vient donc illustrer une argumentation généralement explicite, c'est un exemple forgé pour les besoins de la cause en l'absence, selon Aristote (*Rhétorique*, II, 20), d'exemple réel. Grâce à cette particularité typologique constitutive de son identité générique, la fable offre un terrain d'enquête particulièrement propice à un questionnement sur les plans d'organisation du discours, aux niveaux tant de la segmentation des unités que de leur hiérarchie, et ce, quels que soient les critères retenus pour opérer ces segmentations et quel que soit le mode de manifestation de la hiérarchie entre les unités ainsi obtenues.

En outre, l'imbrication entre les séquences et leur agencement à des fins argumentatives n'est pas sans poser la question de la stratégie discursive mise en œuvre dans la fable, genre aux visées didactique et persuasive bien établies. La dimension argumentative du récit se manifeste clairement dans le matériel verbal utilisé, dans la progression de la narration, mais aussi dans certaines particularités énonciatives où réside sans doute l'un des ressorts de sa notoire efficacité interactionnelle.

Le corpus choisi est resté circonscrit au domaine francophone, mais des textes de l'ancienne langue y ont été inclus, de façon à présenter sur le phénomène décrit une perspective un tant soit peu diachronique.

1. Plans d'organisation du discours

1.1. La segmentation des unités séquentielles

Segmenter des unités dans un discours quelconque suppose la prise en compte de critères d'ordre varié pour décider où commence et où finit chaque unité et pourquoi. L'analyse modulaire menée à Genève a montré qu'à chaque aspect du discours correspond en réalité un découpage spécifique inspiré du module afférent, syntaxique ou hiérarchique par exemple (Roulet 1996). En ce qui concerne le découpage séquentiel qui nous occupe ici, les derniers développements de la théorie modulaire invitent à le faire dépendre non d'un simple et unique "module" comme précédemment, mais de ce que le modèle hiérarchique du discours considère désormais comme une "forme d'organisation simple", c'est-à-dire la résultante d'une combinaison d'informations issues de divers modules préexistants et partiellement autonomes les uns vis-à-vis des autres (Roulet 1997 et 1999). Aborder dans ces conditions la séquentialisation du discours amène à s'interroger sur la contribution respective de tel ou tel module dans l'émergence du phénomène empiriquement perçu de façon globale comme "type" de discours ou de séquence. Or, étant donné le corpus retenu pour cette étude —dont la caractéristique fondamentale réside pour nous, on l'a dit plus haut, dans son hétérogénéité constitutive—, il n'a pas paru excessif de formuler comme hypothèse de départ l'idée selon laquelle la perception de ce phénomène, du moins dans un discours foncièrement hétérogène tel que celui que nous envisageons, est d'abord, et à un niveau tout à fait empirique, d'ordre **distinctif**. Autrement dit, chaque séquence de discours, loin de représenter la réalisation singulière d'une représentation prototypique abstraite étiquetée "type de discours" dans l'appareil formel du linguiste, se définit de façon avant tout différentielle par rapport aux autres séquences discursives environnantes —ceci sans préjuger naturellement de ce qui peut se passer dans d'autres genres textuels, étant donné l'influence probable du critère générique sur la distribution, la ré-

partition, mais aussi peut-être la discrimination réciproque entre les séquences (Grobet & Filliettaz à paraître).

Décidant en tout cas de tirer toutes les conséquences possibles de l'hypothèse énoncée ci-dessus, et choisissant donc de mettre provisoirement entre parenthèses toutes les notions antérieurement établies quant à la séquentialisation du discours en général, je me propose de répondre ici de la façon la plus empirique possible aux questions suivantes : quand et comment, dans une fable, passe-t-on d'une séquence discursive à une autre ? Quels critères prend-on préférentiellement en compte ? De prime abord, il semble qu'on puisse répartir ceux-ci en deux grandes catégories, selon qu'ils interviennent à l'intérieur d'une séquence donnée, ou à l'articulation entre deux séquences juxtaposées, raison pour laquelle on peut les qualifier respectivement d'"internes" et d'"externes". Les premiers renvoient aux dimensions référentielle et énonciative du discours, tandis que les seconds font plutôt appel à son aspect périodique et informationnel, voire topical (Roulet 1996). Nous les considérerons donc successivement.

1.1.1. Critères internes

Comment distingue-t-on la séquence narrative de celle qui ne l'est pas à l'intérieur d'une fable dans la mesure où, fondamentalement, la question dont traite le discours est identique de l'une à l'autre ? En dernier ressort, et étant donné le point de vue "naïf" qui est ici le nôtre, les différenciations diverses qui opposent les types les uns aux autres semblent pouvoir se ramener au fait trivial que les actants dont ils traitent sont distincts, à condition de tirer toutes les conséquences voulues de cette observation. En effet, ces actants dont parle la fable sont hétérogènes dans la mesure où ils sont préférentiellement animaux —quoique en règle générale fortement anthropomorphisés— d'un côté, et systématiquement humains de l'autre, ainsi qu'on le voit par exemple dans la fable du goupil et du chat, de Marie de France (98, 352), qui fait intervenir un "renard" et un "chat" là, un "menteur" et un "homme loyal" ici. C'est dire que les univers de référence dans lesquels ceux-ci sont situés sont déjà en eux-mêmes foncièrement hétérogènes, opposés selon les grandes catégories du figuratif et du non-figuratif,

de l'abstrait et du concret, avant même de l'être aussi, naturellement, au titre du fictif et du non-fictif : l'un des deux mondes dont traite le discours relève à l'évidence de l'expérience quotidienne ou ne présente du moins pas de solution de continuité notable par rapport à celle-ci, tandis que l'autre, avec — entre autres — ses animaux parlants, s'inscrit a contrario dans l'univers du merveilleux, de ce "qui n'existe pas", comme disent les enfants.

Du coup, le discours qui traite de l'un et de l'autre se différencie également quant à sa forme d'organisation informationnelle. Dans la séquence narrative, on observe généralement des enchaînements à topique constant, parfois linéaire ou à distance (Roulet 1996) mais toujours déterminés par rapport aux actants principaux. Par exemple, dans la fable *Dou cer qui besmoit ses jambes* — 'Le cerf mécontent de ses jambes', (*Isopet de Lyon*, 166) — *li cers* se trouve repris non seulement par un certain nombre de *il*, *li* et *lui*, mais encore par des éléments nominaux tels que *ses cornes*, *lo cuer*, *ses piez*, *ses chambes* qui lui sont reliés comme les parties au tout. On constate une seule rupture thématique (relative) dans cette fable, au moment de l'introduction de l'actant complémentaire — i.e. ici prédateur — du cerf, les chiens :

- (1) *A grant esbais chiens soreviègnent*, (v. 17)
'Avec des aboiements sonores, des chiens surviennent'

Mais ceux-ci sont aussitôt rapportés à l'actant précédent :

- (2) *Vers lui [= le cerf] tout droit la trace tiegnent* [les chiens](v. 18)
'Suivent sa trace et se dirigent droit vers lui'

Dans la séquence non narrative en revanche, qui se présente comme un discours gnomique à référent indéterminé de type *li plusur* — 'la plupart'; *ceste gent* — 'bien des gens'; *chascuns*; *uns homs seus* — 'tout homme', 'un seul homme'; *plusieurs gens* — 'bien des gens' etc. chez les auteurs médiévaux, et plus volontiers semble-t-il *nous* ou *on* chez La Fontaine, la continuité thématique ne paraît pas essentiellement fondée sur les actants du discours, le topique principal est ailleurs.

L'opposition entre les actants indéterminés ici et déterminés là recoupe du reste une autre différenciation, quasi numérique cette fois, entre les deux types de discours qui mettent en scène tantôt un "individu" pourvu de cer-

taines particularités —“un cerf”, “un âne”, “un chien” par exemple— tantôt traite d’une “espèce” en général et de son caractère considéré au contraire sans acception de personne —“l’homme”, à la limite “le traître” ou “l’homme loyal”, “le seigneur” ou “le vilain”, éventuellement “le sage”. Le segment textuel appelé à traiter des uns et des autres est alors aussi caractérisé par une différence de “propos” du discours, qui envisage d’un côté un événement singulier et établit au contraire de l’autre le commentaire normatif d’un comportement prétendument collectif, différence évidemment traduite au niveau du matériel lexical utilisé, relatif à l’action là, à la description morale ici. L’une et l’autre séquences se diversifient enfin, et à l’évidence, par le repérage spatio-temporel : quoique réduit au strict minimum, il apparaît cependant dans la séquence narrative, avec des éléments comme “autrefois”, “une fontaine”, “dans les eaux”, “les forêts” dans “Le cerf se voyant dans l’eau” par exemple (La Fontaine, VI, 9, 203), tandis qu’il n’y est généralement pas fait allusion dans la séquence non narrative.

Malgré l’apparence plus figurative de sa fraction narrative, c’est cependant dans sa partie délibérative que la fable laisse plus facilement se retrouver son lecteur, à titre déjà de spécimen de l’espèce dont il est alors question. Il y est en quelque sorte “pris à partie”, interdit de cette sorte de neutralité bienveillante qu’il peut adopter dans le récit où il reste fondamentalement témoin extérieur, tandis que la morale le concerne directement (Weinrich 1973), ce que son locuteur manifeste à l’occasion explicitement par le recours aux personnes du discours, comme on le voit par exemple dans telle morale de La Fontaine :

- (3) Ne forçons point notre talent,
Nous ne ferions rien avec grâce : (IV, 5, 128)

Le monde du récit en revanche peut être défini comme **celui où le lecteur n’est pas**, ce qui renvoie au principe de “disjonction des mondes” formulé par Bronckart (1996).

Néanmoins, si ce principe de disjonction paraît effectivement nécessaire à la constitution du phénomène narratif, il reste insuffisant pour en rendre compte à lui seul sous tous ses aspects, comme un exemple tiré de Marie de France va le montrer :

- | | | |
|-----|---|---|
| (4) | <i>Mut s'est li asnes purpensez
 que meuz del chien vaut [il] asez
 e de bunté et de grandur,
 meuz savereit a sun seignur
 jüer que li chenez petiz
 e meuz sereit oï ses criz,
 meuz savereit sur li saillir
 meuz savereit des piez ferir.
 Pur fol se tient que a lui ne veit
 ne que od sa voiz ne crie e breit
 cum fet li chiens sur le seignur.</i> | 'A force de réflexions, l'âne s'est dit
qu'il valait mieux que le chien
et par ses qualités et par sa taille :
il saurait mieux jouer avec son maître
que le tout petit chien
et ses cris seraient mieux entendus,
il saurait mieux sauter sur son maître,
il saurait mieux le frapper des pieds.
Il se trouve idiot à ne pas l'approcher
à ne pas crier et braire de sa voix
comme le chien collé à son maître.' |
|-----|---|---|

"L'Âne qui veut jouer avec son maître", 15, p. 98, vv. 11-21

Dans un passage tel que celui-ci, il semble possible d'admettre sans trop forcer les faits que s'opère bien une "disjonction des mondes" pour l'énonciateur, l'âne en l'occurrence. Celle-ci se produit en somme chaque fois qu'il est fait référence à un état du monde différent de celui qui correspond à son expérience immédiate, réelle ou supposée. Et pourtant, on ne parlerait guère ici spontanément de "séquence narrative" autonome, distincte du reste de la fable et formant une enclave de "récit dans le récit" comme cela se produit quelquefois (voir exemple 6c). Au contraire, le lecteur conserve bien l'impression d'être maintenu dans un même univers de discours, celui-là même où l'âne, le maître et son petit chien se meuvent depuis le début de l'histoire, et dans lequel ce passage s'inscrit au titre de simple hypothèse. Mais pourquoi la relation d'un fantasme, comme événement subjectif survenant dans un monde imaginé, ne pourrait-elle à elle seule constituer une séquence narrative ? Parce que si les mondes dont traite le discours se sont incontestablement dans un cas pareil multipliés, le monde du discours est quant à lui resté unique. Et qu'est-ce que le monde du discours ? C'est celui dont traite mais aussi dans lequel s'inscrit le discours. Et par quoi peut-il en dernier ressort se définir ? Que peut-on considérer comme le référentiel d'un discours produit quel qu'il soit ? Celui de son ancrage énonciatif. Or, dans le passage cité en (4) de "L'âne qui veut jouer avec son maître", la situation imaginée par l'âne, bien que coupée de son expérience actuelle, reste rapportable, en particulier pour ce qui est du repérage énonciatif, à ses mêmes coordonnées spatio-temporelles, précédemment définies depuis le début de l'histoire. On reste rattaché à une seule source énonciative, il n'y a en réalité qu'un seul monde du discours. Or pour qu'il y ait apparition d'une séquence narrative "enchâssée autonome" dans la terminologie de Pavel

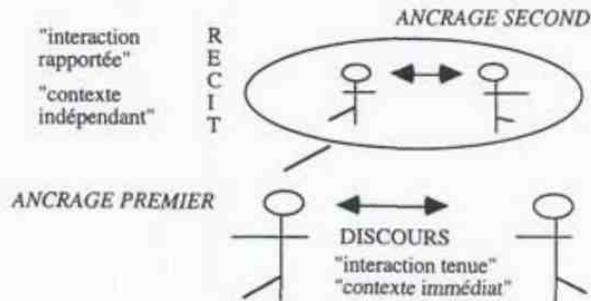
(1976), il faut que cet ancrage énonciatif se scinde et que, partant, le monde du discours se dédouble; sinon, on en reste au cas d'une "SN [structure narrative] à indice référentiel qui représente les diverses perspectives à l'intérieur d'un seul et même récit" (Pavel 1976, 34). Ce qui définit par conséquent la séquence narrative, outre le principe de disjonction des mondes, c'est son ancrage énonciatif secondaire, c'est-à-dire nécessairement rapporté à une source énonciative primaire, implicite ou explicite (nous reviendrons plus loin sur ce point) et par laquelle il faut nécessairement passer pour avoir accès à l'univers secondaire. Le monde dans lequel s'inscrit le discours et celui dont il traite sont donc placés dans une situation bien particulière l'un par rapport à l'autre dans la séquence narrative, on pourrait schématiser leur relation comme celle d'"englobant" à "englobé" et la traduire sur les plans hiérarchique, interactionnel et énonciatif par ce que certains observateurs ont défini comme un "emboîtement" (Roulet 1997).

A son tour cependant, cette relation ne suffit pas à elle seule à constituer la séquence narrative, comme le montre une autre fable de Marie de France, "Le Cerf qui buvait à une source", qui se conclut sur les paroles suivantes du cerf (vv. 19-24):

- | | |
|---|--|
| (5) <i>"Veirs est", fet il, "que vileins dit "</i>
<i>par essamplië e par respit :</i>
<i>li plusur veulent ceo loër</i>
<i>qu'il devreient suvent blamer,</i>
<i>e blamer ceo que il devreient</i>
<i>forment loër s'il [le] saveient."</i> | Le vilain, fait-il, a raison de dire
dans ses exemples et ses proverbes:
la plupart veulent louer
ce qu'ils devraient souvent blâmer
et blâmer ce qu'ils devraient
couvrir d'éloges, s'ils s'en doutaient.' |
|---|--|

"Le Cerf qui buvait à une source", 24, p. 130

On assiste bien ici à un emboîtement énonciatif puisque le cerf cite ce *que vileins dit*, mais, loin d'être associé à une disjonction des mondes, cette mention établit au contraire une continuité entre les deux univers de discours respectifs de l'homme et de l'animal, comme cela se produit à chaque fois que la citation constitue un "argument d'autorité". Ce contre-exemple fait donc lui aussi apparaître l'association nécessaire entre la disjonction des mondes et l'emboîtement énonciatif pour que "prenne", au sens quasi culinaire, le récit ou, si l'on préfère la chimie, que le discours se cristallise en une "narration". Le schéma suivant peut aider à se représenter cette double nécessité de la disjonction des mondes et de l'emboîtement des ancrages :



Les expressions d'interaction tenue ou rapportée et de contexte immédiat ou indépendant se réfèrent aux travaux de Laurent Perrin (1996), et renvoient aux différents mondes dans lesquels s'effectuent les ancrages énonciatifs respectifs. Pour le genre de la fable qui nous occupe ici, il s'agit d'une part de l'univers dans lequel s'inscrivent le fabuliste et son lecteur, d'autre part de l'univers dans lequel évoluent, dialoguent et agissent les animaux (cf. Roulet 1997, 153).

L'emboîtement des ancrages énonciatifs et la disjonction des mondes étant chacun des phénomènes récurrents, leur conjonction l'est aussi et peut donc s'effectuer "ad libitum", ainsi que le montre l'exemple des "obsèques de la Lionne". Aux deux niveaux énonciatifs communs de la fable définis ci-dessus, celui du fabuliste s'adressant à son lecteur dans les vers 17 à 23 :

- (6) Je définis la cour un pays où les gens,
Tristes, gais, prêts à tout, à tout indifférents,
Sont ce qu'il plaît au prince, ou, s'ils ne peuvent l'être,
Tâchent au moins de le paraître :
Peuple caméléon, peuple singe du maître;
On dirait qu'un esprit anime mille corps :
C'est bien là que les gens sont de simples ressorts.

et celui circonscrit par les animaux :

- (6b) La femme du lion mourut;
Aussitôt chacun accourut
Pour s'acquitter envers le prince

De certains compliments de consolation
Qui sont surcroît d'affliction.

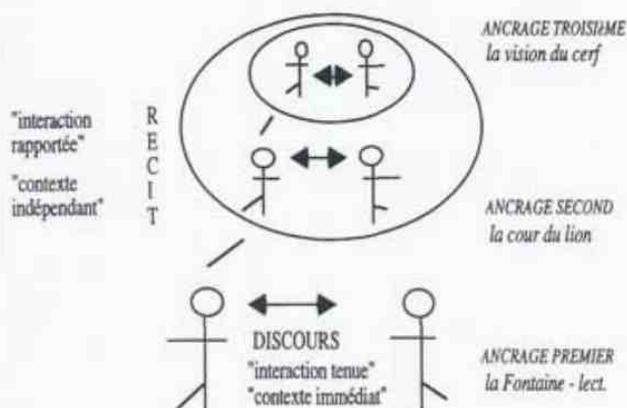
vv. 1-5

ce récit ajoute un troisième "étage" lorsque le cerf, s'adressant au roi, lui explique pourquoi il ne pleure pas :

- (6c) Le cerf reprit alors : "Sire, le temps de pleurs
Est passé; la douleur est ici superflue.
Votre digne moitié, couchée entre les fleurs,
Tout près d'ici m'est apparue;
Et je l'ai d'abord reconnue.
"Ami, m'a-t-elle dit, garde que ce convoi,
"Quand je vais chez les dieux, ne t'oblige à des larmes.
"Aux Champs Élysiens j'ai goûté mille charmes,
"Conversant avec ceux qui sont saints comme moi.
"Laisse agir quelque temps le désespoir du roi :
"J'y prends plaisir. " A peine on eut ouï la chose,
Qu'on se mit à crier : "Miracle! Apothéose!"
Le cerf eut un présent, bien loin d'être puni.

vv. 39-51

On constate, des vers 41 à 49, que s'opère une disjonction des mondes "au carré" quand le cerf évoque l'apparition dont il a été le témoin et relate à l'assistance devant laquelle il se trouve actuellement les propos qui lui ont été tenus durant cet événement rapporté. L'animal locuteur joue alors, devant son auditoire, le rôle même du fabuliste par rapport à son lecteur : celui de narrateur, parce que se conjugue dans ce passage le double principe de disjonction des mondes et d'emboîtement énonciatif. C'est là en fait le phénomène bien connu en narratologie sous le terme de "récit-gigogne" ou de "récit dans le récit" décrit en particulier par Genette (1969) et schématisable à son tour comme suit :



Bien que ce mécanisme soit en principe indéfiniment récursif ainsi qu'il apparaît dans les récits "à tiroirs" du type des *Mille et Une Nuits*, on voit bien que des considérations pratiques peuvent assez rapidement limiter la multiplication des plans énonciatifs et des mondes afférents, à l'intérieur du récit bref tout au moins, sous peine en particulier de brouiller le repérage anaphorique relatif aux différents actants du discours et de compromettre par conséquent irrévocablement sa clarté d'ensemble.

Ce double phénomène de disjonction des mondes et d'emboîtement des ancrages énonciatifs et référentiels se traduit au niveau des pronoms de deux façons différentes. S'il s'agit d'une séquence narrative ordinaire, les actants dont il est question dans le discours sont désignés à la troisième personne ou "non-personne" selon Benveniste (1966), on se trouve alors dans un cas de disjonction explicite des mondes et de leurs actants respectifs, et des plans énonciatifs correspondants, ce qui se traduit à l'occasion par la différenciation des pôles du "locuteur" et de "l'énonciateur" dans la terminologie de Ducrot (1984). Rappelons que la première de ces instances représente l'être linguistique à l'origine de l'énoncé — le "narrateur", identifié grâce à la question "Qui parle ?", tandis que la seconde constitue "l'entité qui s'exprime à travers l'énonciation", un "point de vue mais sans parole propre" (Ducrot 1984, 204), que la narratologie définit quant à elle grâce au concept de "focalisation" et qu'on détermine pratiquement grâce à la question "Qui

voit ?" (Genette 1972). Cette disjonction entre les deux instances apparaît clairement dans l'exemple (4), qui "donne à voir" les pensées et les états d'âme de l'âne, mais uniquement grâce au détour par une instance narrative indépendante et primitive, d'où le statut énonciatif et référentiel secondaire de ce fragment discursif en "focalisation interne". Le lecteur n'ayant accès aux sentiments du personnage et de façon générale à son "univers" que par narrateur interposé, la disjonction de son monde d'avec celui de l'animal et leur relation d'emboîtement sont ici patentes, on est donc bien ici dans la configuration décrite sous le schéma 1, bien qu'on ait montré ci-dessus qu'un tel passage ne peut en revanche relever du schéma 2. Mais il existe aussi une autre espèce de séquence narrative, dont la nature typologique a jusqu'ici souvent échappé à l'analyse en raison de son caractère implicite, il s'agit de la séquence narrative dialogique. Celle-ci présente comme on sait la particularité de recourir aux mêmes pronoms que la séquence non narrative, à savoir ceux des première et deuxième personnes, bien qu'il soit tout à fait évident que les référents de ces actants narrés ne s'inscrivent pas dans le même univers référentiel que celui des actants narrants comme le montre aisément la comparaison des exemples (6) et (6c), dont les premières personnes renvoient respectivement à l'interaction rapportée d'une part (6c), et à l'interaction immédiate ou englobante de l'autre (6), interaction primordiale dont la tenue conditionne la relation, voire l'existence —dans le cas du récit fictif— de la seconde, qui n'a en somme pas de statut autre que strictement discursif, en tout cas pour le lecteur ou l'auditeur. A nouveau, locuteur et énonciateur de l'exemple (6c) sont distincts, même si cela n'apparaît pas proprement dans les segments dénommés "discours directs", si ce n'est grâce à des signes diacritiques d'ailleurs absents du texte médiéval, mais auxquels de toute façon le contexte permet peu ou prou de suppléer : dans des conditions normales de communication, il est en général relativement évident de déterminer si tel ou tel énoncé formellement discursif relève de l'interaction tenue ou rapportée, si locuteur et énonciateur sont distincts ou confondus, si le lecteur enfin représente un simple allocataire ou constitue bien un destinataire à part entière (Ducrot 1984), s'il est donc en dernière instance narratif ou délibératif, pour peu qu'intervienne dans le même temps la disjonction des mondes. Rien n'empêche cependant à l'occasion un écrivain imaginaire de

jouer avec cette distinction de façon à la rendre plus problématique (cf. Kuyumcuyan 1997).

Au niveau des temps s'applique la même observation qu'à celui des pronoms, à savoir la valeur différentielle d'un même tiroir verbal selon qu'il intervient en séquence narrative ou délibérative, sans qu'on puisse établir semble-t-il d'exclusive absolue en ce qui concerne leur emploi, même pour le passé simple dont l'utilisation en séquence discursive reste possible quoique rare dans notre corpus, avec une valeur de rupture ou de distanciation par rapport au moment de l'énonciation, ainsi qu'on le voit par exemple dans cette morale de Marie de France :

- (7) *A meint en est si avenu* 'Plus d'un d'entre eux a connu
cum a l'asne ki fu batu le sort de l'âne qui fut battu.'

"L'Âne qui veut jouer avec son maître", 15, p. 98, vv. 49-50

La valeur différenciée des temps d'une séquence à l'autre est en revanche indiscutable et apparaît clairement pour au moins deux des tiroirs verbaux utilisés : le conditionnel et le présent. Le premier possède tantôt une valeur de "futur dans la passé" dans la séquence narrative (exemple 4), tantôt une valeur modale d'hypothèse dans un fragment délibératif (exemple 3); tandis que le second peut devenir un véritable aoriste dans le récit — c'est son emploi dit de "présent de narration" — alors qu'il reste généralement cantonné à des emplois "absolus" en discours, de présent d'énonciation. Ces usages sont en revanche quant à eux rigoureusement exclusifs l'un de l'autre : un emploi de présent narratif en séquence discursive passerait franchement inaperçu, tout comme l'apparition d'un présent d'énonciation dans la séquence narrative fait aussitôt verser le fragment correspondant dans "l'intrusion d'auteur" des narratologues, i.e. dans un fragment délibératif à fonction, généralement, de régie (Genette 1972, Cerquiglini 1981), comme par exemple dans ces incipit médiévaux :

- (8) *Par une feiz, ceo vos recunt,* 'Une fois — c'est ce que je vous raconte
passoit un chien desur un punt; passait un chien sur un pont'

"Le Chien et le fromage", Marie de France, 5, p. 66, vv. 1-2

- (9) *De une lisse voil ore cunter* Je veux parler à présent d'une chienne
Que preste esteit de chaeler; Qui était sur le point de mettre bas;
- "La Chienne qui était sur le point de mettre bas", Marie de France, 8, vv. 1-2

ou dans l'explicit de telle fable de La Fontaine :

- (10) Ainsi finit la comédie.
- "L'Âne et le petit chien", IV, 5, v. 29

La seule valeur de présent indifféremment distribuée entre les deux types de discours reste celle dite de "vérité générale", dans la mesure où sa non-détermination énonciative la rend évidemment apte à s'intégrer dans n'importe quelle séquence discursive, ainsi qu'on le voit par exemple au vers 5 de l'exemple (6b).

En définitive, séquences narrative et délibérative se ramènent donc à des fragments discursifs référentiellement disjoints et énonciativement emboîtés, sans qu'on puisse toutefois établir de critère linguistique univoque pour les distinguer l'un de l'autre. Il semble au contraire préférable de postuler l'existence d'un faisceau de traits dont aucun n'est significatif à lui seul, mais dont la conjonction est amenée à prendre sens dans une configuration typologique particulière, définie quant à elle a priori par l'association de deux conditions "nécessaires et suffisantes", dont l'une relève du module référentiel (la disjonction des mondes) et l'autre de la forme d'organisation énonciative (l'emboîtement des instances de locution) elle-même tributaire d'une configuration interactionnelle spécifique (voir Kuyumcuyan ici même §1). Ceci posé, il paraît qu'au niveau du discours c'est la séquence narrative qui s'avère "marquée" par rapport à la séquence délibérative, dans la mesure où c'est elle qui présente le double phénomène de la disjonction des mondes et de l'emboîtement énonciatif, qu'on peut concevoir comme des éléments ajoutés, "saillants" par rapport au discours ordinaire de la conversation quotidienne non narrative.

1.1.2. Critères externes

Des critères intervenant à l'articulation entre les séquences le plus manifeste à l'écrit est celui qui apparaît dans la matérialité même du texte, c'est-à-dire dans sa disposition graphique. On peut considérer en effet que celle-ci constitue une segmentation du discours à part entière, quoique naturellement limitée au canal écrit pour lequel elle représente une sorte d'équivalent de la forme d'organisation périodique qui, à l'oral, découpe le discours en unités et mouvements grâce aux divers éléments prosodiques (Roulet 1994, Grobet 1997). On se représente bien, dans le code écrit actuel, le rôle fondamental joué au niveau minimal de ce découpage par la ponctuation, mais il faut lui ajouter pour le genre qui nous concerne la mise en forme "poétique" du discours, c'est-à-dire le mètre, dont le choix et l'éventuelle variation sont à l'évidence extrêmement significatifs comme l'ont souvent montré les analyses stylistiques, mais acquièrent en outre d'autant plus d'importance que le vers, avec ses diverses articulations, supplée dans une certaine mesure au moins aux rares marques de ponctuation du texte médiéval (Cerquiglini 1981, Bonnard 1993). Tout fondamental qu'il soit, ce niveau minimal n'est pourtant pas celui qui intervient directement dans la constitution des séquences, qui représentent vraisemblablement quant à elles des "macro-unités" de l'intervention, voire constituent purement et simplement ses unités maximales, c'est-à-dire celles dont la combinaison aboutit au constituant principal de l'échange, sans autre. Admettons donc que, pour le discours monologique qui nous occupe ici, le niveau maximal de l'intervention soit fixé à la fable dans son entier, ses diverses séquences discursives composeraient alors le dernier "palier" d'intégration du constituant monologique, situé juste avant son insertion dans l'échange. Il va de soi qu'une pareille position dans la chaîne d'organisation du discours possède une valeur hautement "stratégique" qui demande à être précisément commentée à chaque fois, mais dont l'organisation graphique du texte peut déjà témoigner.

Effectivement, même le paratexte médiéval, dont l'économie de moyens est pourtant notoire, traduit l'organisation séquentielle du discours fabulaire dans le code graphique de diverses façons : grâce à un pied de mouche ou à tout autre artifice démarcatif précédant chaque moralité chez Marie de France (fin du XII^e siècle) et dans l'*Isopet de Lyon* (XIII^e siècle),

et même à un quasi "sous-titre" dans l'*Isopet de Chartres* (XIII^e) et l'*Isopet I* ou l'*Avionnet* (XIV^e), respectivement : *La sentence de la fable* et : *La moralité*. Cette distinction n'est cependant pas toujours manifeste. L'*Isopet II de Paris* (XIII^e-XIV^e) est par exemple disposé systématiquement en sizains dont le dernier contient parfois la morale, mais pas de façon exclusive ainsi qu'on le voit dans *Comment la Souris sauve le Lyon (Fables françaises du MA, 199)* dont seuls les trois derniers vers constituent la morale. Dans une fable pareille, plus rien ne permet donc, graphiquement, de distinguer séquences narrative et délibérative, si ce n'est, à la rigueur, la limite du vers, mais celle-ci n'est guère significative en elle-même puisque susceptible, on l'a vu plus haut, de manifester bien d'autres découpages. La Fontaine d'ailleurs ne respectera pas toujours cette dernière frontière et fera commencer la morale de "La Besace", par exemple, au deuxième hémistiche d'un vers (I, 7, v. 26). Cette pratique reste cependant extrême, et l'on constate plutôt chez le fabuliste classique tantôt une morale graphiquement intégrée au corps du texte, tantôt séparée de celui-ci par un intervalle, que le discours délibératif soit anté- ou postposé; ceci évidemment dans l'hypothèse où la morale se signale comme une séquence textuelle non narrative, ce qui est loin d'être toujours le cas, chez La Fontaine comme chez les auteurs médiévaux, mais nous reviendrons sur ce point-là plus tard. Remarquons donc simplement pour le moment que la disposition graphique de la fable signale à l'occasion son articulation séquentielle, sans obligation toutefois, et ce dès les réalisations médiévales.

Hormis cette signalisation graphique marquée donc facultativement à l'écrit, la séquence, narrative de préférence semble-t-il, s'annonce et se clôture dans la chaîne verbale par un certain nombre d'éléments qu'on pourrait assimiler à des marqueurs de structuration du discours (MSD) en analogie avec les marqueurs de structuration de la conversation (MSC) repérés dans le dialogue (Roulet et al. 1985). Des composants tantôt verbaux, tantôt nominaux ou pronominaux articulent en effet très souvent ou bien la transition entre deux séquences successives, ou bien notifient le début de la première d'entre elles. C'est ainsi que les conteurs médiévaux attaquent ordinairement la partie narrative de leur fable —et par voie de conséquence bien souvent la fable elle-même— au moyen d'un verbe relatif à l'activité narrative en tant que telle — *cunter, recunter, dire* en règle générale. Ils

explicitent ce faisant l'ancrage immédiat de l'interaction tenue, dont l'actant "secondaire" —i.e. appartenant à l'interaction rapportée— est présenté comme l'objet de discours principal :

- (11) *D'un vilain vueil ici conter*
'Je veux raconter ici l'histoire d'un paysan'

"Encore la femme et son amant", Marie de France, *Fables françaises du MA*, 94

- (12) *D'un coc recunte ki estot*
'Voici l'histoire d'un coq qui était'

"Le coq et le renard", Marie de France, *Fables françaises du MA*, 108

En manifestant clairement l'emboîtement des instances de locution et d'énonciation du discours et la disjonction des mondes dont il a été question plus haut, ces débuts caractérisent d'emblée non seulement le type de discours, mais encore la catégorie d'interaction qui en découle pour l'auditeur, si toutefois sont prises en compte les observations de Weinrich (1973) relatives aux attitudes respectives requises par le "récit" et le "commentaire".

Cette entrée en matière, quoique très fréquente, n'est pourtant pas la seule, et l'on rencontre également dès les plus anciens textes des ouvertures narratives "abruptes", donnant accès de "plain-pied" au récit. Ces dernières semblent se multiplier des successeurs médiévaux de Marie de France jusqu'à La Fontaine, qui n'utilise a contrario le début narratif explicité que rarement et, semble-t-il dans une intention parodique ou peut-être archaisante — ce qui revient d'ailleurs sans doute au même :

- (13) La génisse, la chèvre, et leur sœur la brebis,
Avec un fier lion, seigneur du voisinage,
Firent société, **dit-on**, au temps jadis,

"La Génisse, la Chèvre et la Brebis en société avec le Lion", I, 6

- (14) Un envoyé du Grand Seigneur
Préférerait, **dit l'histoire**, un jour chez l'Empereur,
Les forces de son maître à celles de l'Empire.

"Le Dragon à plusieurs têtes et le Dragon à plusieurs queues", I, 12

Si la délimitation verbale de la séquence narrative intervient préférentiellement à l'initiale de celle-ci, le marquage nominal reste quant à lui plutôt

postposé, et articule en général le passage au fragment délibératif subséquent, comme le montrent les extraits suivants :

- | | |
|---|--|
| (15) <i>Par iceste signefiance
poum entendre quel creance
deivent aveir li mort es vis
Tant est li munz fols e jolis.</i> | ‘Ce récit plein de sens
nous montre quel crédit
peuvent faire les morts aux vivants,
tant le monde est faux et trompeur.’ |
|---|--|

“La femme qui fit pendre son mari mort”, Marie de France, *Fables françaises du MA*, 86

- | | |
|---|---|
| (16) <i>Par cest essample nus devise
que mult valt mielz sens e quintise
e plus aide a meinte gent
que sis aveirs ne si parent.</i> | ‘Ce récit exemplaire nous montre
qu’intelligence et habileté valent mieux
et sont plus utiles à bien des gens
que leurs richesses ou leurs parents.’ |
|---|---|

“La femme et son amant”, Marie de France, *Fables françaises du MA*, 90

Dans les passages soulignés en (15) et (16), le récit est envisagé “de l’extérieur” comme un énoncé clos et distinct du reste du discours qu’un terme générique —*signefiance*, *essample*— permet d’identifier au moyen d’une référence “endophorique” —*iceste*, *cest*— car effectuée “par l’entremise d’un référé du contexte verbal antécédent”, il ne paraît donc pas excessif de parler ici d’anaphore lexicale (Maillard 1989, 56). Comme cette substitution embrasse la totalité d’un discours homogène au point de vue séquentiel et intervient dès sa clôture, on est fondé à supposer que le substitut ne se contente pas d’y renvoyer, mais sert encore à le délimiter car, du point de vue oral, séparer la morale du récit ne peut se concevoir qu’avec des moyens verbaux. Le mot *essample* ou un synonyme, en englobant le récit dans sa totalité à la manière d’un pronom, cataphorique en début de récit, anaphorique à la fin, paraît jouer ce rôle de marqueur de structuration du discours; en l’occurrence, mais non exclusivement, de sa structuration séquentielle. En effet, qui conçoit la séquence narrative comme un *essample* est par définition situé à l’extérieur d’elle. Ce mot joue en réalité un rôle analogue à celui de la rampe au théâtre : il sépare, dans l’univers du discours, les deux espaces complémentaires —donc *disjoints*— de la fable et du réel, de ce que nous appelions ci-dessus l’interaction immédiate et l’interaction rapportée. C’est le mot de passe magique qui permet d’accéder de l’un à l’autre. Le prononcer, c’est comme proférer le *Sésame* qui tantôt ouvre et tantôt ferme les portes de l’imaginaire.

Il en existe du reste un équivalent en français moderne : "A l'oral, il n'est pas rare qu'une unité narrative de quelque longueur commence par une injonction du type : "écoute(z) (un peu) ça (...) [ça] qui peut même aller jusqu'à désigner "rien de moins que toute l'histoire qui va suivre" (Maillard). Il n'est donc pas surprenant de rencontrer l'équivalent médiéval —*ceo*— de ce pronom englobant dans les incipit et les explicit de certaines des fables, au début, comme on le voit dans l'exemple (8) —vers 1, ou à la fin de la séquence narrative :

(17) *Pur ceo se deivent chastier
cil ki trop sulent coveïter.*

C'est pourquoi se doivent corriger
Ceux qui sont trop avides

id., vv. 15-16

Ce pronom englobant a un fonctionnement analogue aux "ça de clôture qui réfèrent au contenu événementiel du récit" (Maillard) définis ci-dessus et aux substituts lexicaux repérés un peu plus haut. L'aptitude singulière de ces mots-cadres est en définitive assimilable au résultat d'un étiquetage, car qui étiquette a préalablement procédé à un recensement exhaustif du "produit" qui permet de l'appréhender comme une unité discrète, c'est-à-dire isolable tant sur le plan paradigmatique où elle s'oppose aux autres types de textes, que sur le plan syntagmatique où elle se démarque du discours environnant. Par le fait même que ces mots y sont employés, les passages du texte qui les contiennent reçoivent dès lors un statut "métatextuel" qui est déjà celui du commentaire et qui les fait entrer dans le "paratexte" (Genette 1987). Leur fonctionnement si semblable à celui des morphèmes oraux invite en tout cas, peut-être à tort, à attribuer leur apparition dans le texte écrit à une certaine prégnance du modèle oral sur le genre fabulaire, voire sur la littérature médiévale en général. Des considérations pratiques ne sont certainement pas non plus étrangères à leur utilisation : l'ignorance de l'usage du titre au Moyen Age (Zumthor 1972), la simplicité extrême d'un paratexte qui signale une nouvelle fable par une unique lettrine peuvent en avoir encouragé l'usage, redondant certes par rapport au code graphique, mais utile dans la mesure où ce dernier est réduit au minimum. Une observation supplémentaire encouragerait tout de même à aller dans ce sens : la quasi disparition de ces MSD dans le texte classique, qui dispose déjà quant à lui de bien plus de marqueurs typographiques, et peut donc faire l'économie de tous ces signaux

redondants inspirés de l'oral et moins bien adaptés à l'écrit. On en viendrait alors à conclure à une différenciation progressive, au cours de l'histoire de la langue, entre les codes écrits et oraux, à mesure même qu'avec le développement technique, la maîtrise du code écrit s'est développée et diversifiée, acquérant ainsi peu à peu son autonomie.

En tout état de cause, et abstraction faite de ces considérations historiques incertaines, ce dernier point manifeste une différence de statut entre les critères internes et externes de segmentation des unités séquentielles : si la nature des premiers paraît tenir à la définition même de la séquence et relève donc en priorité des plans référentiel et énonciatif, les critères externes en revanche concernent davantage non la différenciation intrinsèque des unités, mais leur signalisation extrinsèque et s'insèrent alors dans les "formes d'organisation" (Roulet 1997 et 1999) informationnelle et périodique, et touchent aussi à l'organisation hiérarchique. Les seconds interviennent a posteriori, sur du discours déjà constitué, ou du moins déjà différencié en séquences, tandis que les premiers contribuent à leur constitution même et sont de ce fait plus "essentiels". Bien que secondaires des points de vue logique et chronologique, ces critères externes n'en sont cependant pas moins significatifs d'une certaine conscience empirique du phénomène compositionnel chez le locuteur d'une part, de son intention de le manifester à son interlocuteur de l'autre, et relèvent à ce titre de l'aspect métadiscursif du discours.

1.2. L'articulation entre les unités : questions hiérarchiques

A son plus haut niveau hiérarchique, la fable est un constituant monologique qui possède une structure d'intervention (Roulet et al. 1985). Ses éléments constitutifs sont dès lors liés par des fonctions interactives. Si nous retenons, au moins provisoirement, l'hypothèse formulée en 1.1.2., les séquences discursives sont les dernières unités intervenant dans le constituant monologique avant son intégration dans l'unité de rang supérieur, l'échange. Il est dès lors tentant de considérer qu'au niveau hiérarchique maximal de l'intervention chaque unité séquentielle —narrative, délibérative, procédurale par exemple— forme un "bloc" qui s'insère comme tel dans le constituant supé-

rieur à un niveau où il se trouve lui-même en rapport avec d'autres "blocs", ces macro-unités entretenant entre elles des relations de même type que les unités de rang inférieur, c'est-à-dire, comme elles sont situées à l'intérieur de l'intervention, interactives. Ce qui se produit à l'intérieur d'un bloc concerne la forme d'organisation simple dite "séquentielle". Après détermination des unités constituantes de ces blocs —vraisemblablement les actes de discours, l'analyse séquentielle s'intéressera aux relations entre ces unités de rang inférieur. Il est probable qu'à chaque type de séquence seront préférentiellement associées des relations particulières. Ainsi, selon bien des observateurs, la séquence narrative paraît-elle manifester une prédilection notable pour les relations temporelles, relations auxquelles il faudrait cependant adjoindre ce qu'on a proposé de nommer un "titre de concernement" (Roulet 1989) qui rendrait quant à lui compte des enclaves descriptives dans le récit, et adjoindre aussi la relation d'emboîtement (Roulet 1999), qui permettrait à son tour de résoudre l'épineuse question du dialogue narratif.

Pour ce qui est maintenant des relations entre les blocs eux-mêmes, ce serait cette fois l'affaire de la forme d'organisation complexe dite actuellement dans le modèle hiérarchique "compositionnelle". L'étude compositionnelle envisagerait quant à elle la formation d'ensemble du constituant maximal, que celui-ci soit monologique ou dialogique, et la stratégie du discours qu'on peut inférer de cette composition, l'identification de chaque séquence prise isolément ayant été en principe déjà résolue au niveau séquentiel. Pour le moment, il ne semble pas qu'il faille postuler à ce niveau supérieur du compositionnel des relations spécifiques comme on est tenté de le faire à l'intérieur des séquences discursives. Au contraire, les relations entre les blocs paraissent a priori non spécifiques et correspondent aux relations déjà largement recensées et étudiées dans la séquence délibérative : argumentation, reformulation, à propos, etc. C'est donc une fois de plus cette séquence délibérative qui, en l'absence de discours "marqué" d'une façon ou d'une autre, semble fournir le modèle général de fonctionnement du discours et des relations entre ses unités constituantes.

Dans la fable, la question à considérer au niveau compositionnel est évidemment celle de l'articulation entre le constituant narratif et le constituant délibératif-procédural, soit la relation entre le "récit" et la "morale".

Mais sitôt posé, le problème se résout en trivialité, tant la relation de subordination hiérarchique d'argument du constituant narratif au constituant principal injonctif saute aux yeux, ce qui le fait verser aussitôt dans le "récit" au sens strict défini dans Roulet (1989). Du reste, cette fonction interactive d'argument est amplement explicitée par les connecteurs médiévaux du type *par cest essample* — 'ce récit exemplaire [nous montre]' — ou *autresi a cel examplaire* — 'comme dans cet exemple', *pur ceo* — 'voici pourquoi' — par exemple, dont la disparition dans la fable classique se justifie amplement par l'implication d'une relation au reste évidente. Mais c'est cette évidence, justement, qu'il faudrait à son tour interroger : si la subordination du constituant narratif au constituant procédural ne fait aucun doute, on pourrait en revanche se demander comment il se fait alors qu'apparaisse clairement, dans l'ordre quantitatif comme dans l'ordre qualitatif, et non moins que sa subordination hiérarchique, la supériorité du constituant subordonné sur le constituant subordonnant : non seulement celui-ci est le plus long — en général, le plus "travaillé" au niveau du "plaisir du texte" (Barthes 1973, Auchlin 1991), mais encore c'est celui qu'on supprimerait le moins volontiers s'il fallait choisir, considération hiérarchique mise de côté, à tel point d'ailleurs qu'il arrive que la morale ne soit tout simplement pas explicitée. C'est donc sur cette relative "transparence" de la fable qu'on voudrait, pour finir, s'attarder, en s'interrogeant sur les raisons d'être d'une séquence narrative dans un texte injonctif, et sur l'éviction éventuelle du second au profit de la première.

2. Stratégies d'organisation du discours

2.1. La dimension argumentative du constituant narratif

Il n'a pas échappé aux commentateurs présents et passés du genre que la fable repose très souvent sur un couple antagoniste, par exemple la force et la faiblesse dans "Le Loup et l'Agneau", ou la ruse et la sottise dans "Le corbeau et le fromage". La narration est centrée sur ce conflit dont les étapes principales se résument aux épisodes suivants : "la donnée, c'est-à-dire la situation initiale, qui pose les termes du conflit; l'action de choix, qui résout le conflit; l'évaluation, qui révèle le rapport de forces final : elle se traduit par

l'action ultime et la dernière repartie du vainqueur; la moralité" (Boivin & Harf-Lancner 1996, 30). Appliquons ces subdivisions à la fable "Le cerf se voyant dans l'eau", dont voici le texte :

(18)	Dans le cristal d'une fontaine Un cerf se mirant autrefois Louait la beauté de son bois, Et ne pouvait qu'avecque peine, Souffrir ses jambes de fuseaux,	5
	Dont il voyait l'objet se perdre dans les eaux. "Quelle proportion de mes pieds à ma tête ? Disait-il en voyant leur ombre avec douleur : Des taillis les plus hauts mon front atteint le faite; Mes pieds ne me font point d'honneur."	10
	Tout en parlant de la sorte, Un limier le fait partir. Il tâche à se garantir; Dans les forêts il s'emporte. Son bois, dommageable ornement,	15
	L'arrêtant à chaque moment, Nuit à l'office que lui rendent Ses pieds, de qui ses jours dépendent. Il se dédit alors, et maudit les présents Que le ciel lui fait tous les ans.	20
	Nous faisons cas du beau, nous méprisons l'utile; Et le beau souvent nous détruit. Ce cerf blâme ses pieds, qui le rendent agile; Il estime un bois qui lui nuit.	

La Fontaine, *Fables*, VI, 9, 203

La "donnée" est ici exposée des vers 1 à 10. Le couple antagoniste qu'elle pose de façon figurative avec "le bois" du cerf d'une part et ses "jambes de fuseaux" de l'autre est explicité abstraitement dans la morale comme la paire beau/vs/laid, dont le second terme reste toutefois implicite. L'action de choix résout le conflit des vers 11 à 18 grâce à la prise en chasse du cerf par "un limier" et l'évaluation qui révèle le rapport de forces final se traduit par la dernière repartie du cerf, en dialogue narrativisé (Roulet 1995), aux vers 19 et 20. La morale, enfin, reformule abstraitement les termes du conflit et explicite leur valorisation inverse. Car c'est bien à un renversement des valeurs entre les termes opposés du couple que cette fable donne finalement lieu. On assiste en effet dans un premier temps à l'affirmation de la suprématie du /beau/ sur le /laid/, ceci dans le monologue intérieur du cerf comme dans le passage en focalisation interne qui le

précède immédiatement —soit là en fait la première étape de la démonstration, A, qu'on pourrait formaliser par :

$$A = [x > \neg x]$$

La deuxième étape du récit oppose à cette première inégalité, "statique", une autre inégalité, non A, "dynamique", puisque surgie de ce qu'il faut bien appeler "l'épreuve des faits":

$$\neg A = [\neg x > x]$$

La conclusion du cerf anticipe sur celle du fabuliste, et ce dernier justifie dans la morale cette préférence en associant aux couples initiaux beau /vs/laid et admiration/vs/ mépris la nouvelle paire profitable/vs/nuisible dont l'évaluation est cette fois :

$$A' = [y > \neg y]$$

elle-même déjà annoncée par un certain nombre d'éléments lexicaux, dévalorisants pour le bois —"dommageable ornement", qui "nuît" à l'animal— tandis que ses jambes au contraire lui rendent un "office" dont ses jours "dépendent".

"Le cerf se voyant dans l'eau" est donc une fable à valorisation inversée qui pose d'abord A, puis non A. Elle fait passer d'une position donnée à la position opposée, à la manière d'une argumentation, mais l'argument qui sert à inverser la position initiale est ici d'abord conçu figurativement comme un événement —la poursuite, raconté comme tel dans la fable, puis reformulé abstraitement dans la morale au vers 22 :

Et le beau souvent nous détruit.

Malgré l'absence relative de connecteurs dans cette fable, on voit bien que les relations essentielles qu'elle met en scène sont de type oppositif : à l'intérieur du couple beau/laid tout d'abord, et dans l'inversion de sa valorisation initiale ensuite. Ce discours pourrait en somme se ramener à :

A, mais A', donc $\neg A$

2.2. La contribution du constituant narratif à l'argumentation

Jusqu'ici, il n'est rien dans ce discours que la séquence délibérative ne saurait "traduire" —abstraction faite naturellement du coût esthétique de cette opération, et l'on voit mal la contribution de la séquence narrative à la visée argumentative du propos. Effectivement, ce n'est pas au plan du contenu que se manifeste son efficacité, mais au niveau de la "mise en scène" —ou mise en discours— des points de vue en présence ainsi qu'à celui d'une certaine perspective introduite parmi ceux-ci. Ce que permet en réalité le discours narratif, c'est l'attribution d'un point de vue qui, pris isolément, est toujours abstrait, à un actant, figuratif ou non. En se reportant à la subdivision de la fable proposée sous 2. 1., on constate en effet que chaque étape de la fable expose une position particulière vis-à-vis des termes /beau/ et /laid/ dont l'évaluation relative est au cœur du discours. La donnée, qui pose A, traduit la conception du cerf ainsi que le manifeste dès le départ la focalisation interne, et encore plus ouvertement ensuite le "monologue intérieur" des vers 7 à 10. L'action de choix privilégie en revanche le point de vue du narrateur, qui se signale néanmoins bien moins nettement comme un point de vue subjectif, dans la mesure où il transparait surtout dans des choix lexicaux, et non dans des indices de personne proprement dit. Enfin, l'évaluation et la morale forment chacune dans leur type de séquence respectif le point de vue commun auquel adhèrent finalement les divers intervenants de la fable, elles entérinent par conséquent la victoire de l'opinion du fabuliste sur celle du cerf.

En somme, la séquence narrative est à même, grâce, entre autres, à la focalisation interne, de représenter une subjectivité (Hamburger 1986), jusque et y compris —et même sans doute, dans la fable, essentiellement— dans ses limitations, c'est-à-dire ses erreurs. Et pourquoi cette représentation du point de vue erroné est-elle nécessaire à la fable ? Parce que la fable, comme tout discours argumentatif, "se pose en s'opposant", et qu'il s'agit avant tout avec elle de réfuter la position initialement soutenue par le personnage, en lui opposant l'expérience, ce que nous avons appelé ci-dessus "l'épreuve des faits". Potentiellement, ce point de vue réfuté, dans la mesure où il représente le point de vue commun —cf. *Nous faisons cas du beau, nous méprisons l'utile*;— ou immédiat, est aussi celui du lecteur dont la narration met donc en scène l'opinion mais de façon détournée, sous le couvert

d'une figuration transparente et sans la lui attribuer directement. Il est donc légitime de parler alors de "diaphonie potentielle" (Roulet et al. 1985) dans la mesure où le point de vue de celui auquel s'adresse l'intervention est déjà contenu dans celle-ci, à titre de point de vue à réfuter, d'où une certaine orientation polémique constitutive du genre, qui ne présente un miroir au lecteur que pour lui donner à voir son propre aveuglement. Dans cette perspective-là, l'équivalent non figuratif de la fable pourrait fort bien être le discours concessif, qui a aussi pour propriété, avec son fameux "certes, mais", de commencer par asserter ce qu'il s'efforcera ensuite de démontrer en lui opposant le contre-argument introduit par "mais". En analogie avec ce type de raisonnement, la formule à laquelle se ramènerait alors la fable serait :

Certes A, mais A', donc \neg A

L'argument de la fable c'est, on l'a dit, l'événement lui-même, dont la force est d'autant plus manifeste qu'il est figuratif, c'est-à-dire, pour l'expérience commune, non-verbal. Les faits semblent parler d'eux-mêmes, en quelque sorte, d'où le relatif effacement du narrateur, qui semble n'avoir qu'à raconter, et presque pas à intervenir. Le lecteur a alors l'impression de pouvoir tirer lui-même la conclusion sans qu'elle lui soit dictée d'emblée par un discours didactique, exactement comme cela se produit pour le cerf. L'opinion qui a triomphé dans la fable n'est presque pas une opinion en ce sens qu'elle n'est pas assumée comme telle, comme l'expression d'une subjectivité, nécessairement faillible, mais **comme le fait même**. On reconnaît là un caractère bien souvent relevé des idéologies : leur prédilection pour une certaine "transparence", qui les amène volontiers, loin de se présenter comme un point de vue partisan parmi d'autres, à prétendre traduire au contraire la Raison elle-même, ou la Vérité, voire la Nature (Barthes 1957). L'idéologie, en refusant de se laisser percevoir comme un système d'opinions, doit pouvoir présenter un discours, au sens propre, incontestable. En paraissant se fonder sur des faits, des événements, la "réalité" même, en somme, la séquence narrative lui en fournit la possibilité, pour ne pas dire l'alibi. C'est en ce sens, peut-être, qu'elle a sa place dans une argumentation : parce qu'elle ne met pas tous les points de vue représentés sur le même plan mais qu'au contraire, en soulignant le parti-pris des plus

évidents, elle parvient à faire triompher l'opinion qui ne se déclare pas comme telle, la représentation dont le caractère convaincant réside précisément dans son caractère non saillant, dans sa position d'arrière-plan. Il n'est pas évident que la séquence délibérative puisse parvenir à un tel résultat avec si peu de moyens, d'où la nécessité du récit, solution élégante parce qu'économique, en somme, et adaptée à ces effets de perspective. Moyennant quoi, les fables les plus efficaces sont sans doute celles qui n'explicitent pas séparément leur morale, ou qui la laissent exprimer à leur personnage repentant, c'est-à-dire revenu du point de vue fautif qui était le sien au départ, et qui formule désormais l'opinion juste à laquelle le fabuliste lui-même ne peut que souscrire, dans un intéressant effet de polyphonie qu'on observe dans une version médiévale de la même fable, ainsi qu'on le voit dans l'exemple (5).

3. Conclusion

Si l'on s'interroge pour finir sur la stratégie discursive mise en œuvre dans la fable, c'est-à-dire sur les raisons qui peuvent justifier l'insertion de la séquence narrative dans un texte aux nettes visées argumentatives, on observe que malgré un certain "surcoût" informationnel apparent, dû au travail interprétatif supplémentaire requis du destinataire, le récit réussit cependant à encoder un certain nombre d'éléments spécifiques dont on parviendrait sans doute à trouver l'équivalent dans d'autres types de textes, mais pas forcément de façon aussi condensée. Au nombre de ces éléments propres à la séquence narrative, je retiendrais en ce qui me concerne, plus que la simple multiplication des points de vue représentés, ce que j'ai appelé plus haut leur "mise en perspective", soit la suprématie accordée à l'une des "voix", celle du narrateur en l'occurrence, sur celles des autres personnages : chargée d'exprimer une prétendue objectivité, cette voix guide en fait insidieusement le lecteur vers la découverte de ce qui est présenté comme le sens de la fable, la morale qui en est finalement extraite.

Par ailleurs, si l'on retient l'hypothèse selon laquelle le point de vue fautif que la fable s'attache à réfuter est potentiellement celui du lecteur, le fait que ce point de vue ne lui soit pas explicitement attribué, comme cela se produirait sans doute dans une séquence argumentative, possède un intérêt

stratégique certain. D'abord, ce "camouflage" permet de ménager la "face" du destinataire — vraisemblablement, sa face générique de spécimen humain plus que sa face personnelle— en lui apposant, au sens propre, un masque, celui de l'animal mis en scène : le lecteur peut choisir de ne pas s'y identifier. Ensuite, en schématisant le parcours d'une valeur à son opposé, la fable est conçue comme un processus dynamique qui parvient à figurer une conversion, c'est-à-dire le passage d'un univers axiologique à un autre. Son sens final n'est pas son sens initial, il n'a pas été donné au destinataire a priori, il s'est construit progressivement au fil du texte. Produit d'une structuration plutôt qu'expression d'une structure, il peut donner au lecteur l'impression d'avoir effectivement participé à son élaboration, non de se l'être fait imposer dès le départ, de pouvoir en somme réagir exactement comme devant une expérience réelle, en tirant ses propres conclusions des observations effectuées. Enfin, grâce à la dramatisation inhérente à la représentation d'un événement, et étant donné l'effet de "suspense" ainsi obtenu, la séquence narrative invite à une lecture projective dont l'effet persuasif est incontestable : le lecteur se met à la place de celui qui s'est d'abord trompé puis a ensuite été convaincu, ce qui est déjà une façon de l'être à moitié, en exécutant pour son compte le parcours d'essai et d'erreur déjà frayé par le personnage.

En fin de compte, on peut se demander si l'atout essentiel de la séquence narrative dans le texte argumentatif ne résiderait pas, de façon quelque peu paradoxale, dans l'effort supplémentaire que celle-ci impose au lecteur : comme face à une métaphore, "l'auditeur doit découvrir ce que le locuteur veut dire —il doit participer plus activement à la communication que ne le ferait un simple récepteur passif— et il doit y parvenir en passant par un autre contenu sémantique, qui est en relation avec celui qui lui est communiqué" (Searle 1982). Grâce à ce détour interprétatif, le destinataire collabore au travail du sens, l'un des aspects du "plaisir du texte", et il peut même aller jusqu'à perdre de vue l'enjeu argumentatif du récit, d'autant que, comme beaucoup de figures de style, la fable en dit souvent plus qu'elle ne paraît vouloir le faire, et peut-être même plus que ne croyait en dire l'auteur.

Bibliographie

- AUCHLIN A. (1991), "Analyse du discours et bonheur conversationnel", *Cahiers de linguistique française* 11, 311-328.
- BARTHES R. (1957), *Mythologies*, Paris, Seuil.
- BARTHES R. (1973), *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil.
- BENVENISTE E. (1966), "Structure des relations de personne dans le verbe", *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard, 225-236.
- BOIVIN J.-M. & HARF-LANCNER L. (éds) (1996), *Fables françaises du moyen âge : les isopets*, édition bilingue, Paris, Flammarion.
- BONNARD H. et REGNIER C. (1993), *Petite grammaire de l'ancien français*, Paris, Magnard.
- BRONCKART J.-P. (1996), *Activité langagière, textes et discours*, Paris, Delachaux et Niestlé.
- CERQUIGLINI B. (1981), *La parole médiévale*, Paris, Minuit.
- DUCROT O. (1984), "Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation", in *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 171-233.
- GENETTE G. (1969), *Figures II*, Paris, Seuil.
- GENETTE G. (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- GENETTE G. (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.
- GROBET A. (1997), "La ponctuation prosodique dans les dimensions périodique et informationnelle du discours", *Cahiers de linguistique française* 19, 83-123.
- GROBET A. & FILLIETTAZ L. (à paraître) "Die Heterogenität der Texte : einige Fragen".
- HAMBURGER K. (1986), *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil.
- KUYUMCUYAN A. (1997), "L'invention du lecteur", *Cahiers de linguistique française* 19, 205-231.
- KUYUMCUYAN A. (1999), "Prolégomènes à une définition du discours narratif", *Cahiers de linguistique française* 21.

- LA FONTAINE J., *Fables*, Edition de René Radouant (1929), Paris, Hachette.
- MAILLARD Michel (1989), *Comment "ça" fonctionne*, Thèse de doctorat d'Etat non publiée, Université de Paris-X Nanterre.
- MARIE De FRANCE, *Les Fables*, édition critique et traduction de Charles Brucker (1998), Paris-Louvain, Peters, 2^e éd. (édition de référence pour cet auteur dans l'article en l'absence d'autre indication).
- PAVEL Th. (1976), *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille*, Paris, Klincksieck.
- PERRIN L. (1996), "Récit implicite et discours rapporté dans le texte littéraire", *Etudes de linguistique appliquée* 102, 219-235.
- ROULET et al. (1985), *L'articulation du discours en français contemporain*, Berne, Lang.
- ROULET E. (1989), "Des dimensions argumentatives du récit et de la description dans le discours", *Argumentation* 3, 247-270.
- ROULET E. (1994), "La phrase : unité de langue ou unité de discours?", in CERQUIGLINI-TOULET J. et COLLET O. (éds), *Mélanges de philologie et de littérature médiévales offerts à Michel Burger*, Genève, Droz, 101-110.
- ROULET E. (1995), "L'analyse du dialogue dans une approche modulaire des structures du discours : l'exemple du dialogue romanesque", in HUNDSNURSCHER F. & WEIGAND E. (éds), *Futures Perspectives of Dialogue Analysis*, Tübingen, Niemeyer.
- ROULET E. (1996), "Une description modulaire de l'organisation topicale d'un fragment d'entretien", *Cahiers de linguistique française* 18, 11-32.
- ROULET E. (1997), "L'organisation polyphonique et l'organisation inférentielle d'un dialogue romanesque", *Cahiers de linguistique française* 19, 149-180.
- ROULET E. (1999), "Um modelo e um instrumento de análise sobre a organização di discurso, in MARI H. et al., *Fundamentos e Dimensões da Análise do Discurso*, vol 1., Belo Horizonte, Carol Borges, 139-171.
- SEARLE J. R. (1982), *Sens et expression*, Paris, Minuit, 121-166.
- WEINRICH H. (1973), *Le Temps*, Paris, Seuil.
- ZUMTHOR P. (1972), *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil.