Le Momus Fabuliste, ou les Noces de Vulcain de Louis Fuzelier : le pouvoir de la dérision

Louis Fuzelier's Momus Fabuliste or the power of derision

Ilaria Lepore

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rief/5561>

DOI : 10.4000/rief.5561

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Ilaria Lepore, « Le *Momus Fabuliste, ou les Noces de Vulcain* de Louis Fuzelier : le pouvoir de la dérision », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 10 | 2020, mis en ligne le 10 novembre 2020, consulté le 27 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rief/5561> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.5561>

Ce document a été généré automatiquement le 27 janvier 2021.

Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Le Momus Fabuliste, ou les Noces de Vulcain de Louis Fuzelier : le pouvoir de la dérision

Louis Fuzelier's Momus Fabuliste or the power of derision

Ilaria Lepore

Introduction

- 1 Le 26 septembre 1719 Fuzelier fit représenter à la Comédie-Française son *Momus fabuliste, ou les Noces de Vulcain*¹, pièce allégorique qui tournait en ridicule les *Fables Nouvelles* que Houdar de La Motte venait juste de publier à Paris. En dépit de l'énorme succès de la pièce, Fuzelier se trouva donc impliqué dans une longue polémique avec un esprit fort caustique, celui d'Houdar de La Motte, écrivain « au cœur de toutes les querelles littéraires de son temps »².
- 2 En raison du caractère subversif de la pièce, le spectacle occasionne une véritable guerre de plume. Un anonyme, qui se présente sous le nom de Provincial, fait publier dans le *Nouveau Mercure* de janvier 1720 une « Lettre critique écrite à l'auteur du *Mercure* sur la comédie qui a pour titre *Momus fabuliste ou les Noces de Vulcain* »³. Quelques mois plus tard, Fuzelier rédige une « Réponse à la lettre critique insérée dans le *Mercure* du mois de janvier dernier », qu'il insère comme une sorte de postface dans la seconde édition de la pièce en 1720⁴. L'anonyme lui répond, à nouveau dans le *Mercure*, en juin⁵.
- 3 La parodie, l'allégorie, le renversement burlesque, en tant que modes ou procédés poétiques visant à détourner les normes et les codes du langage, sont mis au service des propos polémiques et satiriques de l'auteur. Masquer sous le voile de l'allégorie le contenu subversif de son écriture, tromper la censure par une mise à distance du langage : voilà l'idée principale sur laquelle Fuzelier construit l'échafaudage idéologique de sa nouvelle pièce. En d'autres termes, le jeu de Momus ne vise qu'à

« égayer la raison » en montrant, dans une perspective éminemment allégorique, à quel point la vérité n'est « jolie que sous le masque »⁶.

Genèse d'une dispute

- 4 Lorsque la pièce est jouée, Fuzelier opte pour l'anonymat. Ce sera seulement après la vingtième représentation⁷, à la lumière du succès inattendu et de la grande curiosité que la pièce a suscitée, que Fuzelier décide finalement de se révéler au public. Très courant dans la vie littéraire, l'anonymat était moins fréquent au théâtre ; néanmoins il se développe considérablement dans la première moitié du siècle. Dans la *Préface* à l'édition de la pièce, c'est Fuzelier même qui justifie ce choix singulier :

J'ai voulu voir quel destin aurait *Momus Fabuliste* indépendamment des idées bonnes ou mauvaises attachées à mon nom, (car on définit bien ou mal les Auteurs, et les moins connus n'échappent pas à l'esprit de critique qui règne souverainement aujourd'hui). J'ai voulu risquer de m'entendre censurer par mes amis si ma pièce tombait, pour m'assurer si elle réussissait le plaisir d'être loué par ceux qui ont résolu de ne me pas estimer. Il n'était question que de me taire pour arriver à mon but.⁸

- 5 « Se taire » : voici la question cachée derrière la genèse de l'œuvre théâtrale. Si d'un côté Fuzelier voyait dans l'anonymat un moyen d'« exciter la curiosité du public », un stratagème publicitaire qui pouvait alimenter l'atmosphère de « mystère qui redoublait l'empressement de tout le monde pour [sa] Comédie »⁹, de l'autre il avait sans doute quelques raisons de redouter les réactions des « amis » de La Motte. La crainte des détracteurs qui pourraient faire tomber la pièce était bien fondée. Il est en effet fort probable que La Motte ait assisté à la pièce et que ses partisans aient « affecté de semer dans le monde que la Pièce était remplie de traits odieux contre l'Auteur des fables nouvelles »¹⁰.

- 6 C'est pour se défendre contre ces « visionnaires obstinés » qui « osent mettre des noms aux portraits généraux que Thalie expose sur le Théâtre », contre cette « haine maligne » qui « débite par tout que l'on est un Satirique sans égard, que l'on n'épargne qui que ce soit », que Fuzelier prit la précaution d'écrire sa *Préface* dans laquelle il défend le droit à la parodie et exprime l'idée d'une « critique enjouée des ouvrages d'esprit » :

La critique enjouée des Ouvrages d'esprit a de tout temps été permise. On n'a point vu autrefois l'illustre Monsieur Racine se plaindre des Parodies de Titus et de Phèdre ; on ne l'a point vu solliciter la suppression d'une phrase qui ne plaisait pas à son amour propre : les vers de Monsieur Racine sont pourtant bien aussi respectables que d'autres. Tout jeune et tout vif qu'il est, le brillant Auteur d'*Edipe*, n'a-t-il pas suivi ce glorieux exemple de modération, il a laissé patiemment travestir le Héros de sa Tragédie, il a ri de la Mascarade avec le Public. [...] Les bons esprits n'ignorent pas les privilèges de Momus et que s'il lui est permis de peindre les vices, il est encore plus en droit de peindre les défauts dès qu'il renferme dans les bornes prescrites par la sagesse de Thémis.¹¹

- 7 Fuzelier taquine la vanité du poète des *Fables Nouvelles*, incapable de reconnaître, à l'exemple du sage Racine et de tous les « bons esprits [qui] n'ignorent pas les privilèges de Momus », le caractère impartial de la satire et la façon dont elle tend à perfectionner et à régénérer les défauts. Ce qui se montre ponctuellement dans l'exemple du « brillant Auteur d'*Edipe* », cité par Fuzelier, où l'on croit reconnaître, non sans étonnement, l'étrange portrait d'un Voltaire « modéré ». Dans ses *Lettres sur Edipe*,

Voltaire avoue que chaque représentation de son *Œdipe* était pour lui « un examen sévère »¹². La critique dont parle Fuzelier est-elle autre chose que ce sévère et impartial examen des actions ? Et la satire a-t-elle un autre but, en éclairant l'individu sur ses défauts cachés, que de l'engager à les corriger ? Mais la réaction de La Motte à l'égard de la parodie reste très ambiguë. Dans la « Réponse » à la lettre anonyme, en se moquant de ce provincial « consciencieux qui prétend que la probité d'un auteur doit le mettre à couvert de la critique théâtrale »¹³, Fuzelier remarque avec ironie cette incohérence, rappelant aux lecteurs que La Motte lui-même, en particulier dans ses *Réflexions sur la critique*¹⁴ de 1714, a pratiqué ce genre :

[...] je ne crois pas M. de L. M. capable de se fâcher des bagatelles qui indignent si fort ses partisans, autrement il tomberait dans un défaut que mon censeur relève bien finement dans *Momus fabuliste*, lorsqu'il plaisante agréablement le *dadaïs* de Jupiter, de ce qu'après avoir enduré cent railleries mordantes de Momus, sans marquer la moindre altération, un mot moins piquant que tout ce qu'il a dissimulé, lui inspire une tardive colère. Si M. de L. M., après n'avoir répondu qu'avec politesse et modération aux savantes et judicieuses critiques de Madame Dacier, s'allait scandaliser de deux ou trois épigrammes en prose, n'imiterait-il pas mon Jupiter ? Qu'on ne m'allègue point ici un article de la succincte civilité du Parnasse qui ne permet de critiquer que les auteurs morts ; il me semble qu'il est plus à propos de critiquer les auteurs vivants qui peuvent se corriger.¹⁵

- 8 Or, quel personnage pourrait, mieux que Momus le Censeur, devenir l'avatar du satirique Fuzelier ? Ce dieu « railleur », dont l'irrévérence bouffonne menace l'empire harmonieux de l'Olympe comme un véritable conjuré, constitue pour Fuzelier l'expression allégorique d'une réflexion sur le comique et sur le rire, avec tous ses corollaires esthétiques et éthiques. Il se fait l'écho des discours réprobateurs de ces fanatiques des grands genres et, par l'intermédiaire de Momus, il essaye de réhabiliter cette écriture comique « en mineur ». Incarnant un principe de contestation interne, Fuzelier, comme Momus, « conduit à une réévaluation et une réhabilitation du "burlesque effronté" que l'on prétend vainement avoir proscrit, et qui témoigne durablement d'une forme de conscience critique trouvant au théâtre son champ d'expression privilégié »¹⁶.
- 9 Même la pratique de l'anonymat, pas inconnue aux auteurs attitrés de la Foire comme Fuzelier, qui l'avaient largement utilisée à cause des multiples interdictions, est porteuse d'un nouveau sens. Chez Fuzelier, s'interroger sur les formes de l'auctorialité, avec tous ses corollaires symboliques – le masque, le pseudonyme, l'interdit – signifie revendiquer une légitimité, s'approprier un droit, celui de la propriété littéraire, et enfin réclamer l'exercice d'une liberté, celle de la parole. L'équivoque de l'auctorialité sert de reflet, de clé de lecture, à l'interprétation et au déchiffrement du tissu allégorique de la pièce entière.

Momus ou l'art d'échapper à la censure

- 10 Dans *Momus Fabuliste*, Fuzelier met en scène, à la manière burlesque, un Olympe très matérialisé, où les Dieux et les Déeses se complaisent dans leurs occupations familières et frivoles : il s'agit par-dessus tout de marier Vénus à l'un de ses prétendants. Arrivé devant le Temple du Destin où l'on doit décider quel est le dieu qui sera l'époux de Vénus, Jupiter est absorbé dans ses pensées amoureuses pour la Déesse, quand il rencontre Momus qui se moque de lui pour son infidélité constante. Il suffit d'un petit

mot inoffensif pour que Jupiter, saisi d'« une colère tardive », décide de mettre un frein à la « maligne occupation » et réduise Momus au silence : « Quelle insolence ! Oh bien, je vous défens de parler davantage de moi et des autres Dieux, ni en bien ni en mal »¹⁷. Mais Momus ne cesse pas d'agresser Jupiter, qui, agacé par tant d'insolence, menace de le chasser du ciel (scène III).

- 11 Le motif du bannissement qui apparaît déjà comme une composante essentielle de la mythographie de ce « dieu railleur »¹⁸, acquiert un sens nouveau dans le contexte de la fiction théâtrale : l'exil du dieu railleur de l'Olympe renvoie à celui de Fuzelier, auteur sur lequel on a jeté l'anathème au nom du bon goût. Comme Momus, censeur censuré, Fuzelier a été privé de la parole. La stratégie auctoriale de l'anonymat et les multiples critiques auxquelles le texte a été soumis, notamment par rapport à la relation polémique avec un auteur « majeur » comme La Motte, témoignent de la centralité de cette question. Il n'est pas tout à fait anodin de remarquer que dans le manuscrit conservé aux archives de la Comédie-Française les traces du censeur sont bien visibles, qui suppriment les vers où les allusions à La Motte sont plus évidentes¹⁹. L'utilisation de l'argument *ad hominem* – constitutif de la rhétorique polémique – vise explicitement à saper la crédibilité de la cible. Le fait que le texte est adressé à un adversaire clairement désigné – référence qui mise aussi sur la capacité du spectateur à la reconnaître – fait le caractère intrinsèquement polémique de cette pièce et l'expose ainsi à la censure²⁰.
- 12 En conséquence l'interdit – et ce mot prend ici un autre sens encore, celui des espaces interdits²¹ des spectacles forains auxquels Fuzelier avait plus d'une fois donné sa plume –, en tant que procédure d'exclusion et de contrôle visant à maîtriser le danger de la parole, devient le véritable sujet de la pièce. C'est Momus, par son impudence langagière²², et non pas Vénus, qui se trouve au centre de ce jeu. De fait, Momus – dont le nom dérive du terme grec μῶμος qui signifie « répréhension » – incarne le pouvoir qu'a la parole d'agir, de prescrire, de juger. On pourrait dire que sa nature est par essence langagière. Loin d'être un élément transparent ou neutre, la parole s'avère un lieu de résistance, car elle n'est « pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer »²³. Face à l'interdit, à son pouvoir d'assujettissement, Momus se révolte, il ne peut pas se résoudre à se taire : « Ne me voilà pas mal, être banni pour jamais du Ciel, ou être vingt-quatre heures sans médire, quelle cruelle alternative ! »²⁴. Il s'agit alors de trouver la manière d'éluder ou de transgresser cet interdit. Si Jupiter lui défend « les discours », il ne peut censurer « les pensées ». Mais – se demande Momus – « comment produire ces pensées sans parler ? » (scène IV)²⁵. Voilà l'expédient : devenir Fabuliste.

MOMUS seul

[...] Il me vient une idée originale ... heureuse ... commode ... Inventons des Fables... Ne nommons pas les Dieux, mais empruntons hardiment pour eux les noms des animaux... des hommes, tout cela est égal. Je pourrai aussi introduire sur la scène les meubles, je ferai parler *le Miroir* aux belles et la *Tabatière* aux petits maîtres, peut-être même serai-je assez heureux pour trouver parmi les plantes quelque *Phénomène potager* digne d'être présenté à Jupiter ... Oui, devenons *Fabuliste* puisqu'on me contraint de l'être ; je n'ai que cet expédient pour soulager ma bile et pour frauder impunément la loi qu'on vient de me faire.²⁶

- 13 Momus est contraint à déguiser sous la fable la « vérité nue » qu'il voulait faire sortir²⁷. Le fait d'avoir choisi de se cacher derrière le masque de fabuliste peut s'expliquer par l'idée, courante à l'époque, selon laquelle le recours à la fable ne fait que transposer,

dans un univers imaginaire, « les difficiles conditions d'exercice de la parole satirique », liées à « l'existence d'un pouvoir limitant la liberté d'expression »²⁸. Car n'est-ce pas proprement cet acte individuel d'appropriation de la langue qui constitue la première marque formelle de Momus ? Ce que les fables de Momus mettent en scène et dramatisent, c'est précisément le pouvoir de cette prise de parole. Cette corrélation entre la fable et la parole interdite, qui remonte à la tradition classique, c'est Momus même qui la remarque. En s'adressant directement à Jupiter, il lui rappelle que c'était « grâce à l'esclavage où [il avait] réduit [sa] langue », qu'il était devenu « Inventeur des fables »²⁹. C'était encore La Motte qui avait fait d'Esopé, l'inventeur de l'apologue, un esclave qui avait « à ménager l'orgueil du Maître » et qui ne pouvait « lui dire certaines vérités qu'avec précaution »³⁰. « Je n'ai que cet expédient pour soulager ma bile et pour frauder impunément la loi qu'on vient de me faire » : la fable sert donc à éluder un interdit, à obtenir la licence de s'exprimer, d'exercer librement sa « charge de railleur » (scène IV)³¹.

Le choix de la fable « satirique » ou l'art du persiflage

- 14 S'il y a dans la culture classique un genre où le principe d'imitation, sinon celui de tradition, est important, c'est bien la fable. Et quelle meilleure façon, pour Fuzelier, d'afficher ses critiques que de tenter de réécrire ce modèle et de le renverser sur le mode parodique. Or, si on entend la fable non pas seulement en tant que genre mais, de façon plus ample, comme l'« ensemble des notions reçues » qui constituent l'apprentissage et « l'éducation de l'honnête homme »³², on pourrait comprendre que la réécriture qu'en opère Fuzelier, au-delà de sa fonction satirique, a une portée bien plus large. Comme le souligne Jean Starobinski

La connaissance de la fable est la condition même de la lisibilité du monde culturel tout entier. Elle est, à ce titre, l'un des préalables d'une participation aux « entretiens » dans lesquels un homme éduqué est appelé à jouer son rôle. La fable, est indispensable à qui veut tout ensemble comprendre le milieu esthétique, et être accepté dans une « compagnie » choisie. Elle a donc une double fonction ; elle est un langage imagé donnant accès à un certain type d'organisation du discours, et la fonction de ce langage est signe social de reconnaissance, entre individus qui savent déchiffrer de la même manière l'univers de fiction mythique.³³

- 15 Le fait d'attribuer à la fable, en tant que langage esthétique, une signification sociopolitique nous permet d'examiner le *Momus fabuliste* comme une sorte de transposition, dans le domaine du burlesque, d'un discours critique visant à saper les fondements de l'*éthos* classique. La parodie, qui, à travers Momus, devient une dérision généralisée, a pour but de démolir le système classique d'organisation et de représentation du langage. Le procédé de la parodie burlesque des récits mythiques, pour employer encore les propos de Starobinski,

ne limite pas son effet destructeur au seul domaine de l'esthétique, ni même à la seule hiérarchie des valeurs officielles : c'est, par voie indirecte, à l'autorité la plus haute qu'elle s'en prend. [...] Attenter à Jupiter et aux dieux de la fable, selon les insinuations qu'on y mêle, c'est attenter en *effigie*, et sans courir de risque, au roi et aux grands.³⁴

- 16 Pour ce faire, Fuzelier construit un schéma fixe : un espace dialogique qui compte presque toujours trois personnages, sur le modèle de la relation théâtrale. Momus va donc « enfanter des fables »³⁵, les soumettre à chaque divinité qu'il rencontre. Comme il

lui est interdit de nommer les dieux, Momus se sert des procédés stylistiques de la fable qui consistent à avoir recours à l'allégorie animale, empêchant toute identification directe avec les personnages. Neptune et Mercure sont les premiers avec qui Momus expérimente son nouveau métier (scène VI). À Neptune « qui pense avoir le droit sur Vénus » en étant son tuteur, Momus raconte la fable d'un *Saumon Tuteur* et lui rappelle qu'« une autorité grande et presque paternelle » n'est pas un titre suffisant pour se faire adorer et que « le fils de Vénus n'est jamais en tutelle » car « les cœurs que ses traits ont frappés sont tout d'abord émancipés »³⁶. À Mercure, qui se vantait d'être « de tous les Dieux celui qui rassemble le plus de talents opposés », Momus signale que, tout comme pour le renard de la fable éponyme, il n'a pas suffi de « chroniquer tous ses rares talents par ordre méthodique » pour charmer une excellente renarde, il est inutile pour ce dieu de « savoir plus d'un métier » s'il ne connaît pas « l'art de plaire »³⁷. Les « fables satiriques » de Momus s'ordonnent donc autour d'une sorte de pratique maïeutique qui consiste à faire dire à l'interlocuteur ce qu'il a du mal à exprimer, ou bien ce dont il a du mal à prendre conscience. Cette méthode produit instantanément, dans les interactions dialogiques, un effet de détachement, de distanciation. Mais quel effet les fables produisent-elles sur les interlocuteurs de Momus ? Neptune déclare avoir trouvé la fable du *Saumon Tuteur* « fort impertinente »³⁸. Mais s'il y a trouvé quelques ressemblances, il n'est pas pourtant disposé à l'admettre. Il comprend que Momus fait de la satire, mais il ne comprend pas qu'il se moque de lui. Cependant, la chose change quand Neptune se montre beaucoup plus indulgent à l'égard des critiques adressées à Mercure et il est prêt d'emblée à reconnaître la justesse et la pertinence de l'analogie qu'on adresse à son voisin. À Momus qui lui demande où il court, Neptune répond par une allusion sexuelle : « Je cours auprès de ma Pupille. Je crains que ce renard-ci ne croque ma Poule »³⁹. Si Neptune s'empresse de retirer la paille de l'œil de son prochain, il néglige la poutre qui est dans le sien. À la scène VIII, on trouve une situation semblable. Inspiré par l'avidité de Plutus, Momus récite la fable d'un « vieux Singe thésauriseur » qui, dépouillé de son or, ne possède rien que son « vieux minois fort sot ». Vulcain intervient promptement : « Monseigneur Plutus a-t-il besoin d'un miroir ? Se reconnaît-il ? » :

PLUTUS

Bon, ce n'est pas moi que cette fable regarde, cela ne peut convenir qu'à quelque Agent de change prêt à voyager *incognito*. Je ne me reconnais point là.

VULCAIN

Ce n'est pas la faute de Momus.

MOMUS *à part*

J'enrage, ces gros richards à force d'être gâtés par le vin de Champagne et les flatteurs, ne sentent pas plus les épigrammes que le vin de Bourgogne ; on ne les pique point, à moins qu'on ne leur serve des satires à l'eau de vie.⁴⁰

- 17 Dans ce jeu des reflets, Momus se limite à prendre la place de médiateur. Pour neutraliser l'effet satirique de ses fables, il laisse au troisième personnage, tout à fait différent du narrateur, la charge de faire le commentaire. Il délègue aux dieux, l'un après l'autre, la tâche de dévoiler l'allégorie, d'appliquer le contenu fictionnel de la fable à l'espace discursif qui les implique. En vue de contourner l'interdit, de déjouer la censure, Momus opte donc pour des stratégies de désorientation : c'est par ces lacunes du dire, par cet inachèvement qui frappe les mots, que les interlocuteurs de Momus sont obligés de recomposer eux-mêmes le discours. Il leur laisse la faculté de juger, ou mieux de « se juger » à leur gré les uns les autres. À la scène XVIII, c'est Momus même qui se flatte avec Jupiter d'avoir remporté cette victoire grâce à ses victimes :

MOMUS

[...] Je n'ai pas glosé un seul moment sur leur personne et sur leur conduite. Je ne leur ai récité que des fables qu'ils ont eu la politesse de s'expliquer les uns aux autres.⁴¹

- 18 En dérogeant à la règle fondamentale de l'énonciation critique qui unit l'énonciateur à son discours, en mettant en œuvre cette dissociation auteur/énonciateur, dans la mesure où ce sont ses interlocuteurs qui se chargent de la responsabilité de « réaliser » le discours, Momus opère une sorte de démultiplication des sens qui signale d'emblée une attitude métacritique. Ce caractère amphigourique et embrouillé des fables de Momus laisse donc aux interlocuteurs des doutes ou de l'embarras sur leur véritable sens qu'ils ne se piquent point de comprendre, à moins qu'il ne s'agisse que « des satires à l'eau de vie »⁴². Peu après, Vulcain prétend qu'on lui fournisse une fable plus « intelligible »⁴³. Voici la réponse de Momus : « Oh ! Je suis moi un Fabuliste tiré au clair. Je n'aurai jamais l'affront d'être commenté »⁴⁴ ! Un éclairage en clair-obscur, pourrait-on dire, où l'argument si troublant de l'intelligibilité s'avère être central dans le projet linguistique de Momus qui consiste proprement à affecter un double sens, une signification décalée, un art de la duplicité, qui, comme dans le style burlesque, permet à l'équivoque de s'épanouir, d'introduire des sens cachés. Ce qui nous permet d'ouvrir le champ de l'interprétation à l'hypothèse, formulée par Élisabeth Bourguinat, selon laquelle il y a une coïncidence frappante entre le style amphigourique et équivoque et les premières définitions et occurrences du mot « persiflage »⁴⁵. Peut-on faire de Momus fabuliste un de ces *persifleurs* avant la lettre ? Par la manière assez fine et l'air ingénu dont il expose ses critiques, Momus tourne les dieux en ridicule, sans qu'ils s'en aperçoivent ; ils ne saisissent pas le sens des mots qu'on leur adresse. Ce sont les autres qui entendent ces critiques, qui s'aperçoivent qu'elles sont des satires, des ironies. Dans ce sens-là, les fables sont bien moins des façons de formuler les idées du locuteur (Momus), que des jouets qui révèlent l'esprit malin et moqueur de ceux qui écoutent⁴⁶. Les dieux qui participent à ce jeu moqueur, sont en même temps « instruments et victimes » des plaisanteries de Momus. Dans son *Dictionnaire de la Fable*, à l'article « Persiflage », François Noël écrit :

Le persiflage personnifié tire ses attributs des vertus dont il emprunte le langage ou les sentiments, pour obtenir des aveux ingénus de celui qu'il veut rendre tout à la fois instrument et victime de ses plaisanteries. Comme le talent du persifleur consiste à plaisanter quelqu'un sans qu'il s'en aperçoive, les traits qu'il est prêt à lancer seront cachés sous des fleurs, symbole de la louange, et il présentera un masque à deux faces. L'une de ces faces offrira les dehors d'une aimable ingénuité à celui qu'il veut persifler ; mais le spectateur pourra apercevoir sur l'autre face le caractère d'une malignité perfide.⁴⁷

- 19 Comment ne pas voir dans le personnage de Momus ce « persiflage personnifié », ce masque « à deux faces » qui dissimule et mystifie, sous les fleurs de l'allégorie, son esprit railleur ? De cette façon, un schéma conversationnel se profile, sur lequel la pièce s'appuie et qu'on a déjà mentionné, qui consiste en la mise en œuvre d'une triangulation énonciative – persifleur-persiflé-public – visant à reproduire une dynamique inclusion/exclusion. Si le dieu persiflé ne comprend que le sens apparent des propos de Momus, c'est en revanche le personnage-tiers – c'est-à-dire le dieu qui fait figure de spectateur dans cet échange dialogique – qui en devine le sens caché. Ainsi s'instaure une opposition qui relève de différents rapports des forces à l'intérieur de l'espace dialogique, entre ceux qui sont en mesure de décrypter les signes linguistiques et ceux pour qui ces derniers demeurent obscurs. Comme le remarque

Élisabeth Bourguinat, le jargon du persifleur n'est intelligible que « pour ceux qui font partie de la *bonne compagnie* » : ce qui ne sont pas initiés au persiflage « ne le comprennent pas, ou ne comprennent pas qu'il n'y a rien à comprendre, et se couvrent ainsi de ridicule »⁴⁸. Cette perspective critique nous apparaît encore plus pertinente, car l'exclusion reste le thème central autour duquel la pièce se constitue.

Conclusions

- 20 La menace d'expulsion qui frappe Momus sert de prétexte à la création des fables et en même temps intensifie le paradoxe : comment Momus, en quête de solutions poétiques aux dilemmes de la censure, peut-il dire sans dire ? Comment peut-il organiser un langage dont la fonction est de se nier ? Le choix de la fable s'avère tout à fait signifiant. Pour Fuzelier, le fonctionnement explicite de cette rhétorique indirecte mise en abyme dans la fable sert un but à la fois politique et esthétique. La fable n'a pas le pouvoir de corriger, de faire « sentir les devoirs », d'inspirer des actions, comme La Motte s'empressait à faire passer⁴⁹. La fable est devenue, dans les mains de Momus-Fuzelier, un art de la feinte, une parole double, dont le sens reste difficile à saisir : ce qui compte n'est plus le sens voilé, comme chez La Fontaine, mais le travail du dévoilement. La fable reste une arme qui vise plus haut que la critique ou que la satire car, par sa polysémie et par la suspension du sens qu'elle décèle, elle permet de tout dire et, notamment, de dire sans dire. Elle est défi au pouvoir, un moyen de séduire, c'est-à-dire de s'imposer sur l'autre, voire aux dépens de l'autre. Voilà la véritable utilité : attenter au pouvoir des dieux.
- 21 Tourner en dérision est le moyen de contourner la censure et de libérer cette agressivité contenue, refrénée, pour faire passer un contenu polémique ou transgressif autrement inexprimable, s'appuyant sur cette structure fondamentalement « dialogale » du discours. Objet de risée, Houdar de la Motte demeure la cible privilégiée des flèches satiriques de Fuzelier : la polysémie de l'apologue se révolte en quelque sorte contre l'auteur des *Fables Nouvelles*. C'est en jouant ce jeu paradoxal entre soumission et résistance, face au pouvoir répressif des autorités, que Momus – et le fabuliste Fuzelier – peuvent donc sortir de l'interdit. Comme Momus, banni, chassé, exilé, Fuzelier obtient enfin sa vengeance et au moment où les petits théâtres de la foire sont condamnés à se taire, par un retournement ironique de la situation, il gagne droit de cité à la Comédie-Française⁵⁰.

NOTES

1. L. Fuzelier, *Momus fabuliste, ou les Noces de Vulcain*, Paris, Ribou, 1719. Sauf indication contraire, toutes les citations de la pièce sont tirées de cette édition.

2. F. Gevrey et B. Guion, « Introduction générale », dans A. Houdar de la Motte, *Textes critiques : les raisons du sentiment*, éd. F. Gevrey et B. Guion, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 9-33, p. 17. L'affrontement entre les deux auteurs éclate déjà à l'époque de la

« Querelle d'Homère », querelle à laquelle Fuzelier a pris part, en 1715, avec une comédie donnée à la Foire intitulée *Arlequin défenseur d'Homère*. La dispute continue sur le long débat théorique autour de la question de la parodie qui s'ouvre avec le *Momus Fabuliste* et se cristallise à l'occasion de la représentation de la parodie italienne d'*Inès de Castro* de La Motte, *Agnès de Chaillot*, par Legrand et Biancolelli, légitimée par la publication en 1731 de la première édition des *Parodies du nouveau Théâtre Italien*, à laquelle Fuzelier fournit une importante contribution avec le *Discours à l'occasion d'un discours de M.D.L.M. sur les parodies* qui n'est qu'une réponse au *Discours sur la tragédie à l'occasion d'Inès de Castro* d'Houdar de La Motte (1730). Voir aussi F. Gevrey, « La Motte et les parodies », dans E. Hénin (dir.), *Les Querelles dramatiques en France à l'Âge classique*, Louvain, Peeters, 2009, p. 303-316.

3. « Lettre critique écrite à l'auteur du *Mercure* sur la Comédie qui a pour titre *Momus Fabuliste* », dans *Nouveau Mercure*, janvier 1720, p. 86.

4. L. Fuzelier, *Momus fabuliste ou les Noces de Vulcain*, deuxième édition corrigée et augmentée d'une réponse à la lettre critique insérée dans le *Mercure*, Paris, Ribou, 1720.

5. « Lettre d'un provincial à l'auteur du *Mercure* sur la réponse de M. Fuzelier... », dans *Nouveau Mercure*, juin 1720, p. 45-66.

6. L. Fuzelier, *Momus fabuliste ou les Noces de Vulcain*, cit., scène XIX, p. 65.

7. La 20^e représentation a lieu le 20 novembre, alors que la première édition de la pièce date du 23 novembre 1719.

8. L. Fuzelier, *Préface*, dans Id., *Momus fabuliste ou les Noces de Vulcain*, cit., non paginée.

9. Ibidem.

10. Dans sa *Préface*, Fuzelier nous donne un vif portrait des bagarres furieuses qui chicanent d'ordinaire dans les Cafés et dans les rues lors des premières représentations, s'en prenant surtout à ces « prétendus Gourmets des Théâtres » qui se flattent d'avoir eux seuls le bénéfice d'exercer le bon goût : « Quel plaisir de tromper ces prétendus Gourmets des Théâtres qui décident si hardiment sur les récoltes du Parnasse. [...] Ces longues et ennuyeuses Dissertations sur le chapitre d'un Écrivain font le partage de ces Commentateurs bruyants qui se font un Cabinet littéraire de tous les Cafés, et qui la regardent comme convaincus de leurs opinions tous ceux qu'ils en ont étourdis. Je n'entreprendrai pas de relever ici toutes les absurdités de ces Messieurs au sujet du soin que je prenais de me cacher », Ibidem.

11. Ibidem. On retrouve les mêmes argumentations dans un avertissement placé en tête de l'édition de la comédie intitulée *Le Serdeau des Théâtres* où Fuzelier, s'engageant en défense de la parodie, décoche une nouvelle attaque à ces auteurs qui prétendent « se soustraire à l'empire de la critique » parmi lesquels on reconnaît aisément La Motte. Voir L. Fuzelier, *Le Serdeau des Théâtres*, dans *Parodies du Nouveau Théâtre Italien, ou Recueil des parodies représentées sur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roy. Avec les airs gravés. Nouvelle Édition, revue, corrigée & augmentée de plusieurs Parodies*, Paris, Briasson, 1738, t. II, p. 155. Pour plus des détails sur la définition de la parodie chez Fuzelier voir J. Le Blanc, *Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672-1745)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

12. Voltaire, « Lettres écrites par l'auteur, qui contiennent la critique de l'*Œdipe* de Sophocle, de celui de Corneille et de celui de l'auteur », dans Id., *Théâtre*, éd. M. Beuchot, Paris, Firmin-Didot, 1801, t. I, p. 44.

13. L. Fuzelier, « Réponse à la lettre... », dans Id., *Momus Fabuliste ou les Noces de Vulcain*, deuxième édition, cit., texte non paginé.

14. Dans ses *Réflexions sur la critique*, ouvrage publié en réponse à *Des causes de la corruption du goût* de Mme Dacier, La Motte parodie un passage de sa traduction de *L'Iliade*. Dans A. Houdar de La Motte, *Textes critiques*, cit., p. 334, l'auteur expose ainsi la fonction critique de la parodie : « Mettons ici le discours même d'Hector ; je le parodierai ensuite exactement, en le supposant dans la bouche d'un cocher. Qu'on me pardonne ce badinage, ou même cette bassesse ; je le donne pour ce qu'il est, mais l'effet en est sérieux, et c'est la meilleure manière d'exposer le ridicule dont il s'agit. Qu'importe qu'il en coûte ici quelque bienséance de style, pourvu que le raisonnement profite ».

15. L. Fuzelier, « Réponse à la lettre... », dans Id., *Momus Fabuliste ou les Noces de Vulcain*, deuxième édition, cit., texte non paginé.

16. D. Quéro, *Momus Philosophe. Recherche sur une forme littéraire du XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1995, p. 196.

17. L. Fuzelier, *Momus fabuliste ou les Noces de Vulcain*, cit., scène I, p. 5.

18. Traçant une histoire sur l'origine et sur le développement du mythe de Momus dans la culture classique, Dominique Quéro revient sur le motif de l'exil du Dieu qui se trouve déjà exploité, de manière significative, dans *L'éloge de la Folie* d'Érasme, qui élabore, à son tour, la figure de Momus telle que l'a dessinée l'humaniste italien Leon Battista Alberti dans son *Momus o Del Principe*. Cette source italienne de l'Éloge d'Érasme fait du thème de l'exil un motif littéraire autonome. En effet, ce roman allégorique « retrace les efforts du dieu proscrit pour se retourner contre Jupiter, incarnation exemplaire du mauvais souverain. Venu se réfugier sur la terre après avoir été chassé de l'Olympe à cause de "l'insolence effrénée de sa langue", Momus de nature rebelle et perverse, finit par "mettre en péril extrême tous les dieux, tout le ciel et enfin toute la machine de l'univers" ». Voir D. Quéro, *op. cit.*, p. 309.

19. Le manuscrit de souffleur du *Momus fabuliste* conservé à la Bibliothèque de la Comédie-Française (Ms. 88) ne contient pas de corrections autographes, mais on y trouve les modifications exigées par le censeur, Monsieur Gueullette, datées du 12 septembre 1719. Elles concernent notamment des répliques qui renvoient directement à La Motte ainsi que des citations tirées de ses *Fables Nouvelles*, comme le cas des scènes IV (voir *infra*) et VII dans lesquelles Momus, seul sur la scène, expose son idée de Fable satirique via une confrontation dialectique avec les préceptes exposés par La Motte.

20. Voir L. Macé, C. Poulouin et Y. Leclerc (dir.), *Censure et critique*, Paris, Classiques Garnier, 2015 et notamment J. le Blanc, « Censure, critique et parodie dans le théâtre musical de la première moitié du XVIII^e siècle », dans *Ibid.*, p. 111-125.

21. On partage ici l'hypothèse d'Isabelle Martin qui propose de remplacer l'étiquette donnée à ces théâtres « non-officiels » en adoptant la formule de « théâtres interdits », c'est-à-dire des entreprises théâtrales qui sont « privée[s] de lieu d'expression » ou « simplement réduite[s] au silence par la force d'une autorité supérieure » ; des entreprises « suspect[e]s au pouvoir en place » par le fait qu'elles « échappent au contrôle de l'Autorité et à l'appréciation manipulée du cénacle ». Voir I. Martin, « Théâtres interdits et Théâtres secrets. Introduction », dans *Revue d'Histoire du Théâtre*, 56, 1-2, 2004, p. 5-8, p. 5.

22. En s'adressant à la Folie dans la réplique qui ouvre *La rupture du Carnaval et la Folie*, parodie que Fuzelier venait d'écrire pour les Italiens, Momus dit : « Médire est mon unique talent, et je trouve avec vous de quoi l'exercer sans relâche », L. Fuzelier, *La rupture du Carnaval et la Folie*, dans *Parodies du Nouveau Théâtre Italien*, cit., t. I, p. 60.

23. M. Foucault, *L'Ordre du Discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 12.

24. L. Fuzelier, *Momus fabuliste ou les Noces de Vulcain*, cit., scène IV, p. 8.

25. *Ibidem*.

26. Ibidem. L'expression « *Phénomène potager* » est citée des *Fables Nouvelles*. C'est ainsi que La Motte appelle une grosse rave, dans A. Houdar de La Motte, « La Rave », dans Id., *Fables Nouvelles, dédiées au Roi avec un Discours sur la Fable*, Paris, Grégoire Dupuis, 1719, livre V, fable XIX, p. 358. Dans le manuscrit cette référence est promptement supprimée.

27. S'adressant à Mercure, Momus dit : « J'ai pensé laisser sortir une vérité toute nue, et cependant je suis obligé d'habiller toutes celles qui s'offriront aujourd'hui à moi, qu'il m'en va coûter de draperie », L. Fuzelier, *Momus fabuliste ou les Noces de Vulcain*, cit., scène V, p. 10.

28. D. Quéro, *op. cit.*, p. 326. Les réflexions diverses que les théoriciens ont élaborées autour la question de la fable semblent, selon l'auteur, converger dans l'idée que le genre trouvait son origine « dans le désir naturel des classes opprimées de s'exprimer librement et de se venger de leurs souffrances sur ceux qui les exploitent ». Momus fait allusion au jugement exprimé par Voltaire, dans l'article « Fable » des *Questions sur l'Encyclopédie* : « des hommes libres n'auraient pas eu toujours besoin de déguiser la vérité ; on ne peut guère parler à un tyran qu'en paraboles, et encore ce détour même est-il dangereux ». Voir Voltaire, *Œuvres complètes*, éd. T. Besterman, Oxford, Voltaire Foundation, 1968, p. 312.

29. L. Fuzelier, *Momus fabuliste ou les Noces de Vulcain*, cit., scène XVIII, p. 62.

30. A. Houdar de La Motte, « Discours sur la Fable », dans Id., *Fables Nouvelles*, cit., p. VI-LVIII, p. XII.

31. L. Fuzelier, *Momus fabuliste ou les Noces de Vulcain*, cit., scène IV, p. 17.

32. J. Starobinski, « Fable et mythologie aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans Id., *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice au siècle des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989, p. 233-262, p. 234. Starobinski utilise le terme « fable » pour traiter notamment la question du mythe. En mettant en scène les dieux de l'antiquité, Fuzelier joue ici avec le double sens du terme « fable » qui indique à son époque aussi bien les récits mythologiques que les apologues animaliers.

33. Ibidem.

34. Ibid., p. 244-245.

35. L. Fuzelier, *Momus fabuliste ou les Noces de Vulcain*, cit., scène IV, p. 9.

36. Ibid., p. 13.

37. Ibid., p. 14.

38. Ibid., p. 13.

39. Ibid., p. 16.

40. Ibid., scène VIII, p. 21.

41. Ibid., scène XVIII, p. 62.

42. Ibid., scène VIII, p. 21.

43. Ibid., scène VIII, p. 22.

44. Ibidem.

45. Voir É. Bourguinat, *Persifler au siècle de Lumières. Histoire du mot « persiflage ». 1734-1789*, Paris, Creaphis édition, 2016.

46. Les fables de Momus produisent un « effet de transfert ». Momus insinue, suggère des analogies, laisse entendre mais il ne s'expose jamais de manière directe. Il gagne la confiance de ses interlocuteurs – les dieux – qui se sentent autorisés à s'emparer de cette pratique langagière qui est le ridicule. À la scène VIII, à Vulcain qui se moque de l'avarice d'esprit de Plutus, Momus répond : « Taisez-vous donc Vulcain, vous me volez », L. Fuzelier, *Momus fabuliste ou les Noces de Vulcain*, cit., p. 19.

47. F. Noël, « Persiflage », dans Id., *Dictionnaire de la Fable* [1801], Paris, Le Normant, 1823, t. II, p. 369.

48. É. Bourguinat, *op. cit.*, p. 132.

49. A. Houdar de La Motte, « Discours sur la Fable », dans Id., *Fables Nouvelles*, cit., p. XIX.

50. Bien que la Comédie-Française soit le théâtre pour lequel Fuzelier ait le moins écrit – cinq pièces –, en 1726 il en était un de ses auteurs attirés, comme en témoigne la présence de son nom dans la « Liste des entrées gratuites, telle qu'elle fut imprimée au 1^{er} avril 1726 ». Voir *Mémoires de Lekain*, éd. M. F. Barrière, Paris, Firmin Didot frères, 1848, p. 141. Le nom de Fuzelier figure aussi dans la liste des entrées gratuites dans le règlement du 24 octobre 1729, voir A. Blanc, *Histoire de la Comédie-Française de Molière à Talma*, Paris, Perrin, 2007, p. 134.

RÉSUMÉS

Le 26 septembre 1719 Fuzelier fit représenter à la Comédie-Française son *Momus fabuliste, ou les Noces de Vulcain*, une sorte de parodie critique des *Fables Nouvelles* de A. Houdar de la Motte. Moyennant le personnage de Momus, devenu « fabuliste » pour échapper à l'interdiction de Jupiter, Fuzelier met en scène une réécriture du genre de la fable « satirique » sur le mode des comédies allégoriques, où le pouvoir subversif et polémique de la parole joue un rôle central et où la dynamique inclusion/exclusion – avec ses implications métathéâtrales – reste le thème autour duquel la pièce se constitue.

On September 26, 1719 Fuzelier represents at the Comédie-Française his *Momus fabuliste, ou les Noces de Vulcain*, a sort of critical parody of Houdard de la Motte's *Fables Nouvelles*. Through the character of Momus, who became “fabulist” to escape the prohibition of Jupiter, Fuzelier stages a rewriting of the literary genre of the “satirical fable” in the mode of allegorical comedies, whose subversive and polemical power of speech takes a central role and where the dynamic “inclusion / exclusion” - with its metatheatrical implications - remains the theme around which the play is constituted.

INDEX

Mots-clés : Fuzelier (Louis), Momus, interdit, exclusion, fable satirique

Keywords : Fuzelier (Louis), Momus, interdiction, exclusion, satirical tale