

24, 2015

Une fable de La Fontaine au prisme de la critique - Journée d'étude pour les 50 ans SUSLLF. Rome, 6 février 2015

Federico Corradi

Narcisse et la chimère : la maxime au miroir de la fable.

Per citare l'articolo:

<https://www.publifarum.farum.it/index.php/publifarum/article/view/514>

Rivista Publifarum

publifarum.farum.it

Documento accessibile online:

<https://www.publifarum.farum.it/index.php/publifarum/article/view/514/884>

Documento generato automaticamente 02-09-2020

Narcisse et la chimère : la maxime au miroir de la fable.

Federico Corradi

Indice

[L'effet "épigrammatique" du dernier vers](#)

[Le plaisir du décryptage et la tradition de l'emblème](#)

[La comédie de l'amour propre](#)

[Le miroir entre narcissisme et connaissance de soi](#)

[Le paradoxe des "Maximes": faire du beau avec le spectacle du difforme](#)

[Deux poétiques en parallèle : le voile de la fable et l'éclat nu de la maxime](#)

Abstract

Dans *L'homme et son image*, La Fontaine rend hommage à la poétique des *Maximes*, en mettant en scène par une figuration allégorique leur protocole de réception. Pourtant, le fabuliste marque à la fois la proximité et la distance entre le monde des *Fables* et celui des *Maximes*. Si l'anthropologie qui fonde les deux œuvres est à peu près la même, la relation au lecteur est bien différente. Le lecteur de La Rochefoucauld est d'une certaine manière pris au piège, séduit par la beauté esthétique, par la rhétorique aveuglante des maximes pour être ensuite confronté à une représentation quasi insoutenable de lui-même. *L'homme et son image* se clôt précisément sur ce face-à-face horrifié: Narcisse paralysé par le reflet de son image nue. Cette conclusion remarquable évoque l'alliance paradoxale, réalisée

par La Rochefoucauld, entre la rigueur formelle, l'éclat du style et une vision exceptionnellement dysphorique de la condition humaine, présentée sans ménagements au destinataire. La fable montre une plus grande indulgence pour ses lecteurs, car elle a recours au voile de l'allégorie, à la fiction enfantine des animaux humanisés, qui leur assure un plaisir régressif voilant d'une fiction badine l'image déplaisante de l'âme humaine qu'elle véhicule. Ce texte, pourtant, n'articule pas l'hommage uniquement au niveau du contenu, mais aussi au niveau de la forme. La Fontaine est maître dans les contaminations subtiles entre les genres: ici, il mime l'effet et le fonctionnement de la maxime en contaminant la fable avec des genres proches comme l'épigramme et l'emblème.

In *L'homme et son image*, La Fontaine celebrates the poetics of La Rochefoucauld's *Maximes*, showing through an allegoric image their modality of fruition. Nevertheless, the fabulist points out at the same time the proximity and the distance between the Fables and the Maximes. If the anthropology that builds the two books is more or less the same, the relation that each of them establishes with the reader is very different. La Rochefoucauld's reader is in a way enthralled, seduced by the aesthetic beauty, by the blinding rhetoric of the Maximes just to be confronted with an almost unbearable representation of himself. *L'homme et son image* ends precisely on this horrified face-to-face: Narcissus paralysed by the reflection of his own "naked" image. This remarkable conclusion evokes the paradoxical alliance, accomplished by La Rochefoucauld, between the formal perfection, the witty style and an exceptionnaly dysphoric vision of human condition, presented in straightforward way to the reader. The fable shows a greater indulgence to its public, because it resorts to the allegoric veil, the childish fiction of humanized animals, that grants a regressive pleasure veiling with an enjoyable fiction the displeasing image of human soul it conveys. This text, however, doesn't celebrate the Maximes only for their subject-matter, but also on a formal ground. La Fontaine is a past master in the art of subtle contaminations between the genres: here, he evokes the effect of the aphorism by contaminating fable with some related genres as the epigram and the emblem.

L'Homme et son image (I, 11) constitue le premier hommage littéraire du recueil de *Fables choisies et mises en vers* de 1668, après celui que La Fontaine avait

rendu à Ésope dans la *Dédicace en vers à Monseigneur le Dauphin*. En effet, le titre est suivi, dès la première édition, par l'indication du dédicataire, désigné par les initiales de son nom: Pour M. L. D. D. L. R. Allusion assez transparente à Monsieur le duc de La Rochefoucauld, qui avait publié trois ans plus tôt la première édition de ses *Maximes*. Après le père légendaire du genre, le moraliste devient ainsi l'un des *auctores* qui président à la refondation moderne de la fable : celle-ci peut se prévaloir des acquis de la réflexion morale la plus récente, tout en gardant son autonomie et sa logique propre. Pour souligner l'importance de cette réflexion, La Fontaine a donné le plus de relief possible à ce texte, qui tranche dans l'ensemble du premier livre parce qu'il ne s'agit pas à proprement parler d'une fable, mais plutôt d'un éloge en style galant centré sur une image allégorique. On y voit un homme qui fuit les miroirs parce qu'il refuse de se reconnaître dans l'image contrefaite qu'ils lui renvoient ; pour échapper au reflet de son visage, qu'il retrouve partout, chez lui et dans la société qu'il fréquente, il se réfugie dans la solitude de la nature, mais il est finalement obligé de se contempler dans un ruisseau, dont la beauté le séduit et l'arrête. À la fin du récit, le fabuliste s'attarde longuement à déchiffrer cette allégorie, qui culmine dans l'identification du ruisseau avec l'ouvrage de La Rochefoucauld.

Le fabuliste rend hommage ainsi à la poétique des *Maximes*, en mettant en scène par cette figuration allégorique leur protocole de réception. Il montre que le lecteur de La Rochefoucauld est d'une certaine manière pris au piège, séduit par la beauté esthétique, par la rhétorique paradoxale, aveuglante, des maximes pour être ensuite confronté à une représentation quasi insoutenable de lui-même. La fable se clôt précisément sur ce face-à-face horrifié : Narcisse paralysé par le reflet de son image, pétrifié comme s'il avait contemplé le visage de Méduse. Cette conclusion remarquable évoque précisément l'alliance, réalisée par les *Maximes*, entre la rigueur formelle, l'éclat du style et une vision exceptionnellement dysphorique de la condition humaine. Pourtant, cet hommage à la maxime permet en même temps de mesurer en creux les différences entre les deux genres. La fable montre une plus grande indulgence pour ses lecteurs : elle a recours au voile de l'allégorie pour compenser la philosophie souvent tragique dont elle est porteuse. Dans un autre manifeste, *Le Pouvoir des fables* (VIII, 4), l'apologue est lui aussi obligé de faire face au refus du destinataire d'accueillir le message (c'est la médecine amère de

Lucrèce et du Tasse, qu'on ne parvient à faire accepter au malade qu'en la compensant par le plaisir poétique) : face à cette impasse, la fable recourt à la fiction enfantine des animaux humanisés, qui assure au lecteur un plaisir régressif voilant d'une fiction badine l'image déplaisante de l'âme humaine qu'elle véhicule.

Pour réaliser cet hommage littéraire, La Fontaine convoque dans l'espace de l'apologue d'autres genres poétiques qui ont avec lui des liens d'affinité et de parenté, en l'occurrence il souligne la proximité de la fable avec l'épigramme et l'emblème. Cela lui permet à la fois de recréer l'"atmosphère" générale des *Maximes* et de faire ressortir davantage la singularité de ce texte, qui recèle une déclaration de poétique cachée.

Par cet article on voudrait mieux préciser les enjeux de cet hommage à la maxime placé au cœur même du premier livre des *Fables* : au moment où La Fontaine dessine les contours d'un genre qu'il est en train de refonder grâce à un dialogue constant avec d'autres formes littéraires, l'hommage à La Rochefoucauld a la fonction de montrer de manière allusive à la fois les points de contact et les divergences entre les deux ouvrages, aussi bien au niveau esthétique, que des modalités de réception ¹.

L'effet "épigrammatique" du dernier vers

Commençons par définir le genre auquel ce texte appartient. On est obligé de constater que La Fontaine rend problématique son statut. Dans l'ensemble du premier livre, c'est le texte qui ressemble le moins à une fable ésoopique, même si l'apologue est par tradition un genre aux mailles assez larges, qui se prête aux contaminations ; c'est aussi le seul texte que La Fontaine a inventé de toutes pièces ². La première forme poétique à laquelle on est tenté de l'assimiler est l'épigramme, très en vogue dans les milieux galants, théorisée dans les années '50 par Guillaume Colletet ³ et par Pierre Nicole ⁴. La Fontaine l'a pratiquée à plusieurs reprises, et il revendique souvent l'héritage d'auteurs qui ont lié une partie de leur fortune à ce genre : Marot et Saint-Gelais pour le XVI^e siècle, Voiture pour le XVII^e. La tradition de l'épigramme, par sa densité expressive et son ingéniosité piquante, a probablement servi à La Fontaine pour définir son esthétique de la narration en vers, aussi bien dans les *Contes*, dont quelques-uns empruntent avec évidence la

forme de l'épigramme, que dans les *Fables*, qui, faute de "brèveté" et de "gaieté", seraient condamnées à "languir"⁵. Mais, dans ce texte, la proximité avec l'épigramme est plus évidente encore que dans les autres fables : c'est surtout l'effet de surprise du dernier vers, savamment préparé par les remarques incidentes dont le texte est parsemé, à signaler cette affinité. C'est le principe essentiel du genre. L'épigramme a son centre de gravité à la fin (*in cauda venenum*) : tout le texte doit converger vers la chute, vers la pointe finale. Or, la dernière partie de *L'homme et son image* présente le déchiffrement complexe de l'allégorie : l'effet final réside dans l'écart entre les notions abstraites évoquées au début («l'âme», «les sottises d'autrui»), qui dessinent un paysage intérieur intemporel, et cette chose bien concrète et relevant de la temporalité historique qu'est «le livre des Maximes»⁶. La dernière phrase dévoile la nature occasionnelle de cette pièce de circonstance. Ce n'est plus une leçon de sagesse universelle sur les hommes, mais un compliment adressé à un contemporain⁷. Colletet évoque l'opposition entre des idées contraires comme l'un des plus fréquents procédés utilisés dans la chute de l'épigramme. D'autres théoriciens font consister l'une des sources de l'*argutia* dans l'inattendu, dans la raison donnée d'une chose cachée. Ici, le dernier vers dévoile le sens ultime de l'allégorie : il oblige le lecteur à une relecture afin d'attribuer rétrospectivement une signification à tous les éléments du texte. Pour citer Pierre Laurens, spécialiste de cette tradition, l'épigramme apparaît, à l'époque baroque, «comme une structure *paradigmatique* de toute forme, poétique ou en prose, de style *acutus*»⁸. La rhétorique des *Maximes* s'inscrit pleinement dans ce paradigme : c'est souvent dans la chute de l'aphorisme qu'intervient l'élément paradoxal qui dévie par rapport à la conclusion attendue. Relisons par exemple la maxime 19 : «Nous avons tous assez de force pour supporter les maux *d'autrui*». L'épigramme et la maxime ont en commun l'écriture pointue, le trait acéré qui frappe à l'endroit visé pour percer à jour une vérité inattendue. La Fontaine rend hommage, en somme, à la poétique des *Maximes* en se servant d'un genre limitrophe comme l'épigramme.

Le plaisir du décryptage et la tradition de l’emblème

Un autre genre apparenté tant à la fable qu’à l’épigramme est l’emblème. Les affinités de l’apologue et de l’emblème ont été depuis longtemps étudiées par la critique ⁹. L’emblème est centré sur une figuration énigmatique, qui appelle un déchiffrement complexe. Sa structure, on le sait, est le plus souvent tripartite : le titre (*inscriptio* ou *motto*), la figure (*figura*), l’épigramme (*epigramma* ou *subscriptio*) : celle-ci développe et expose la signification de l’énigme. Il y a une coopération entre le texte et l’image dans la fabrication du sens. Dans les fables de La Fontaine, on retrouve une structure similaire : à la gravure de Chauveau font suite le titre et la fable versifiée qui développe d’abord en forme narrative le sens de l’image que le lecteur a sous les yeux pour fournir ensuite une moralité souvent très rapide qui condense la signification morale. La fable et l’emblème relèvent tous les deux d’une esthétique du reflet et de l’allégorie, ils ont un corps et une âme, c’est-à-dire qu’ils proposent un dédoublement du sens, un sens littéral et une signification morale qui est le résultat d’un décryptage. Dans les deux genres le sérieux de l’enseignement moral est enveloppé souvent sous l’apparence d’une figure bizarre ou divertissante.

Il y a, certes, des différences : l’illustration n’a pas exactement le même statut dans les deux genres, elle devient moins essentielle dans la fable, à tel point que La Fontaine peut n’y faire aucune allusion dans sa *Préface*. Surtout, dans les *Fables* de La Fontaine le déchiffrement est en général beaucoup moins inattendu que dans l’emblème : la moralité se révèle souvent pléonastique en raison de l’interférence constante entre les deux plans du récit allégorique et de l’application morale ¹⁰. Il n’est pas rare qu’elle banalise explicitement la richesse des significations suggérées par le récit. L’effet de surprise final n’est pas toujours recherché : au contraire, la moralité a souvent la fonction d’une sourdine qui atténue la richesse parfois étonnante des enjeux proposés par le récit. Pourtant, dans ce texte-ci, ce qui domine c’est le jeu d’esprit, l’effet d’abstraction de l’allégorie. Le récit n’a pas d’autonomie sémantique, il n’est pas fondé sur un système de vraisemblance : le décryptage mis en œuvre par le je lyrique dans la partie finale est laborieux et plus

que jamais nécessaire. Leo Spitzer a souligné l'ironie de cette expression : «on voit bien où je veux venir» ¹¹. Rien de moins naturel et de moins évident que le sens de cet apologue, où des notions abstraites comme «l'âme», «les sottises d'autrui» donnent lieu à une figuration encore plus abstraite. Le déchiffrement est donc bien nécessaire et La Fontaine s'y amuse à plaisir.

En somme, c'est là l'un des textes où le poète joue le plus explicitement sur les frontières du genre : d'une part il recrée au niveau formel l'atmosphère générale des *Maximes*, de l'autre il le fait par les moyens propres de la fable, qui, comme l'emblème, se sert du voile agréable et ingénieux de l'allégorie pour exprimer ses vérités.

La comédie de l'amour propre

Venons à la signification de l'allégorie : La Fontaine célèbre La Rochefoucauld comme le moraliste qui, faisant de l'amour propre la clé de voûte de la psychologie humaine, a essayé d'en percer à jour toutes les ruses. L'homme qui est mis en scène dans cette fable représente cet habitant caché des ténèbres qui enveloppent le fond du cœur. Faire de l'amour propre un personnage, une instance autonome et douée d'une volonté distincte de celle du sujet qu'il habite est l'une des innovations essentielles des *Maximes*. Cette fable peut évoquer la saisissante personnification de l'amour propre dans la célèbre maxime n. 1, supprimée après la première édition. On sait qu'elle met en scène ses innombrables «tours et retours», les métamorphoses incroyables, les créations monstrueuses et ridicules qu'il enfante dans les abîmes des espaces intérieurs, dans un mélange paradoxal de lucidité et d'aveuglement.

Mais quelle comédie joue ici l'amour propre ? Lucide sur les travers d'autrui, aveugle sur les siens, incapable de se connaître, il nous amène à nous forger une image idéalisée de nous-mêmes qui entre nécessairement en conflit avec l'image que nous renvoie le regard d'autrui. Le personnage, dans la première partie, est présenté comme intégré dans la société, il fréquente les «logis», les «marchands», les lieux à la mode où il côtoie les «dames» et les «galants». Et c'est là qu'il devient malgré lui spectateur de la vanité des gens du monde : leurs défauts, qui sont le miroir des siens, engendrent en lui un malaise insupportable, lui suggérant la voie

redoutable de l'auto-connaissance. Pour sauvegarder l'image magnifiée qu'il a de lui-même, il ne peut que se retirer du commerce humain, choisir la retraite, dans laquelle il pourra se livrer sans obstacle à l'idolâtrie de soi. Cette fuite vers les «lieux les plus cachés qu'il peut s'imaginer» évoque encore une fois la première maxime supprimée, avec l'image des «ténèbres» et des «abysses» où l'amour propre, comme une bête traquée, a trouvé refuge et où «il est à couvert des yeux les plus pénétrants» ¹². Et c'est dans ces profondeurs que les *Maximes* vont le déterrer : elles vont chercher la maladie dans l'espace intérieur, dans les ténèbres où celle-ci comptait pouvoir impunément se propager, et elles la forcent à contempler le reflet monstrueux de son image. Bref, cet apologue évoque les ruses que déploie l'amour propre pour échapper au regard d'autrui et la contre-ruse dont se servent les *Maximes* pour le dénicher : la beauté du texte, l'éclat des antithèses, la nouveauté des formulations qui tiennent le lecteur rivé aux vérités qu'on veut lui asséner.

Le miroir entre narcissisme et connaissance de soi

La prolifération des miroirs qu'on observe dans toute la fable renvoie à la double signification traditionnelle de ce symbole ¹³. Si, dans la première partie de l'apologue, le miroir artificiel évoque la fatuité, la vanité de la société mondaine, qui, multipliant les reflets à l'infini, nourrit le narcissisme au lieu de le combattre, dans la deuxième partie, le canal, miroir naturel, favorise la connaissance de soi, car il renvoie une image unique et inévitable, qui s'offre à une contemplation prolongée. Bien que de manière ironique, la fable rappelle, à travers l'ambivalence de ce symbole, l'opposition traditionnelle entre la vie dans le siècle et la vie contemplative, entre le vain bruit de la société mondaine et le silence intérieur où l'on peut se consacrer à la méditation et à la connaissance de soi.

On retrouve cette même opposition dans la dernière fable du XII^e livre, *Le Juge arbitre, l'hospitalier et le solitaire*, c'est dire l'importance de ce thème auquel La Fontaine a consacré le message final de ses *Fables*. On rencontre de nouveau ici une «source pure» ¹⁴, allusion explicite à *L'homme et son image* : l'eau transparente y devient encore une fois le symbole du «connais-toi toi-même», la

leçon socratique explicitement dispensée par le solitaire à ses deux compagnons : «Troublez l'eau : vous y voyez-vous ?/ Agitez celle-ci. – Comment nous verrions-nous ?/ La vase est un épais nuage/ qu'aux effets du cristal nous venons d'opposer./ - Mes frères, dit le saint, laissez-la reposer,/ vous verrez alors votre image» ¹⁵. Réflexivité parfaite assurée par l'habitude de la méditation solitaire : pas une ride ne trouble le miroir des eaux. Mais là la solitude est un bien recherché de manière consciente par le personnage : dans *L'homme et son image* c'est plutôt une fuite, un effort désespéré pour se dérober à soi-même. La volonté de se connaître préexiste chez le solitaire au choix de la retraite, pour le nouveau Narcisse elle vient peut-être après : en tout cas, la connaissance de soi se fait contre le gré du personnage. À vrai dire, le personnage cherche la solitude depuis le début : mais c'est une solitude qui est le contraire d'un choix philosophique. Le nouveau Narcisse ne demande qu'à prolonger indéfiniment une auto-contemplation fondée sur une image illusoire. Dans les premiers vers abondent les expressions évoquant la clôture, l'internement, l'isolement : «*sans* avoir de rivaux», «passait *dans* son esprit», «plus que content *dans* son erreur». C'est de la réalité extérieure que lui viennent des messages et des reflets qui contredisent cette image valorisante, qui brisent la circularité parfaite et l'autosuffisance d'une contemplation qui pour être fausse n'en reste pas moins gratifiante. L'amour propre décrit par La Fontaine, en somme, ne ressemble qu'en partie à celui dont La Rochefoucauld brosse le portrait dans la première maxime : c'est un narcissisme douloureux, qui craint l'épreuve de la réalité, « [qui n'ose] plus des miroirs éprouver l'aventure». Au lieu de se projeter au dehors pour assujettir les autres, il ne demande qu'à se replier sur lui-même. De cette définition bien connue des effets de l'amour-propre - « [il] rend les hommes idolâtres d'eux-mêmes et les rendrait les tyrans des autres si la fortune leur en donnait les moyens» - c'est seulement la première partie que La Fontaine traduit dans sa fable. Il interprète l'amour propre en termes de narcissisme, laissant dans l'ombre la volonté de puissance et l'instinct de domination. C'est un amour-propre inapte à l'échange social, incapable de se tempérer en "honnêteté", faisant de celle-ci une "morale substitutive" pour citer Jean Starobinski ¹⁶. La Fontaine réalise une sorte de contamination entre La Rochefoucauld et le Molière du *Misanthrope* ¹⁷. Alceste semble voir entre le monde et lui un rapport d'opposition totale, il projette sur la

société tous les vices possibles pour les écarter de lui, mais obscurément il ne peut que reconnaître une ressemblance entre son propre narcissisme et celui des autres. C'est précisément cette vague conscience de sa propre faiblesse qui s'exprime dans les accès de son "chagrin". L'homme de La Fontaine fuit devant le spectacle de la société qui lui reflète sa propre image, et il réagit par des accès d'humeur noire comparables à ceux d'Alceste : «il accusait toujours», «il se fâche», «ses yeux irrités». Si pour Alceste l'évasion finale dans la retraite est une sorte de suicide qui comporte le renoncement à ce rapport conflictuel avec les autres qui est sa raison d'être, pour le Narcisse de La Fontaine elle est le lieu d'une reconnaissance horrifiée qui se fait par le truchement des *Maximes*.

Le paradoxe des "Maximes": faire du beau avec le spectacle du difforme

La fable associe donc l'allégorie de l'amour propre à la représentation du protocole de lecture des *Maximes* ¹⁸. La Fontaine se sert, on le sait, des indications fournies par l'*Avis au lecteur* de la première édition et par le *Discours sur la Maxime* de La Chapelle-Bessé. On y trouve plusieurs remarques sur la réception que le texte est censé avoir et sur le bon usage des maximes : la réaction pour ainsi dire naturelle à la lecture est celle de «certaines personnes qui ne peuvent souffrir que l'on se mêle de pénétrer dans le fond de leur cœur» ¹⁹ tandis que «le meilleur parti que le lecteur ait à prendre est de se mettre d'abord dans l'esprit qu'il n'y a aucune de ces maximes qui le regarde en particulier, et qu'il en est seul excepté, bien qu'elles paraissent générales [...]» ²⁰. La difficulté principale pour l'auteur des *Maximes* est de déjouer l'amour propre du lecteur, qui risque de «se fâcher contre le miroir» ²¹ que le livre lui offre. On peut se demander si La Fontaine est optimiste ou pessimiste sur l'efficacité thérapeutique des *Maximes*. Il est certain que la connaissance de soi est présentée dans l'apologue comme un parcours long et complexe, source de souffrance et non de plaisir. L'homme vivait «plus que content dans son erreur profonde» : du reste La Rochefoucauld lui-même souligne paradoxalement dans quelques maximes le danger représenté par un excès de lucidité ²². À certains égards donc cette première condition pourrait être souhaitable. Mais ce que nous voyons hors de nous – et le regard que les autres

portent sur nous - risque à tout moment de briser l'image fausse que nous avons de nous-mêmes : impossible donc de demeurer dans la condition d'ignorance initiale. L'amour propre fait tout ce qu'il peut pour échapper au regard. Mais les *Maximes* percent à jour même ses plus astucieux déguisements. La reconnaissance finale ne peut qu'engendrer douleur et irritation : «il se fâche ; et ses yeux irrités pensent apercevoir une chimère vaine». L'image de la chimère fait allusion précisément aux réactions hypocrites des premiers lecteurs, et souvent même à celle de lecteurs plus proches de nous ²³ : en effet, on a souvent accusé La Rochefoucauld d'avoir produit une "chimère vaine", d'avoir dessiné un portrait infidèle de l'humanité, voire de s'être représenté lui-même plutôt que l'homme en général ²⁴. Cette réaction scandalisée des lecteurs, selon La Fontaine comme selon La Chapelle-Bessé, est au contraire l'effet de la mauvaise foi de ceux qui ne savent pas se reconnaître dans le miroir.

Mais revenons à l'efficacité thérapeutique des *Maximes*. Il s'agit de l'un des problèmes critiques principaux : l'intention de l'œuvre était-elle de déclencher réellement chez le lecteur un processus d'auto-connaissance, ou simplement de faire étalage de beaux paradoxes sans trop se soucier, au fond, des réactions du lecteur ? Qu'en pensait La Fontaine ? La fable s'interrompt précisément lorsqu'on allait peut-être le découvrir : nous ne saurons pas ce que cet homme deviendra par la suite. L'image finale évoque le face-à-face entre l'homme et son image nue. Aucune issue n'est suggérée : apparemment l'homme continue à refuser de se reconnaître dans l'image réfléchie, sans pour autant réussir à se détacher d'elle. Nous ignorons si cette contemplation l'amènera à une véritable prise de conscience, il est permis d'en douter. Deux interprétations de cette fin ouverte sont possibles, à mon sens, et ne sont pas nécessairement incompatibles. La Fontaine a sans doute voulu suggérer que l'amour propre ne peut être anéanti, on ne peut que l'immobiliser pour un temps en jetant, comme le font les *Maximes*, un faisceau de lumière dans les ténèbres où il prospère. Mais ce parcours allégorique inachevé traduit aussi le désintérêt substantiel que montre La Rochefoucauld à l'égard de l'effet des *Maximes*. Le moraliste, par une négligence tout aristocratique, se borne à disposer ses bombes à retardement sans se soucier des conséquences que le lecteur en tirera. C'est l'attitude purement descriptive et non normative du moraliste classique. La Rochefoucauld, de fait, se soucie très peu d'extraire une

morale univoque, de donner une solution aux apories et aux contradictions des *Maximes*. Sa préoccupation essentielle est de faire du beau à partir du spectacle de la laideur morale. Ce regard horrifié du nouveau Narcisse illustre en somme le clivage, véritable clé des *Maximes*, entre l'anthropologie extraordinairement sombre dont elles sont porteuses et la rigueur formelle, la rhétorique brillante par lesquelles elles prétendent racheter cette laideur sur le plan esthétique. Ces deux pôles sont du reste évoqués par les rimes des quatre derniers vers du récit : le couple *beau/eau* renvoie à la transparence, à la beauté esthétique, le couple *vaine/peine* fait allusion au contenu mélancolique de la vision. Le lecteur ne peut qu'être déchiré entre ces deux pôles, hypnotisé par le jeu cruel des antithèses que Piero Toffano a parfaitement analysé ²⁵. La contemplation impossible qui clôt la fable évoque du reste la plus célèbre de ces antithèses : celle du Soleil et de la mort. Il y a des vérités insoutenables dont on ne peut que détourner le regard : elles répandent une lumière, mais une lumière obscure.

Deux poétiques en parallèle : le voile de la fable et l'éclat nu de la maxime

Cette analyse des mécanismes de réception des *Maximes* permet de dessiner en creux, à l'aide d'autres textes, une poétique de la fable, proche mais non identique. À première vue, il y a bien des éléments communs entre les deux ouvrages, à en juger par cette fable : l'omniprésence de l'amour propre, l'éclat de la pointe, le miroir qu'on présente au lecteur et même l'orgueil que l'on peut éprouver en soutenant la vue d'une vérité dure à accepter. Mais le propre de la fable est surtout le plaisir du voile qui cache et laisse apparaître en même temps. Si les maximes mettent directement sous les yeux du lecteur, sans ménagements, une vérité presque insoutenable, compensée seulement par la beauté du texte, la fable emploie un voile ultérieur qui augmente la compensation par le plaisir : l'allégorie animale agrémentée par cette marque stylistique propre que La Fontaine nomme gaieté. L'apologue est moins intransigeant envers le lecteur : la nature humaine est faible, impuissante à affronter directement le réel ; pour être efficace, la fable recourt au voile de la fiction enfantine, aux grâces légères qui définissent l'apologue poétisé ²⁶. La métaphore du *canal* suscite une image de transparence

qui ignore le voile : celle de l'eau pure est du reste une image traditionnelle pour désigner un certain type d'éloquence qui se caractérise par sa discrétion dans l'emploi des ornements rhétoriques. La fable, au contraire, va au-devant du lecteur, elle voile la sécheresse rébarbative de la morale par la badinerie. Pour bien mesurer les affinités et les différences entre la poétique de la maxime et celle de la fable, on peut citer la plus célèbre des déclarations de poétique lafontainiennes, *Le Pouvoir des fables* (VIII, 4). Le protagoniste en est un orateur qui, malgré les «figures violentes»²⁷ qu'il emploie, ne parvient pas à attirer l'attention des Athéniens sur le danger représenté par Philippe de Macédoine. C'est seulement lorsqu'il amorce la narration d'une fable que les oreilles des assistants sont aussitôt captivées : il peut alors les amener à partager ses arguments. Il y a là encore une impasse initiale à laquelle doit se confronter l'orateur : l'impossibilité d'attirer l'attention, de réveiller la conscience de l'auditoire relativement à sa situation. Ce n'est plus l'amour propre qu'il faut déjouer, mais la frivolité, cette tendance à sous-estimer les problèmes qui ferme les oreilles des hommes (non les yeux, cette fois) à tout discours de vérité. La fable fait appel alors à un détour qui ne manque jamais son effet : le plaisir de la narration enfantine qui est à l'origine un plaisir purement gratuit et irresponsable, mais qui peut être mis au service d'une cause plus élevée. Il faut "amuser les hommes comme des enfants" pour captiver leur attention et les mener ensuite là où l'on veut, même à accepter des vérités désagréables. Voici donc le détour adroit et souriant que La Fontaine oppose à la sévère intransigeance des *Maximes*.

Note

[↑] **1** Plusieurs articles ont été consacrés à cette fable et, plus en général, aux rapports entre La Rochefoucauld et La Fontaine. Voici les plus importants : P. WADSWORTH, «La Fontaine and La Rochefoucauld», *Romanic Review*, n. 46, 1955, p. 241-249 ; R. ZUBER, «Madame de Thibergeau, La Fontaine et La Rochefoucauld», *Travaux de Linguistique et de Littérature*, n. 13, 1975, p. 323-338 ; J.-P. COLLINET, «La Rochefoucauld et La Fontaine», *Littératures*, n. 15, 1986, p. 73-82, repris dans J.-P. COLLINET, *La Fontaine en amont et en aval*, Pisa, Libreria Goliardica, 1988, p. 104-118 ; A. CALDER, «La Fontaine and La Rochefoucauld : the other as reflection of the self», *Seventeenth Century French Studies*, n. 17, 1995, p. 37-51 ; Ch.-O.

STIKER-MÉTRAL, «Cet obscur objet de l'amour-propre», in B. ROUKHOMOVSKY (éd.), *L'optique des moralistes de Montaigne à Chamfort*. Actes du colloque international de Grenoble, 27-29 mars 2003, Paris, Champion, 2005, p. 69-87.

↑ 2 Quelques sources d'inspiration possibles ont pourtant été décelées : Henri de Régnier, dans son édition, signale notamment l'apologue 96 de Bernardino Baldi. Mais, si la première partie de cet apologue peut avoir fourni des éléments à La Fontaine, la conclusion est entièrement différente.

↑ 3 *Epigrammes, avec un Discours sur l'épigramme*, Paris, 1653.

↑ 4 *Dissertatio de vera pulchritudine et adumbrata*, qui sert de préface à *Epigrammatum delectus ex omnibus tum veteribus, tum recentioribus poetis accurate decerptus*, Paris, Charles Savreux, 1659, voir P. NICOLE, *La vraie beauté et son fantôme et autres textes d'esthétique*, éd. par B. GUION, Paris, Champion, 1996.

↑ 5 Voir la *Préface aux Fables* de 1668, dans *Œuvres complètes*, t. I, *Fables et Contes* (= *ŒC*), éd. établie, présentée et annotée par J.-P. COLLINET, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1991, p. 5. Toutes les citations de La Fontaine seront tirées de cette édition. Pour la poétique de la « concision ornée » réalisée par La Fontaine dans les *Fables*, voir P. DANDREY, *La Fabrique des Fables . Essai sur la poétique de La Fontaine*, Paris, Klincksieck, 1991 ; nouvelle version allégée et remise à jour : *Poétique de La Fontaine. La fabrique des fables*, Paris, PUF, 1996, p. 48 ; pour le rôle de l'épigramme dans la définition de la poétique des *Contes*, voir J. MORGANTE, *Quand les vers sont bien composés. Variation et finesse, l'art des Contes et nouvelles en vers de La Fontaine*, Berne, Peter Lang SA/Franco-italica, 2013, p. 149ss. Pour ce qui concerne les *Fables*, voir C. BONHERT, « L'art du trait dans les *Fables* de 1668 : une institution de l'honnête homme », *Le Fablier*, n. 25, 2014, p. 83-94. A la suite des études de Mercedes Blanco, Céline Bonhert souligne le rôle que la tradition de l'épigramme a pu jouer dans la définition d'un art du "trait", qui est une des composantes essentielles de la pédagogie de l'honnête homme mise en place par les *Fables*.

↑ 6 *Fables*, I, 11, *ŒC*, p. 46-47.

↑ 7 Pour Colletet, d'ailleurs, l'épigramme a pour objectif de louer et de blâmer, il relève en somme de la rhétorique épictique : le compliment en vers à La Rochefoucauld, plus encore que les autres fables, est conforme à ce principe, parce qu'il s'agit à la fois de l'éloge d'un auteur à travers son œuvre et de la critique en

vers d'une passion personnifiée, l'amour propre.

[↑ 8](#) P. LAURENS, *Du modèle idéal au modèle opératoire. La théorie épigrammatique aux seizième et dix-septième siècles*, in C. BALAVOINE, P. LAURENS, J. LAFOND (éds.), *Le Modèle à la Renaissance*, Paris, Vrin, 1986, p. 192. Les études de Pierre Laurens et de Mercedes Blanco (*Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Paris, Champion, 1992) font de l'épigramme un genre déterminant dans la formation de l'esthétique de la pointe, d'abord dans sa version baroque, ensuite sous la forme assagie du "trait piquant" qu'on trouve dans les auteurs classiques comme La Fontaine et La Rochefoucauld.

[↑ 9](#) Depuis le livre fondateur de G. COUTON, «La Fontaine et l'art des emblèmes», in *La Poétique de La Fontaine*, Paris, PUF, 1957, les études sur le sujet se sont accumulées. Voir notamment P. J. SMITH, «La Fontaine et la fable emblématique», in G. MATHIEU-CASTELLANI (éd.), *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1994, p. 83-98 et L. GROVE, «La Fontaine et les emblèmes», *Le Fablier*, n. 16, 2005, p. 27-37. On trouvera une bibliographie exhaustive sur le sujet à la fin de cet article.

[↑ 10](#) Patrick Dandrey parle d'une "poétique de la syllepse" qui surgit de l'interférence constante entre sens propre et sens figuré, entre fiction animalière et référents humains ; voir *Poétique de La Fontaine*, cit. p. 275-282.

[↑ 11](#) L. SPITZER, «L'art de la transition chez La Fontaine», in *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 174-176.

[↑ 12](#) F. LA ROCHEFOUCAULD, *Réflexions ou Sentences et Maximes morales* (suivi de) *Réflexions diverses*, éd. présentée, établie et annotée par J. LAFOND, Paris, Gallimard, "Folio", 1976, p. 129.

[↑ 13](#) B. BEUGNOT, «Spécularités classiques», in *La mémoire du texte. Essais de poétique classique*, Paris, Champion, 1994, p. 243-253.

[↑ 14](#) XII, 29, v. 34, *Œuvres Complètes*, p. 537.

[↑ 15](#) *Ibid.*, v. 44-49.

[↑ 16](#) J. STAROBINSKI, «La Rochefoucauld et les morales substitutives», *Nouvelle revue française*, n. 163, 1966, p. 16-34 et n. 164, 1966, p. 211-229.

[↑ 17](#) L. SPITZER, «L'art de la transition», *cit.* p. 175.

[↑ 18](#) Voir le très bel article de Ch.-O. STIKER-MÉTRAL, «Cet obscur objet de l'amour-propre», *cit.*

[↑ 19](#) *Avis au lecteur*, dans *Réflexions ou Sentences et Maximes morales*, éd. cit., p. 260.

[↑ 20](#) *Ibid.*, p. 261.

[↑ 21](#) *Discours sur les Réflexions ou sentences et maximes morales*, *ibid.*, p. 268.

[↑ 22](#) On peut citer la maxime 36 : «Il semble que la nature, qui a si sagement disposé les organes de notre corps pour nous rendre heureux, nous ait aussi donné l'orgueil pour nous épargner la douleur de connaître nos imperfections», *ibid.* p. 49.

[↑ 23](#) Premièrement elle se réfère aux expériences optiques sur les miroirs déformants (Kircher), qui, au lieu de reproduire fidèlement, déforment l'objet. Le miroir au lieu d'être un instrument de vérité devient le producteur d'une réalité faussée. Voir J. BALTRUŠAITIS, *Le miroir : essai sur une légende scientifique. Révélation, science-fiction et fallacies*, Paris, Elmayan, 1978.

[↑ 24](#) J. LAFOND, *La Rochefoucauld : augustinisme et littérature*, Paris, Klincksieck, 1986, p. 18-19. On pourrait faire le rapprochement entre *L'homme et son image* et La Bruyère, *Des Jugements*, 66. Dans le fragment de La Bruyère, il est question des dialogues socratiques, qui contiennent des portraits que les hommes prennent pour des "chimères", mais qui ne sont en réalité que la représentation au naturel de leur cœur. Dans les deux cas, la rhétorique paradoxale, déconcertante, de Socrate et de La Rochefoucauld, a la fonction de frapper avec violence le lecteur pour le rendre à nouveau capable de se reconnaître dans le miroir qu'on lui tend.

[↑ 25](#) P. TOFFANO, *La figura dell'antitesi nelle massime di La Rochefoucauld*, Fasano, Schena, 1989 (trad. fr., *Poétique de la maxime : la figure de l'antithèse chez La Rochefoucauld*, Orléans, Paradigme, 1998).

[↑ 26](#) Voir J.-P. COLLINET, «La Rochefoucauld et La Fontaine», *cit.*

[↑ 27](#) *Fables*, VIII, 4, v. 40, *ŒC*, p. 296.

Dipartimento di Lingue e Culture Moderne - Università di Genova
Open Access Journal - ISSN 1824-7482