



Publif@rum 24, 2015

## Une fable de La Fontaine au prisme de la critique

---

Paola Paissa

### « L'homme et son image » de La Fontaine : une proposition de lecture entre jeux de langue et jeux de miroirs.

---

#### Nota

Il contenuto di questo sito è regolato dalla legge italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'editore.

Le opere presenti su questo sito possono essere consultate e riprodotte su carta o su supporto digitale, a condizione che siano strettamente riservate per l'utilizzo a fini personali, scientifici o didattici a esclusione di qualsiasi funzione commerciale. La riproduzione deve necessariamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il documento di riferimento.

Qualsiasi altra riproduzione è vietata senza previa autorizzazione dell'editore, tranne nei casi previsti dalla legislazione in vigore in Italia.

#### Farum.it

Farum è un gruppo di ricerca dell'Università di Genova

#### Pour citer cet article :

Paola Paissa, « *L'homme et son image* » de La Fontaine : une proposition de lecture entre jeux de langue et jeux de miroirs., Une fable de La Fontaine au prisme de la critique, Publifarum, n. 24, pubblicato il 2015, consultato il 17/05/2024, url: [http://www.farum.it/publifarum/ezine\\_pdf.php?id=324](http://www.farum.it/publifarum/ezine_pdf.php?id=324)

Editore Publifarum (Dipartimento di Lingue e Culture Moderne - Univerità di Genova)

<http://www.farum.it/publifarum/>

<http://www.farum.it>

Documento accessibile in rete su:

[http://www.farum.it/publifarum/ezine\\_articles.php?art\\_id=324](http://www.farum.it/publifarum/ezine_articles.php?art_id=324)

Document généré automatiquement le 17/05/2024.

---

# « L'homme et son image » de La Fontaine : une proposition de lecture entre jeux de langue et jeux de miroirs.

Paola Paissa

---

Table

Introduction

1. Division de la composition en trois séquences

2. Le niveau thématique et sémantique

3. Le niveau énonciatif

Conclusion

---

**Résumé :** Notre lecture de la fable se développe autour de la configuration fondamentale de l'inversion, présidant au thème du miroir et à l'organisation rhétorique, rythmique, énonciative du poème. L'analyse s'appuie sur l'articulation des trois séquences principales de la composition et concerne surtout les paliers sémantique, thématique et énonciatif.

**Abstract :** Our interpretation of the fable develops around the fundamental configuration of inversion, which proceeds the theme of the mirror and the rhetorical, rhythmical and enunciative contents of the poem. The analysis lies on the structure of the three principal compositional sequences and most of all regards semantic, thematic and enunciative levels.

## Introduction

Procéder à une analyse rhétorico-linguistique d'une fable de La Fontaine comporte un risque dont j'éprouve le besoin de m'excuser au préalable. En effet, les productions de cet admirable « maître ouvrier en vers » sont à tel point des bijoux, des mosaïques, des dispositifs ingénieux et parfaits<sup>1</sup> que tout travail d'analyse, en désarticulant l'ensemble, risque de menacer, voire de gâcher, le délicat équilibre sur lequel ces petits chefs-d'œuvre reposent. C'est donc pour limiter cet inconvénient fâcheux que j'essaierai de ramener l'ensemble de ma lecture à une conception unitaire, un fil rouge qui parcourt entièrement la composition. Il s'agit de l'idée du reflet, du mouvement d'aller-retour que joue l'image au miroir, déterminant, à différents niveaux, un effet de circularité dans le développement du poème. Pour illustrer cette lecture, j'insisterai principalement sur les configurations d'inversion, ainsi que sur les symétries, les échos revêtant un rôle essentiel dans la texture globale. Ainsi, est-ce essentiellement pour des raisons de clarté que je commencerai par proposer une division de l'ensemble en trois séquences, tout en étant consciente de la complexité des jeux, à la fois cumulatifs et interactifs, qui forment le tissu de la composition et, plus largement, de l'importance de « l'art de la transition »<sup>2</sup> chez La Fontaine, c'est-à-dire du soin que prend le poète d'atténuer les différences et de nuancer les passages entre les diverses parties de ses ouvrages.

## 1. Division de la composition en trois séquences

---

Dans l'articulation de la fable, on peut aisément reconnaître les trois parties suivantes :

**Première séquence (correspondant au premier dizain, v. 1-10) :**

1 Un Homme qui s'aimait sans avoir de rivaux  
2 Passait dans son esprit pour le plus beau du monde :  
3 Il accusait toujours les miroirs d'être faux,  
4 Vivant plus que content dans son erreur profonde.  
5 Afin de le guérir, le Sort officieux  
6       Présentait partout à ses yeux  
7 Les conseillers muets dont se servent nos Dames ;  
8 Miroirs dans les logis, miroirs chez les Marchands,  
9       Miroirs aux poches des Galands,  
10       Miroirs aux ceintures des femmes<sup>3</sup>.

Cette séquence se compose de deux périodes syntaxiques (un point final se trouve au v. 4, à la fin de la première strophe de quatre alexandrins en rime croisée ; un autre se situe au vers 10, au terme d'un mouvement marqué par l'alternance métrique d'alexandrins et d'octosyllabes et par des alternances de rimes : croisée, plate, embrassée). Malgré la présence de ces deux mouvements syntaxiques, fort différenciés au niveau rythmique, le premier dizain forme, dans l'économie générale de la fable, une séquence unitaire : cette première partie est entièrement narrative, la marque énonciative est toujours à la 3ème personne (« un homme/il... ») et surtout toute la séquence est formulée à l'imparfait de narrateur. Font exception à la formulation imparfective deux éléments : i) le v. 7, contenant la périphrase précieuse (« conseillers muets dont se servent nos Dames »), qui représente un fragment d'un discours autre, un échantillon interdiscursif extérieur à l'instance énonciative primaire ; ii) l'énumération, constituée de la reprise des quatre anaphores « Miroirs + complément circonstanciel », s'étendant sur les trois derniers vers de la séquence (v. 8-9-10). En effet, ces trois vers sont dominés par la parataxe, dont le rythme particulièrement rapide se doit à la suite d'énoncés sans verbe.

**Deuxième séquence (correspondant au deuxième dizain, v. 11-20)**

11 Que fait notre Narcisse ? Il se va confiner  
12 Aux lieux les plus cachés qu'il peut s'imaginer,  
13 N'osant plus des miroirs éprouver l'aventure.  
14 Mais un canal formé par une source pure,  
15       Se trouve en ces lieux écartés :  
16 Il s'y voit, il se fâche ; et ses yeux irrités  
17 Pensent apercevoir une chimère vaine.  
18 Il fait tout ce qu'il peut pour éviter cette eau.  
19       Mais quoi, le canal est si beau  
20       Qu'il ne le quitte qu'avec peine.

Comme la première, la deuxième séquence présente, à son intérieur, des mouvements syntaxiques et rythmiques différents, avec de nombreuses alternances métriques (des alexandrins masculins et féminins [11-14 et 16-18], des octosyllabes [15 et 19-20]) ; une série de rimes plates [11-12 ; 13-14 ; 15-16], une rime embrassée [17-20]). Cependant, dans le cadre complet de la fable, le deuxième dizain offre également des éléments spécifiques, qui le détachent des deux autres parties. Il s'agit encore d'une séquence narrative, dont la marque énonciative principale est à la troisième personne, mais au vers 11 le lecteur est pour la première fois impliqué (à la fois grâce au possessif « notre Narcisse » et à l'interrogation directe), dans un hémistiche qui recèle, en même temps, le dévoilement et l'appropriation de la source mythique. En outre, à la différence de la première séquence, la narration se déroule, dans cette deuxième partie, entièrement au présent historique, ce qui contribue à l'accélération du rythme narratif, auquel s'ajoute la rime plate qui réunit un octosyllabe [15] et un alexandrin masculin trimètre [16], dans une suite parataxique de fragments verbaux juxtaposés (v. 15-16 : « se trouve en ces lieux écartés ; //Il s'y voit/il se fâche/et ses yeux irrités »).

**Troisième séquence (dernier huitain : v. 21-28) :**

21       On voit bien où je veux venir :  
22 Je parle à tous ; et cette erreur extrême  
23 Est un mal que chacun se plaît d'entretenir.

---

24 Notre âme c'est cet Homme amoureux de lui-même ;  
25 Tant de miroirs, ce sont les sottises d'autrui,  
26 Miroirs, de nos défauts les peintres légitimes ;  
27 Et quant au canal, c'est celui  
28 Que chacun sait, le Livre des *Maximes*.

Le seul élément formel commun avec les deux autres séquences est la mobilité métrique et rythmique, présentant une symétrie interne (octosyllabe [21], décasyllabe [22], suite de quatre alexandrins [23-26], puis, de nouveau, octosyllabe [27], décasyllabe [28], le tout disposé sur deux rimes croisées). Pour le reste, le début de la troisième séquence (vers 21) détermine une véritable coupure avec les deux premières. Avant tout, les marques énonciatives changent complètement, avec l'apparition simultanée du « on » et du « je » (*On* voit bien où *je* veux venir) ; ensuite, la typologie textuelle se modifie radicalement. En effet, la dernière séquence est argumentative, et ce à double titre : premièrement, parce que le dernier huitain contient la « morale » qui est formulée, dans le cas de cette fable, de manière explicite, voire didactique, avec un certain martèlement d'insistance ; deuxièmement, parce que les deux vers conclusifs (27 et 28) fournissent l'élucidation de l'énigme, avec la mention des *Maximes* de La Rochefoucauld.

Une fois fixées ces trois divisions fondamentales, on peut voir le déploiement, à l'intérieur des trois parties, de ce que j'ai indiqué comme le fil rouge de la fable : à savoir l'idée du reflet, du mouvement de va-et-vient en boucle des images, donnant lieu à la configuration essentielle de l'inversion. Cette configuration, constitutive de la texture du poème, est repérable à différents niveaux.

## 2. Le niveau thématique et sémantique

Le palier principal où se déploie la figure de l'inversion est le plan thématique et sémantique, vu que la fable repose sur un renversement du mythe de Narcisse : alors que le Narcisse ovidien est beau (« il semble une statue faite de marbre de Paros » : *Métamorphoses*, Chant III, 8) et se complait à s'admirer dans le miroir de l'eau, le héros de cette fable est laid : il est amoureux de lui-même, mais il refuse l'image que lui renvoient les miroirs et essaie, autant qu'il peut, de fuir leur vérité<sup>4</sup>. L'attraction du Narcisse mythique pour le miroir change donc de signe dans cette fable et devient, au moins jusqu'à la fin de la deuxième séquence (v.19-20), refus et répulsion du miroir. Par ailleurs, le thème du miroir est décliné de trois façons différentes dans les trois parties :

dans la première séquence, le mot *miroirs* (attesté au pluriel dans toutes les occurrences du poème) désigne l'objet mondain. Le caractère mondain est souligné par la périphrase, quelque peu oxymorique, « conseillers muets dont se servent les dames » qui, comme nous l'avons souligné, relève d'un énonciateur second<sup>5</sup>, réalisant par là une sorte de clin d'œil au lecteur, censé reconnaître le langage des salons, les milieux fréquentés tant par La Fontaine que par La Rochefoucauld<sup>6</sup>. Dans les v. 8-10, cet objet mondain se multiplie à tous les endroits, grâce à l'effet de l'énumération parataxique et anaphorique (« Miroirs dans les logis, miroirs chez les marchands », etc.) qui, du point de vue de la cohérence sémantique, donne lieu à une « progression à thème éclaté »<sup>7</sup>, puisque l'unité thématique « miroir » se fragmente en différentes unités.

Dans la deuxième séquence, dominée par le point de vue de « notre Narcisse », le miroir est représenté par le canal (canal dont le rôle fait à son tour l'objet d'une inversion, car ici c'est bien le canal qui attire le regard et non pas, comme dans le mythe, le protagoniste qui s'y reflète).

Enfin, dans la troisième séquence, le mot *miroirs* revient à deux occasions, mais là son statut est entièrement différent, sous deux aspects essentiels. Avant tout, parce que le mot *miroirs* est pris dans deux métaphores *in praesentia* (« tant de miroirs, ce sont les sottises d'autrui » et « miroirs, de nos défauts les peintres légitimes ») qui établissent une correspondance entre le domaine physique et moral. Ces équivalences de l'objet physique et de l'objet moral renversent la perspective, typiquement

---

humaniste, de l'investigation menée à l'intérieur de nous-mêmes. Au lieu de l'impératif delphique : « Connais-toi toi-même », qui incite, à la manière de Montaigne, à creuser sans cesse au dedans de notre âme, La Fontaine nous invite à regarder les autres, car ce sont « les sottises » et les « défauts » des autres qui fonctionnent pour nous comme autant de miroirs psychologiques. Ensuite, parce que les deux vers conclusifs, qui font écho aux deux derniers de la deuxième séquence (l'avatar ultime du miroir est à la fin constitué, une nouvelle fois, par le *canal*) proposent la troisième métaphore *in praesentia*, qui clôt la fable, tout en fixant l'homologie figurée entre le canal et le livre des *Maximes*. Or, dans le parcours de lecture que dessine la fable, une nouvelle inversion se produit ici, car cette citation finale oblige le lecteur à faire demi-tour, pour revenir au début du poème et ré-considérer deux éléments essentiels du paratexte : la dédicace à M. de La Rochefoucauld et le titre « L'homme et son image ». Une autre correspondance, cette fois-ci implicite, s'établit alors : si le livre des *Maximes* est un miroir, qui nous permet de mieux nous connaître, la fable elle-même pourrait être considérée comme un miroir. Un mouvement en boucle, un jeu de reflets se met donc en branle, qui confère une valeur double au titre, « L'homme et son image » pouvant évoquer, à un premier degré, le noyau narratif primaire (l'homme face aux miroirs) et, à un deuxième degré, la fable elle-même qui, à son tour, nous tend un miroir, nous offrant, autant que le livre des *Maximes*, une image de l'homme.

Polymorphique, le thème central du miroir possède donc finalement un statut double : d'un côté, il est traité à la manière baroque, puisque cet objet détermine une multiplication des apparences, les jeux de miroirs faisant rebondir le sens à l'infini, dans une circularité qui est elle-même une configuration chère au goût des salons de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Cependant, de l'autre côté, la valeur symbolique du miroir est également renversée : alors que le miroir baroque est généralement source de mensonges, de mirages, d'illusions trompeuses<sup>9</sup>, dans la fable de La Fontaine le miroir restitue cruellement la vérité. C'est l'homme qui refuse de la voir et qui accuse les miroirs d'être faux. Le poème joue donc de manière subtile avec ce thème, car il propose, en même temps, le miroir et l'éclatement du miroir.

L'inversion du développement thématique et sémantique de la composition s'opère dans les deux octosyllabes 19 et 20, placés à la fin de la deuxième séquence, au centre de la composition (ce distique, en outre, s'ouvre avec le connecteur contre-argumentatif « mais », écho anaphorique du « mais » du v.14 : « Mais un canal »). Le distique 19-20 renferme, à mon avis, la véritable clé interprétative de la fable : « le canal est si *beau* qu'il (l'homme) ne le quitte qu'avec peine ». Alors que l'homme prend la fuite devant tous les miroirs de l'univers, le canal est si *beau*, qu'il l'oblige à s'arrêter : le regard du protagoniste, frustré par l'image de lui-même, est cloué à cette vision d'une beauté qui lui est extérieure (par ailleurs, la dialectique *dedans/dehors* traverse toute la composition). C'est en effet la beauté (représentée à la fois par la beauté du canal - élément de la nature - et par la beauté de l'œuvre d'art - les miroirs eux-mêmes, « peintres légitimes » de nos défauts ; le livre des *Maximes* ; la fable) qui nous contraint à regarder en face la vérité. Pour l'homme fuyant sans cesse, refusant les apparences d'un monde perpétuellement trompeur, l'attraction pour la beauté, extérieure et objective, représente la seule certitude : une symétrie, une correspondance fonctionnelle entre le domaine esthétique et le domaine moral, s'affirme par conséquent, avec force, au cœur même de la fable<sup>10</sup>. Au niveau des isotopies sémantiques qui forment la composition, l'importance de la beauté est confirmée par l'effacement de son pendant opposé : la laideur. Alors que l'isotopie de la beauté est explicite (on retrouve l'adjectif *beau* à deux reprises, dans la première et dans la deuxième séquence), la laideur de l'homme demeure toujours implicite : on la devine dès les premiers vers, mais elle n'est jamais dite, suivant un procédé de litote et de réticence qui est typiquement classique. En revanche, c'est un couple isotopique contrastif, se manifestant de manière directe dans les trois parties, qui connote le bien, les actants de la vérité (le « sort *officieux* », les « *conseillers muets* », la « source *pure* », les « *peintres légitimes* », le « livre des *Maximes* »), s'opposant à l'axe du mal et du mensonge : la prétendue fausseté des miroirs, les deux hyperboles « *erreur profonde* » / « *erreur extrême* », se faisant écho dans la première et la troisième séquence (v. 3 et v. 22, ce dernier renforcé par l'enjambement) ; la « *chimère vaine* » (v. 17), rimant avec « *peine* » (v. 20), le « *mal* que chacun se plaît d'entretenir » (v. 23), les *sottises* d'autrui (v. 25), nos *défauts* (v. 26).

### 3. Le niveau énonciatif

Une fois considéré les jeux de reflets et de miroitements qui se réalisent sur le plan thématique et sémantique, il est aisé de constater qu'on retrouve, à tous les niveaux de l'analyse (syntaxique, rythmique, énonciatif), des dispositifs linguistiques et rhétoriques comparables. Pour ce qui est des plans syntaxique et rythmique, nous avons eu l'occasion de signaler, dans les paragraphes précédents, les réalisations majeures. Dans cette dernière partie de notre analyse, nous allons nous concentrer, en revanche, sur le niveau énonciatif, c'est-à-dire sur l'organisation des indices déictiques des personnes, du temps et du lieu, car les reprises en écho sont, sur ce plan, tout particulièrement évidentes. En effet, les trois dimensions qui délimitent les circonstances de la situation énonciative (qui ?, quand ?, où ?) montrent toutes les trois un développement circulaire, une disposition en boucle qui redouble, dans la construction de l'architecture énonciative, le fil rouge que nous avons suivi au point de vue des thèmes et de l'organisation sémantique.

Pour ce qui est des marques énonciatives des personnes, nous avons déjà vu que la fable alterne, dans les trois séquences, la marque de la troisième personne de la narration et la marque de la première personne, plurielle et singulière. En outre, elle suggère, dans la première séquence, à la fois dans le titre « L'homme » et dans l'incipit « Un homme », une sorte de marque

---

d'universalité potentielle (*l'homme/un homme* pourrait être chacun de nous) qu'on retrouve symétriquement dans la troisième séquence, marquée par les indices énonciatifs d'universalité (*on, tous, chacun*), inclusifs des indices de première personne (*on* reconnaît aussi, dans les vers 21-22, une sorte de chiasme énonciatif : « *On* voit bien où *je* veux venir.// *Je* parle à *tous* ; », où la marque de généralité « *on* », dans le v. 21, précède celle de la première personne « *je* », alors que, dans le v. 22, la succession s'inverse : « *je* » / « *tous* »). Par rapport à la première et à la troisième séquence, la deuxième est caractérisée par les marques d'individualité « *notre Narcisse/Il* », puisqu'elle présente les péripéties du protagoniste. Le déploiement des trois séquences propose donc un mouvement en boucle *généralité/individualité/généralité*, qui est précisément celui qu'on retrouve dans la distribution des marques du temps et du lieu.

Quant aux marques temporelles, la fable met en lumière, dans le premier quatrain, une dimension d'intemporalité (un temps qui est n'importe quel temps, comme « *l'homme* » est n'importe quel homme), soulignée par l'imparfait d'arrière-plan narratif, par l'adverbe *toujours* du v. 3 et par le participe présent *vivant*. Cette dimension d'intemporalité est proposée de nouveau par le présent de la troisième séquence, qui évoque à nouveau un temps à valeur indéterminée. En effet, le présent de la troisième séquence est profondément différent de celui de la deuxième, qui est un présent historique : dans le huitain contenant la « morale », il s'agit d'un présent gnomique, le présent des maximes, justement, ou des vérités générales. Au niveau du temps, on retrouve donc le schéma *généralité/individualité/généralité*, que nous avons repéré ci-dessus et que nous allons également constater pour les indices de lieu.

En effet, en ce qui concerne les marques topiques, ce schéma apparaît de nouveau. Cependant, dans le cas du lieu, il se présente sous une forme tripartite : on a d'abord la généralité, représentée par l'adverbe *partout* (« *le sort officieux// présentait partout à ses yeux ...* »), puis on a l'individualité, constituée des miroirs qui se multiplient et, en même temps, se rapetissent, dans un effet de rétrécissement progressif (on dirait un véritable coup de zoom) : « *miroirs dans les logis/chez les marchands/aux poches des Galands/aux ceintures des femmes* ». Ensuite, dans la séquence suivante, c'est une deuxième fois la généralité qui nous est d'abord présentée, avec l'hyperbole « *les lieux les plus cachés qu'il peut s'imaginer* », puis la généralité est de nouveau suivie de l'individualité, représentée par l'évocation du canal et l'expression métonymique « *cette eau* ». Enfin, dans la dernière séquence, de manière symétrique aux précédentes, la fable nous propose, dans un premier moment, la mention d'un lieu général, tendant à la prolifération, à l'instar des miroirs du premier dizain (*les « sottises », les « défauts d'autrui »* visibles dans des séries multipliées de miroirs : « *Tant de miroirs* », v. 25) ; par la suite, dans un deuxième moment et pour la troisième fois, la suggestion de la généralité cède la place au mouvement inverse du rétrécissement, de l'individualité, représentée par le canal et par le livre des *Maximes*, sur lequel se clôt la composition.

## Conclusion

Comme je l'ai annoncé dans mon introduction, j'ai suivi dans ma lecture le déploiement de la macro-figure du reflet, du mouvement de va-et-vient et de l'inversion propre au miroir. Constituant le noyau thématique et sémantique essentiel de la fable, ce dispositif rhétorico-stylistique se reproduit sur tous les paliers de la composition, passant constamment de la dimension macro-figurale aux micro-actualisations, puisqu'il se démultiplie, se propose à différents endroits et pénètre dans les moindres détails de la charpente du poème. La configuration du cadre énonciatif, avec les effets de redoublement et les nombreuses résonances que nous venons de décrire, constitue une importante confirmation du rôle matriciel de l'isotopie du reflet. Tout particulièrement représentative de l'écriture de La Fontaine, la fable « *L'homme et son image* » illustre ainsi, de manière exemplaire, la stricte cohérence des aspects rhétoriques, thématiques et énonciatifs, une propriété qui est considérée, à juste titre, comme intrinsèque et constitutive du style poétique<sup>11</sup>.

En ce qui concerne la texture figurale et l'agencement solidaire de ces plans, je tiens à signaler, avant de terminer, une coïncidence curieuse. Le même mouvement, à la fois thématique et stylistique, des « *flux et reflux* », des « *tours et retours* » se retrouve dans la description de l'amour-propre que donne La Rochefoucauld dans la première maxime de ses *Réflexions ou sentences et maximes morales* de l'édition 1665 (le long texte qui sera supprimé dès la seconde édition, l'année suivante) :

L'amour-propre est l'amour de soi-même, et de toutes choses pour soi ; il rend les hommes idolâtres d'eux-mêmes, et les rendrait les tyrans des autres si la fortune leur en donnait les moyens ; il ne se repose jamais hors de soi, et ne s'arrête dans les sujets étrangers que comme les abeilles sur les fleurs, pour en tirer ce qui lui est propre. Rien n'est si impétueux que ses désirs, rien de si caché que ses desseins, rien de si habile que ses conduites ; ses souplesses ne se peuvent représenter, ses transformations passent celles des métamorphoses, et ses raffinements ceux de la chimie. On ne peut sonder la profondeur, ni percer les ténèbres de ses abîmes. Là il est à couvert des yeux les plus pénétrants ; il y fait mille insensibles *tours et retours*. (...) Il est tous les contraires : il est impérieux et obéissant, sincère et dissimulé, miséricordieux et cruel, timide et audacieux. Il a de différentes inclinations selon la diversité des tempéraments qui le tournent, et le dévouent tantôt à la gloire, tantôt aux richesses, et tantôt aux plaisirs ; il en change selon le changement de nos âges, de nos fortunes et de nos expériences, mais il lui est indifférent d'en avoir plusieurs ou de n'en avoir qu'une, parce qu'il se partage en plusieurs et se ramasse en une quand il le faut, et comme il lui plaît. (...) Il est dans tous

---

les états de la vie, et dans toutes les conditions ; il vit partout, et il vit de tout, il vit de rien ; il s'accommode des choses, et de leur privation ; il passe même dans le parti des gens qui lui font la guerre, il entre dans leurs desseins ; et ce qui est admirable, il se hait lui-même avec eux, il conjure à sa perte, il travaille même à sa ruine. Enfin il ne se soucie que d'être, et pourvu qu'il soit, il veut bien être son ennemi. Il ne faut donc pas s'étonner s'il se joint quelquefois à la plus rude austérité, et s'il entre si hardiment en société avec elle pour se détruire, parce que, dans le même temps qu'il se ruine en un endroit, il se rétablit en un autre ; quand on pense qu'il quitte son plaisir, il ne fait que le suspendre, ou le changer, et lors même qu'il est vaincu et qu'on croit en être défait, on le retrouve qui triomphe dans sa propre défaite. Voilà la peinture de l'amour-propre, dont toute la vie n'est qu'une grande et longue agitation ; la mer en est une image sensible, et l'amour-propre trouve dans *le flux et le reflux* de ses vagues continuelles une fidèle expression de la succession turbulente de ses pensées, et de ses éternels mouvements.<sup>12</sup>

Comme dans la fable de La Fontaine, l'image du reflet, de l'inversion des perspectives et de leur incessant retour préside à la texture de ce passage. Le tissu figural complexe qui compose la peinture de l'amour-propre, culminant, dans les toutes dernières lignes, avec la métaphore des vagues marines, déploie un réseau martelant d'anaphores (« *rien n'est si...* », « *rien de si...* », etc.), de répétitions et de rebondissements symétriques, généralement à cadence ternaire (« *tantôt à la gloire, tantôt aux richesses, et tantôt aux plaisirs* » ; « *il vit partout, et il vit de tout, il vit de rien* », etc.). La figure inversive par excellence, l'oxymore, constitue le pendant qui relie, de manière explicite, le plan thématique et le plan expressif (« *Il est tous les contraires : il est impérieux et obéissant, sincère et dissimulé, miséricordieux et cruel, timide et audacieux* »). Alors que la juxtaposition des segments aboutit à leur annulation sur le plan sémantique, le dispositif d'énonciation, pivotant sur la personnification allégorique de l'amour-propre, est fonctionnel à l'universalisation et à l'hyperbolisation, absurde et dérisoire, des effets du penchant moral condamné. Malgré sa prolixité, qui fut sans doute l'une des raisons de la suppression de ce passage de la part de La Rochefoucauld, ce texte présente, à l'instar de la fable de La Fontaine, une forte solidarité des plans thématiques, rhétoriques et énonciatifs, l'ensemble concourant à restituer le paradoxe foncier de l'amour-propre : tout comme l'homme fuyant son image, celui-ci finit par devenir la principale victime de sa propre haine, ainsi que le premier ennemi de lui-même (« *ce qui est admirable, il se hait lui-même avec eux, il conjure à sa perte, il travaille même à sa ruine. Enfin il ne se soucie que d'être, et pourvu qu'il soit, il veut bien être son ennemi* »).

Sans doute serait-il fort intéressant d'approfondir cet écho intertextuel entre les deux grands moralistes qui, comme chacun le sait, ont partagé un grand nombre de fréquentations et d'expériences, développant, en conséquence, une sensibilité éthique et esthétique comparable<sup>13</sup>. Cependant, c'est une piste que je laisse ici volontiers ouverte, car il s'agirait là d'un travail d'historiographie littéraire débordant les objectifs, plus circonscrits et ponctuels, de l'analyse rhétorico-linguistique de la fable « L'homme et son image », à laquelle j'ai été invitée.

Quant à ma lecture de ce véritable bijou poétique, je préfère, par ailleurs, en rester là, ne serait-ce qu'en hommage à ce que nous suggère La Fontaine, qui a souvent affirmé préférer aux longues explications la brièveté, l'expression dense et concise. Dans le Livre X des *Fables*, il nous recommande cela une fois de plus, et il le fait justement dans son « Discours à M. Le Duc de la Rochefoucauld ». C'est donc sur ces vers que je vais conclure :

... (je) tiens qu'il faut laisser  
Dans les plus beaux sujets quelque chose à penser :  
Ainsi ce discours doit cesser.

(La Fontaine, Livre X, Fable XIV : « Discours à M. le Duc de la Rochefoucauld », dite aussi « Fable des lapins »)

---

## Notes

<sup>1</sup> Fort judicieusement, Lionello Sozzi a parlé d'« intarsio invisibile » (marqueterie, incrustation invisible), à propos des fables de La Fontaine. Sozzi a utilisé cette expression pour son analyse de la fable « Les animaux malades de la peste », mais il a longuement expliqué le sens de cette notion, la référant à la généralité des fables (L. SOZZI, *Un inquieto sorriso. Lettura di cinque favole di La Fontaine*, Firenze, Pacini, 2004). La définition superlative de La Fontaine comme de « l'un des plus grands poètes français et le premier maître ouvrier en vers que nous possédions » est de Emile Faguet (*cit.* in L. SOZZI, p. 44).

<sup>2</sup> C'est Léo Spitzer qui a loué l'"art de la transition" dans les fables de La Fontaine, dans une étude de 1938, par la suite traduite en plusieurs langues (L. SPITZER, *The Art of Transition in La Fontaine*, in *Essays in Seventeenth Century French*

---

*Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983).

? 3 Les citations de La Fontaine sont tirées de l'édition des *Fables*, Paris, Garnier Flammarion, 1966.

? 4 Selon Stiker-Métral, la beauté du Narcisse de la fable de la Fontaine est une beauté « fantasmée » : ce que le protagoniste refuse, en revanche, c'est l'image réelle qui détruit l'illusion. Cf. C. O. STIKER-MÉTRAL, *Narcisse contrarié: l'amour propre dans le discours moral en France 1650-1715*, Paris, Honoré Champion, 2007.

? 5 Le terme est utilisé dans l'acception de Rabatel qui, dans ses nombreuses études, a retravaillé la notion ducrotienne d' « énonciateur », en l'articulant à celle du « point de vue » : cf. A. RABATEL, « La part de l'énonciateur dans la co-construction interactionnelle des points de vue », *Marges Linguistiques*, 9, 2005, pp. 115-136.

? 6 Sur les différents effets de polyphonie dans les fables de La Fontaine, on peut voir également : M. BONHOMME, « Polyphonie et ethos dans l'interrogation rhétorique : le cas des Fables de La Fontaine », in F. CALAS, C. FROMILHAGUE, A.-M. GARAGNON, L. SUSINI (éds), *Les figures à l'épreuve du discours. Dialogisme et polyphonie*, Paris, Presses Universités Paris-Sorbonne, 2012, p. 39-52.

? 7 Pour la terminologie, se rapporter à : D. MAINGUENEAU, *L'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1991, p. 220-1.

? 8 Cf. K. STIERLE, « Une morale du Grand Siècle ? Morale et esthétique dans les fables de La Fontaine », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2004, 56, p. 231-243.

? 9 Cf. C. RIZZA, « L'image du miroir chez quelques poètes italiens et français de l'âge baroque », *Baroque*, 3, 1969, <http://baroque.revues.org/282>

? 10 Suivant Stierle, La Fontaine a placé « L'homme et son image » exactement au milieu du premier livre des Fables, ce qui souligne sa valeur programmatique. La fable est, pour La Fontaine, le lieu même où esthétique et morale, connaissance morale et poésie se rencontrent et s'intensifient mutuellement (K. Stierle, *Op. cit.*, 2004 : 235).

? 11 Cf. G. PHILIPPE, « Le style est-il une catégorie énonciative ? », in J. M. Gouvard (éd.), *De la langue au style*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2005, p. 145-156.

? 12

J'ai été obligée d'abrégé un peu la longue composition de La Rochefoucauld, ne retenant que les parties nécessaires à la compréhension de mes brèves notations. Les italiques sont les miens. Cf. F. de LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes*, édition J. Truchet, Paris, Garnier, 1967, p.133-136.

? 13 Pour ces aspects, nous renvoyons à P. CLARAC, *La Fontaine*, Paris, Hatier, 1969.

Pour citer cet article :

Paola Paissa, « *L'homme et son image* » de *La Fontaine* : une proposition de lecture entre jeux de langue et jeux de miroirs., Une fable de La Fontaine au prisme de la critique, *Publifarum*, n. 24, pubblicato il 2015, consultato il 17/05/2024, url: [http://www.farum.it/publifarum/ezine\\_pdf.php?id=324](http://www.farum.it/publifarum/ezine_pdf.php?id=324)