

2
2011



This is to certify that the
dissertation entitled

LES CARACTÈRES DE LA BRUYÈRE
OU LE THÉÂTRE DU MONDE

presented by

LAM-THAO NGUYEN

has been accepted towards fulfillment
of the requirements for the

Ph.D. degree in French Language & Literature

Major Professor's Signature

August 10, 2010

Date

PLACE IN RETURN BOX to remove this checkout from your record.
TO AVOID FINES return on or before date due.
MAY BE RECALLED with earlier due date if requested.

DATE DUE	DATE DUE	DATE DUE

LES CARACTÈRES DE LA BRUYÈRE OU LE THÉÂTRE DU MONDE

By

Lam-Thao Nguyen

A DISSERTATION

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

French Language and Literature

2010

ABSTRACT

LES CARACTÈRES DE LA BRUYÈRE OU LE THÉÂTRE DU MONDE

By

Lam-Thao Nguyen

De nombreux critiques ont mentionné ou étudié la théâtralité dans Les Caractères (1688) de La Bruyère tant dans des articles que dans des ouvrages. Par exemple, dans son article « L'homme sous le regard d'autrui ou le monde de La Bruyère, » Michel Guggenheim souligne l'importance du regard dans les caractères. De même, Robert Garapon mentionne la théâtralité et compare l'écriture de La Bruyère à celle de Molière dans son ouvrage Les Caractères de La Bruyère : La Bruyère au travail, et Louis Van Delft étudie la théâtralité sous l'angle plus particulier du point de vue de l'auteur dans La Bruyère ou du spectateur ; les spectateurs de la vie. En me proposant de mettre en relief la théâtralité des portraits par La Bruyère, je ne fais que préciser ce que tant de critiques ont relevé. Mon étude s'articule autour de trois chapitres.

Le premier chapitre concerne les éléments paraverbaux de la représentation théâtrale et montre que les personnages ne sont que des automates ou des pantins. Je me penche tout d'abord sur l'onomastique et la physionomie des personnages, et en particulier leur visage. Ensuite, je m'intéresse au corps et la façon dont il s'exprime par les gestes et les mouvements. Enfin, je m'attarde sur les costumes et les accessoires et porte mon attention sur le rapport qu'entretiennent les caractères et les objets.

Le second chapitre a trait à la stylistique et révèle un lien entre la forme des phrases et le sujet qu'elle peint. J'étudie l'emploi par l'auteur de l'asyndète et de la parataxe pour accentuer les mouvements et les gestes des personnages. Puis, j'examine

les structures parallèles et binaires des phrases et des portraits car elles permettent au lecteur de mieux suivre le développement de la pensée de La Bruyère. Je dresse ensuite une liste des différentes formes de répétitions qui concourent à transformer les personnages en automates. Je clos le chapitre par un examen du discours direct et, plus particulièrement, du discours indirect parce qu'il transforme l'auteur en marionnettiste.

Le troisième chapitre concerne les procédés comiques et est constitué de deux parties. Je commence par déterminer ce qui rend le personnage comique. J'analyse ensuite le comique des situations et en dégage trois procédés principaux : la contrariété des personnages qui jouent mal leur rôle et voient leur masque tomber, les rebondissements et chutes qui interviennent au cours du portrait ou la fin du portrait, et la boucle qui ramène le personnage à sa situation de départ et qui renforce la mécanique de pantin, de marionnette.

Mes trois chapitres montrent que La Bruyère intègre la théâtralité dans le portrait mondain par une mise en scène du personnage, une mise en scène de la langue et une mise en scène du portrait.

Copyright by
LAM-THAO NGUYEN
2010

I dedicate this dissertation to my father, to my mother, and to my family.

ACKNOWLEDGEMENTS

I thank Michigan State University, the College of Arts and Letters, the Graduate School, and the Department of French, Classics, and Italian for their financial support.

I thank all the professors of the Department of French, Classics, and Italian for everything that they have taught me.

I particularly want to thank members of my dissertation committee, Dr. Ehsan Ahmed, Deidre Dawson and Dr. Anna Norris, for their accessibility, their precious insight and suggestions.

Most importantly, I owe the deepest gratitude to my teacher Dr. Michael Koppisch whose invaluable guidance and unwavering support made it all possible.

TABLE OF CONTENT

INTRODUCTION	
LES CARACTERES DE LA BRUYERE OU LE THEATRE DU MONDE.....	1
CHAPITRE 1	
LES ELEMENTS PARAVERBAUX DES PORTRAITS	25
L'onomastique, la physionomie et la voix	27
Les gestes et les mouvements	39
Les costumes et les accessoires.....	48
CHAPITRE 2	
LA STYLISTIQUE DES PORTRAITS.	56
La juxtaposition : la parataxe et l'asyndète	58
La binarité et le parallélisme.....	66
La répétition	72
La voix : le discours direct et le discours indirect	75
CHAPITRE 3	
UNE MISE EN SCENE COMIQUE.	84
Le personnage comique	84
Les gestes et l'automatisme	85
La monomanie et la distraction	87
La monomanie et le paraître.....	93
Les situations comiques	96
La contrariété.....	96
Les rebondissements et les chutes	97
La boucle	102
CONCLUSION	
LA BRUYERE ET SON PUBLIC DANS LES CARACTERES.	112
Le lecteur et le rire	112
Le lecteur et la théâtralité.....	120
Le lecteur et l'auteur	123
BIBLIOGRAPHIE.....	128

Les Caractères de La Bruyère ou le théâtre du monde.

S'adressant à un public avide de spectacle et habitué aux conventions du théâtre, La Bruyère fait appel à la dramaturgie pour donner vie à ses portraits et pour toucher ses lecteurs. Mais la qualité théâtrale de l'écriture de La Bruyère lui permet surtout de souligner la préoccupation de son temps à être vu, à se mettre en scène, à jouer un rôle :

Dans cent ans le monde subsistera encore en son entier : ce sera le même théâtre et les mêmes décorations, ce ne seront plus les mêmes acteurs.

Tout ce qui se réjouit sur une grâce reçue, ou ce qui s'attriste et se désespère sur un refus, tous auront disparu de dessus la scène ; il s'avance déjà sur le théâtre d'autres hommes qui vont jouer dans une même pièce les mêmes rôles, ils s'évanouiront à leur tour, et ceux qui ne sont pas encore, un jour ne seront plus : de nouveaux acteurs ont pris leur place ? quel fond à faire sur un personnage de comédie ! (« De la cour » 99)¹

La Bruyère choisit d'illustrer ce *theatrum mundi* avec des portraits auxquels il insuffle une vie théâtrale. Nous nous pencherons sur les trois principaux éléments grâce auxquels La Bruyère insuffle une théâtralité au portrait. Par une mise en scène du personnage, par une mise en scène de la langue, et par une mise en scène du portrait, il innove dans le genre du portrait mondain. Comme le montre bien l'étude chronologique de Jacqueline Plantié, le portrait littéraire connaît un essor tout particulier, une « mode » (25), dans la seconde moitié du dix-septième siècle parce qu'il « a cessé d'être réservé aux spécialistes de l'écriture, et les mondains s'en sont emparés » (25). L'auteur souligne que c'est durant cette période que le genre littéraire se propose de rivaliser avec la

¹ Notre étude se base sur l'édition critique des *Caractères* par Marc Escola. Nous identifions le texte par le chapitre duquel il est tiré, suivi du numéro de la remarque.

peinture et elle offre maints exemples de cette aspiration, tant dans le langage technique que les portraitistes utilisent pour évoquer leur art que dans leurs productions littéraires. La Bruyère suit la démarche de ses prédécesseurs et il renouvelle le genre. Les Caractères visent la ressemblance du portrait peint, mais rivalisent aussi avec le théâtre.

Nous estimons que la théâtralité satisfait une fonction rhétorique dans le dessein didactique de La Bruyère et abondons dans le sens de Jules Brody et d'Eric Tourrette. Lorsqu'il déclare dans la préface de son ouvrage qu' « on ne doit parler, on ne doit écrire que pour l'instruction ; et s'il arrive que l'on plaise, il ne faut néanmoins s'en repentir, si cela est à insinuer et à faire recevoir les vérités qui doivent instruire » (Préface), Jean de La Bruyère avoue son adhérence à l'idée que la fonction fondamentale de la littérature, sa raison d'être, réside dans l'éducation spirituelle et morale du lecteur. S'il admet que plaisir et enseignement ne sont pas incompatibles, La Bruyère rappelle toutefois que le plaisir se subordonne à l'enseignement et le sert.

L'auteur illustre cette idée par son écriture-même, où le style et la forme servent le fond. Par exemple, le choix de deux termes apparentés, le nom « instruction » et le verbe « instruire, » crée une répétition qui paraîtrait maladroite si elle ne permettait de traduire et de souligner l'importance que l'auteur attribue à la fonction didactique des œuvres littéraires. Le caractère primordial du but didactique des livres transparaît aussi dans l'agencement des termes apparentés en fin de phrases. En effet, la première phrase, de type déclaratif, et la seconde phrase, qui introduit une concession sous forme d'exception à la première affirmation, s'achèvent toutes deux sur la notion d'instruction, établissant, par là-même, une hiérarchie entre enseignement et plaisir. L'enseignement est une finalité et l'écrivain rejette et empêche l'existence de toute autre lorsqu'il emploie

la tournure restrictive « ne... ne..., que... » À l'instar des deux phrases ou différents cas de figures sont envisagés, les deux actions, « parler » et « écrire » convergent sur un même élément. L'instruction prime : tout y mène, tout s'y subordonne.

La mention de l'acte oral et de l'art oratoire est intéressante parce que le parallélisme des structures et les répétitions ne sont pas sans rappeler les techniques mnémoniques que les orateurs utilisent ou que les dramaturges inscrivent dans leur texte afin d'aider leurs acteurs. Dans le chapitre « Des ouvrages de l'esprit, » La Bruyère emploie l'adjectif « instructif, » apparenté à « instruction » et « instruire » pour appliquer l'impératif didactique à l'art dramatique, dont les mœurs se doivent d'être « décentes et instructives » (52).

Comme nous venons de le voir, donner du plaisir ou « plaire » au lecteur ou au spectateur s'avère acceptable, aux yeux de l'écrivain, à la seule condition que le plaisir contribue à l'enseignement. Dès lors que le plaisir se substitue à l'instruction, il entrave, voire annihile, la fonction didactique de l'art littéraire, et n'aboutit qu'à des « livres froids et ennuyeux, d'un mauvais style et de nulle ressource » (Préface). La Bruyère déplore une production aussi inutile et l'attribue à « l'indolence » des lecteurs lorsqu'il note que « [...] personne presque depuis trente années ne lisant plus que pour lire, il fallait aux hommes pour les amuser, de nouveaux chapitres et un nouveau titre » (Préface). Le ton absolutiste et la construction antithétique, « personne » et « [les] hommes » met en relief l'exaspération de La Bruyère et suggère le caractère d'autant plus urgent de son projet.

Le choix des termes « indolence » et « pour les amuser » est évocateur des noms « divertissement » et « amusement » de Pascal et rapproche le commentaire de La Bruyère sur les lecteurs aux remarques de Pascal sur l'homme et le divertissement.

Effrayé par sa condition, l'homme tenterait d'y échapper, selon Pascal, en n'y pensant pas, en se divertissant :

quelqu'heureux qu'il soit s'il n'est diverti et occupé par quelque passion ou quelque amusement, qui empêche l'ennui de se répandre, sera bientôt chagrin et malheureux. Sans divertissement il n'y a point de joie ; avec le divertissement il n'y a point de tristesse. [...] ils [les hommes] ne laissent pas d'être misérables et abandonnés parce que personne ne les empêche de songer à eux. (Pensées 136)²

Ainsi s'expliquerait l'observation de La Bruyère d'hommes qui cherchent, par le biais des livres, à s'amuser, ou, en terme pascalien, à « se divertir. » Se justifierait aussi alors la mise en garde et la prudence de l'écrivain à l'égard du cas de figure bien particulier : « s'il arrive qu'on plaise... » (Préface). En effet, « plaire » implique le plaisir suscité chez lecteur et aboutit à son divertissement, comme chez l'homme pascalien « qu'on essaie sans cesse à [le] divertir et à [lui] procurer toutes sortes de plaisirs » (Pensées 136). Plaire au lecteur poserait le risque de se porter complice de son refus de se faire « instruire » (Préface), de « songer à lui » (Pensées 136). Voilà pourquoi La Bruyère encourage tout écrivain à mettre le plaisir au service de l'enseignement.

Après s'être attardé sur la fonction première de la littérature et sur le rôle de l'auteur, La Bruyère porte son attention sur le lecteur. Pareillement à « parler » et « écrire » lire se plie à des règles : « Il y en a une autre [règle], et que j'ai intérêt que l'on veuille suivre, qui est de ne pas perdre mon titre de vue, et de penser toujours, et dans toute la lecture de cet ouvrage... » (Préface). A nouveau, la pérennité de cette vérité apparaît dans le ton absolutiste qui colore l'affirmation par l'adverbe de temps

² Nous utilisons l'édition par Jacques Chevalier des Pensées de Pascal.

« toujours » et l'adjectif « toute. » De telles formules absolutistes creusent le fossé qui distingue l'œuvre et le public de La Bruyère des autres livres et lecteurs : « ...écrits avec précipitation, et lus de même » (Préface). Or, la transition de la première personne du singulier qui désigne clairement l'auteur, « j'ai, » à la troisième personne indéfinie du singulier, « on, » marque le glissement de la responsabilité de l'écrivain à celle du public. Le pronom personnel « on » pourrait prendre une valeur soit indéterminée – signifiant alors « tout le monde » ou « n'importe qui » – soit déterminée – devenant alors un représentant référentiel qui a la valeur de la première personne du pluriel « nous, » à savoir l'auteur et son lecteur. Mais l'action que l'auteur rattache au pronom indéfini : « la lecture, » transforme alors le « on » en « vous, mon lecteur » et donne un caractère contractuel à la règle. S'engageant à instruire son lecteur, La Bruyère scelle un pacte avec lui afin d'enjoindre – par l'emploi de la formule « j'ai intérêt que l'on veuille » – une complicité et une coopération qui assureraient le succès du projet didactique : le lecteur doit « penser toujours, » songer à lui-même, s'instruire sur lui-même ou, selon les termes de Pascal, ne pas « se divertir. »

Le projet didactique d'un auteur n'oblige pas ce dernier à renoncer de plaire au lecteur, du moment qu'il garde à l'esprit son but premier. La volonté d'instruire n'implique pas nécessairement l'emploi d'un style sec et rébarbatif.

La Bruyère ne relègue pas l'aspect stylistique à un élément négligeable. Au contraire, il le conçoit comme une composante organique de l'ouvrage : « [c]'est un métier que de faire un livre, comme de faire une pendule » (« Des ouvrages de l'esprit » 3). L'auteur, le portraitiste s'apparente à un horloger qui doit exhiber adresse et savoir

pour fabriquer un instrument aussi bien calibré et précis que possible. Tels les rouages d'une montre, forme et fond doivent être réglés et ajustés pour que le livre accomplisse sa fonction didactique. Dès lors qu' « une lecture vous élève l'esprit, et qu'elle vous inspire des sentiments nobles et courageux » (« Des ouvrages de l'esprit » 31), le livre est jugé « bon, et fait de main d'ouvrier » (« Des ouvrages de l'esprit » 31). Le souci d'économie de gestes, c'est-à-dire d'optimisation du mouvement, qui dicte la fabrication par l'artisan ou l'horloger, guide la plume adroite et experte de l'écrivain : aucun élément n'est inutile, tout est pensé. L'ouvrage se condense et se débarrasse du superflu que La Bruyère remarque et déplore dans la production littéraire : « Si l'on ôte de beaucoup d'ouvrages de morale l'avertissement au lecteur, l'épître dédicatoire, la préface, la table, les approbations, il reste à peine assez de pages pour mériter le nom de livre » (« Des ouvrages de l'esprit » 6). A cette structure inféconde, La Bruyère préfère le modèle rhétorique énoncé par Quintilien dans Institutio Oratoria et s'organisant autour des rubriques d'*inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* et *pronuntiatio* (ou *actio*).

L'auteur interprète *inventio* en tant que rerencontre ou redécouverte (*invenio*, *invenire*) lorsqu'il affirme que « ...l'on ne fait que glaner après les anciens et les habiles d'entre les modernes. » (« Des ouvrages de l'esprit » 1). Il loue les auteurs qui reviennent « au goût des anciens » (« Des ouvrages de l'esprit » 15) et se joint à eux de par sa source d'inspiration. Non content de puiser dans le traité de Théophraste et d'en reprendre le titre, La Bruyère ouvre son ouvrage avec sa propre traduction des Caractères des mœurs. Le texte du disciple d'Aristote précède, dans l'espace tant historique que typographique, l'œuvre de La Bruyère. Le moraliste met à l'honneur les Anciens qu'il cite et loue dans sa toute première section, « Des ouvrages de l'esprit. » Les sections qui

suivent cette réflexion sur la littérature abordent des catégories aussi diverses et différentes que « De la ville, » « De la cour, » « Des grands, » « Des femmes » ou « De l'homme, » et elles donnent au livre un caractère décousu. L'organisation, ou *dipositio*, de l'ouvrage s'articule autour des sphères sociales et des personnes que l'écrivain fréquente et observe.

L'observation est la pierre angulaire de l'œuvre de La Bruyère. Le moraliste élit, dans le contrat qu'il enjoint le lecteur de respecter, de traduire l'acte de se souvenir et de ne pas oublier par une formule axée sur le regard : « ne pas perdre mon titre de vue » (Préface). L'expression annonce le style que l'ouvrage adoptera et le choix du style dépend du projet didactique puisqu'

on pense les choses d'une manière différente, et on les explique par un tour aussi tout différent, par une sentence, par un raisonnement, par une métaphore ou quelque autre figure, par un parallèle, par une simple comparaison, par un fait tout entier, par un seul trait, par une description, par une peinture. (Préface)

Les trois derniers procédés relèvent de l'art, comme le dessin ou la peinture. La Bruyère avoue, tant par le titre complet du livre – Les Caractères ou les mœurs de ce siècle – que dans la préface, qu'il cherche à décrire sa société, à peindre un reflet de son temps, à faire le portrait de ses contemporains. Il se pose comme miroir de son siècle, comme le suggère le parallélisme des actions – « je rends au public » et « j'ai emprunté de lui » – et le chiasme – « ce qu'il m'a prêté » et « j'ai emprunté de lui » – dans l'explication : « Je rends au public ce qu'il m'a prêté ; j'ai emprunté de lui la matière de cet ouvrage » (Préface).

Comme l'œuvre de La Bruyère repose sur l'observation, il n'est pas surprenant que Robert Garapon conclue, dans son introduction à l'ouvrage de La Bruyère, qu'

[a]u terme d'une lecture attentive, le livre des Caractères apparaît

étroitement lié à son époque, qu'il résume et qu'il exprime à merveille.

En cette fin du règne de Louis XIV, il porte témoignage des irritations et des inquiétudes qui tourmentent les esprits qui réfléchissent [...]. (xxxix)

A la rigueur de l'observation s'ajoute le point de vue d'où elle s'effectue. Louis Van Delft note que l'écrivain observe d'une « loge » (Les spectateurs de la vie 145). La notion de loge s'avère d'autant plus pertinente qu'au fil des maximes et des portraits, le regard que l'auteur pose sur sa société dévoile un monde qui se donne en spectacle et le spectacle devient le mode de représentation – l'*elocutio* – des Caractères. Malgré la pléthore de procédés dont il dispose et qu'il identifie – « par une sentence, par un raisonnement, [...], par une peinture » (Préface) – l'auteur est convaincu que tout instrument (rhétorique) doit être utilisé à bon escient : « on pense les choses d'une manière différente, et on les explique par un tour aussi tout différent » (Préface). Il a recours au théâtre tant dans les images et les expressions dont il use que dans sa façon de brosser les portraits.

Nous remarquons que le caractère théâtral des portraits se base avant tout sur les éléments paraverbaux de la représentation. Notre premier chapitre s'articule en trois volets et nous le consacrons à l'analyse de ces éléments. Notre lecture est guidée par les travaux sur la théâtralité de Josette Féral. Nous nous servons notamment de la définition qu'elle en propose :

La théâtralité apparaît ainsi faite de deux ensembles différents : l'un, que met en valeur la performance, c'est les *réalités de l'imaginaire* ; l'autre, que met en valeur le théâtre, c'est les *structures symboliques précises*. Les premières s'originent dans le sujet et laisse parler ses flux de désir, les secondes inscrivent le sujet dans la loi et les codes, c'est-à-dire dans le symbolique. Du jeu de ces deux réalités naît la théâtralité, une théâtralité qui apparaît dès lors nécessairement liée à un sujet désirant. De là, sans doute la difficulté à la définir. La théâtralité n'est pas, elle est *pour* quelqu'un, c'est-à-dire qu'elle est *pour l'autre*. (Théâtralité, écriture et mise en scène 137)

Nous utiliserons les ouvrages de Pierre Larthomas et d'Erika Fische-Lichte sur la pratique du théâtre et sur le jeu des comédiens, pour établir des liens entre les caractères de La Bruyère et le théâtre. Nous recourrons aux études que Louis Van Delft consacre au regard et à la théâtralité chez La Bruyère. Le premier des trois volets du chapitre s'intéressera à l'onomastique et la physionomie des personnages, et nous nous pencherons plus particulièrement sur le visage des caractères. Le deuxième volet se concentrera sur le corps et la façon dont il s'exprime par les gestes, les mouvements et les actions. Le troisième volet abordera un élément du décor qui se rattache directement aux personnages : le costume et les accessoires. Nous porterons notre attention sur le rapport qu'entretiennent les caractères et les objets. Dans ces deux volets, nous appuierons nombres de nos remarques avec les essais et œuvres critiques de Jules Brody, Doris Kirsch, Michael Koppisch et Louise Horowitz. En effet, leurs travaux et réflexions sur l'esthétique des Caractères nous permettent d'affirmer que les personnages ne sont que des automates, des pantins.

La Bruyère use du lexique du théâtre, et plus particulièrement celui de l'apparence, pour brosser ses caractères. Masques, costumes et maquillage – ou fards – définissent ses personnages comme celui de Ménophile qui

[...] emprunte ses mœurs d'une profession, et d'une autre son habit ; il masque toute l'année, quoiqu'à visage découvert : il paraît à la Cour, à la Ville, ailleurs, toujours sous un certain nom et sous le même déguisement. On le reconnaît et on sait quel il est à son visage. (« De la cour » 48).

L'importance de l'extérieur de la personne se retrouve dans la préoccupation principale des personnages : le représentation. Cimon et Clitandre, dont la « profession est d'être vus et revus » (« De la cour » 19), en offrent une parfaite illustration, parce qu'ils n'existent qu'en tant qu'acteurs. Ils ne sont pas les seuls puisque Ménophile (« De la cour » 48), Pamphile (« Des grands » 50), Ménippe (« Du mérite personnel » 40), Iphis (« De la mode » 14), Onuphre (« De la mode » 24) et Mélippe (« Du mérite personnel » 40) se joignent à la troupe. L'artifice devient une raison d'être, paraître devient être.

Puisque La Bruyère « chercher surtout à faire voir » (Garapon 13) ce *theatrum mundi*, son livre adopte le genre dramatique comme élément rhétorique et devient de véritables planches sur lesquelles il met en scène des caractères. Robert Garapon remarque que l'écrivain « a pénétré et assimilé la dramaturgie moliéresque, et [qu'] il en transpose les principes dans la composition de ses portraits » (Garapon 135), qui s'animent de vie. La théâtralité des portraits s'articule autour de trois axes sur lesquels notre étude portera : la vie insufflée aux personnages, le mouvement imprimé par l'écriture, le comique provoqué par les procédés théâtraux.

La Bruyère donne naissance à ses caractères par l'attribution d'un nom. Il refuse d'assigner un patronyme aux portraits qui ne sont pas des figures historiques et il se contente de leur accorder un prénom. Doté de cet attribut, le caractère devient une personne et le fait qu'il soit prénommé garantit un rapport de familiarité avec le public. De plus, la consonance grecque des prénoms renforcerait la singularité du personnage auprès des contemporains de La Bruyère. Le public d'aujourd'hui ne peut lui contester cette singularité marquée par des noms si étranges. Ils ne sont pourtant pas de pure invention parce que La Bruyère les tire des œuvres de Diogène Laërce (Regnier cv) et de Térence et Plaute (Van Delft Les spectateurs de la vie 156), affirmant ainsi la filiation des caractères à la tradition comique grecque et latine.

L'individuation des portraits par l'onomastie s'accompagne d'une description physique qui se double d'une éthopée du personnage. La Bruyère s'attache aux attributs physiques de son sujet et, plus particulièrement à son visage, comme celui de Théodote qui est « comique » (« De la cour » 61) et celui d'Antagoras qui est « trivial et populaire » (« De l'homme » 125). L'attention que le portraitiste porte au visage provient en partie du fait que ce dernier permet de révéler une autre facette du personnage, comme par exemple sa condition sociale. La pauvreté se lit aisément dans « les yeux creux » et sur « le teint échauffé, le corps sec et le visage maigre » (« Des biens de fortune » 83) de Phédon. De même, le visage trahit les pensées et les émotions, telles que celles de Démophile, qui « pâlit au seul nom des cuirassiers de l'Empereur » (« Du souverain et de la république » 11) et de Pamphile qui rougit de honte (« Des grands » 50). Outre les sentiments, le visage dévoile l'état psychologique des personnages. Le fait que Ménalque soit « rasé à moitié » (« De l'homme » 7) par

exemple, suggère qu'il n'est pas tout à fait éveillé. Son attirail grotesque le confirme. La Bruyère dote le personnage de multiples accessoires mal utilisés, mal employés, mal assortis, tels qu'un « bonnet de nuit, » une « épée [...] mise du côté droit, » des « bas rabattus [...] sur ses talons », une « chemise [...] par-dessus ses chausses » (« De l'homme » 7). La coiffe et l'apparat de Ménalque jurent et s'accompagnent d'un manque de soin révélateur d'un personnage qui est perdu en toute circonstance. Si « les coiffures » (« De la mode » 13) constituent le seul attribut physique dont l'auteur fasse très brièvement part à son public dans la courte description de N... , elles mettent en lumière les préoccupations de N... et ses motifs. En effet, le bonheur de N... se rattache à avoir une coiffure à la mode, but pratiquement impossible à atteindre par le caractère constamment changeant de la mode et illustré par la multitude des coiffures. Iphis, lui a « des chausses et un chapeau » (« De la mode » 14) mais le costumier La Bruyère s'assure de ne pas le parer de « boucles d'oreilles ni collier de perles » parce que leur absence rappelle bien qu'Iphis est de sexe masculin, malgré son obsession avec le corps. Bien qu'il mentionne encore les attributs physiques de son sujet, La Bruyère s'attarde sur la relation qu'entretient Iphis avec son corps à travers ses gestes. Ainsi, « la main douce » est bien plus évocatrice de la personnalité d'Iphis lorsqu'on découvre que ce dernier « l'entretient avec une pâte de senteur ». Il sourit pour « montrer ses dents, » il « fait la petite bouche, » « regarde » ses jambes et « se voit au miroir » (« De la mode 14 »). Enfin, il a la « démarche molle et le plus joli maintien. » Voilà donc un personnage qui, même sans les atours féminins, fait des gestes de femme.

Les gestes sont notés avec une telle précision qu'ils deviennent de véritables « didascalies inscrites même dans la trame du texte » (Van Delft Les Spectateurs de la

vie 154) et qu'ils contribuent à l'élaboration d'un portrait théâtral des personnages comme celui de Cydias. Ce dernier relève sa manchette, étend la main et ouvre les doigts, à l'instar d'un musicien ou, plus précisément, d'un « joueur de luth » (« De la société » 75). Sa conversation, ou plutôt ses « pensées quintessenciées » et des « raisonnements sophistiqués » (« De la société » 75) relèvent donc de l'art, de l'artifice, c'est-à-dire du non-naturel. Alors que les gestes de Cydias révèlent sa personnalité, ceux de Troïle (« De la société » 13) exposent son rapport avec les autres. Son emprise sur les autres se manifeste par une parole quasi performative puisqu'on fait tout ce qu'il dit : on « fouette » un esclave, on n'ose « avaler le morceau qu'[on a] à la bouche » et on le jette « à terre » pour se conformer à son goût. Gnathon, lui, n'a aucun égard pour les autres et se comporte en rustre à table où « il ne se sert [...] que de ses mains ; il manie les viandes, les remanie, démembré, déchire » et « le jus et les sauces lui dégouttent du menton et de la barbe » (« De l'homme » 121). Les verbes décrivant sa manière de se restaurer l'apparentent davantage à une bête sauvage et carnivore qu'on peut « suivre à la trace, » qu'à un être qui sait se tenir en société. Pourtant, Gnathon ne s'avère pas moins poli que Troïle qui abandonne tout savoir vivre lorsqu'il rencontre une personne qui lui déplaît. En effet, sa réaction ne se cantonne pas aux gestes de « ride[r] son front, » « détourne[r] le regard » ou ne pas se lever mais s'étend aux mouvements (« De la société » 13).

Son mépris pour certaines de ses connaissances pousse Troïle à prendre la fuite : il « s'éloigne, » « passe dans une autre chambre, » « gagne l'escalier, » « franchirait tous les étages » ou « se lancerait par une fenêtre » (« De la société » 13). L'emploi de l'adjectif « autre » marque l'accroissement de la distance entre Troïle et le spectateur et

« l'escalier » constitue un élément qui ajoute une dimension verticale au mouvement. La précision et la progression des mouvements du personnage tant dans l'axe horizontal que vertical servent d'instruction au comédien quant à l'occupation de l'espace physique de la scène et favorisent la visualisation de la saynète par le lecteur. Se représenter Troïle qui s'engage dans une course-poursuite avec des importuns ou des indésirables s'avère aussi facile que d'observer Mopse qui se retrouve dans un jeu de chaise musicale. De plus, le manège de ce dernier qui « s'assied » à un autre endroit dès qu'« on l'ôte d'une place » (« Du mérite personnel » 38) se voit renforcé par la comparaison à l'espèce canine : « chassez un chien du fauteuil du Roi, il grimpe à la chaire du prédicateur. » L'écrivain achève d'illustrer l'impossibilité d'ascension sociale de Mopse en le reléguant à une espèce inférieure au genre humain. Malgré tous ses efforts, il ne pourra jamais occuper le poste auquel il aspire. Le mouvement est aussi vain que celui qui emporte Cimon et Clitandre. Aucun d'eux ne connaît l'immobilité, « jamais [...] assis, jamais fixes et arrêtés » (« De la cour » 19), ni même le rythme de la marche. Contrairement à Troïle, qui évolue dans l'horizontalité et la verticalité de l'espace de représentation, Cimon et Clitandre ne restreignent leurs mouvements qu'aux deux dimensions de la scène : « ils passent et ils repassent. »

La répétition du verbe « passer » évoque visuellement le mouvement des deux protagonistes : ce n'est pas un va-et-vient mais une agitation ou, selon Jules Brody : « des séries de gestes contradictoires qui, à la fin, s'annulent les uns les autres » (« Images » 165). D'ailleurs, La Bruyère renforce l'idée d'agitation quand il précise qu'il n'y a ni provenance ni destination en employant des adjectifs absolutistes : « d'aucun endroit » et « nulle part. » L'usage par deux fois de l'adverbe de temps à caractère absolutiste,

« jamais [...] assis, jamais fixes et arrêtés », achève d'illustrer le mouvement perpétuel de la « course précipitée » de Cimon et Clitandre.

La réalité physique des acteurs de La Bruyère ne se manifeste pas uniquement par le corps ; certains protagonistes le font par la voix, comme Démophile qui « se lamente, et s'écrie » et ne fait que « débite[r] » de tristes nouvelles (« Du souverain ou de la république » 11). Les trois verbes choisis par l'écrivain fournissent des indications précises quant à l'énonciation attendue et montrent bien le quasi monologue du personnage sur les planches. En effet, le verbe « débiter » suggère non seulement le flot et le volume des mots, mais il élimine ou évacue l'interlocuteur du processus de communication. Arrias se comporte exactement comme Démophile : « il discourt des mœurs » et « il récite des historiettes » (« De la société » 9) ; ses mots ne satisfont pas de fonction communicative mais s'inscrivent plutôt dans le besoin ou le plaisir de les prononcer, de parler. L'acte oral de Théodecte assouvit surtout le besoin d'être entendu, comme l'annonce son entrée sur scène : « J'entends Théodecte » (« De la société » 12). A peine le rideau s'ouvre-t-il, que le spectateur trouve un Théodecte bruyant qu'on peut entendre en coulisses. Dès cet instant, Théodecte ne connaît qu'une existence sonore qui ne fait que s'amplifier : « il rit, il crie, il éclate. » L'allongement du son de chaque élément du rythme ternaire mime l'occupation phonique de l'espace et évoque le manque de retenue de Théodecte. Le choix du champ sémantique de l'explosion – le verbe « éclater, » la comparaison du caractère au « tonnerre » et son association au « fracas » – traduit la difficulté de ses pairs et du public à endurer le peu de savoir-vivre de Théodecte et sa méconnaissance des bienséances. Sa présence à table serait des plus désagréables. A table « il conte » et « il plaisante ; » malheureusement, il « interrompt tout » et tout le

monde. Sa présence sonore atteint un niveau si déplaisant qu' « on se bouche les oreilles » et qu'on finit par fuir sa compagnie.

La Bruyère fournit des informations scéniques – la voix, l'apparence, le geste, le mouvement – qui permettent de donner à ses personnages une présence plus palpable. Il n'est alors pas surprenant que les personnages dont se souvient le mieux le public soient ceux dont les portraits incorporent ces quatre éléments. L'auteur crée une stylistique des portraits grâce à laquelle les caractères prennent vie, s'animent. Si notre premier chapitre offre une analyse de la mise en scène des personnages par La Bruyère, notre deuxième chapitre entame la « mise en scène qu'il impose à la langue » (Van Delft Les spectateurs de la vie 147). Nous organiserons notre analyse autour de quatre procédés : la juxtaposition, la binarité, la répétition, et la voix, et nous tiendrons compte de leurs effets sur la représentation des personnages et sur la réception par le lecteur. Puisque la majeure partie de notre examen s'effectuera au niveau de la structure et de la syntaxe de la phrase, les livres de Claire Badiou-Monferran et de Jacqueline Hellegouarc'h guideront et éclaireront nos commentaires. Dans un premier temps, nous décortiquerons les propositions verbales pour distinguer les variations des conjonctions de coordination et de subordination. Ensuite, nous examinerons les structures parallèles et binaires des phrases et des portraits. Dans un troisième temps, nous dresserons une liste des différentes formes de répétitions. Pour clore le chapitre, nous ferons un examen du discours direct et du discours indirect. Nous montrerons à travers ces quatre mouvements un lien entre la forme des phrases et le sujet qu'elles peignent : un pantin. Nous étayerons notre propos avec les travaux de Jules Brody, selon qui le style de La Bruyère « refuse le

passage à l'esprit qui anime les comportements » (« Du style à la pensée » 21), et Doris Kirsch, dont le titre d'un de ses chapitre estime que l'homme est « déspiritualisé. »

Les caractères de La Bruyère sont de véritables comédiens. Ils gesticulent et se meuvent sur scène. Ils vont, courent, et voleraient s'ils le pouvaient. La multitude de gestes et de mouvements se traduit par une prolifération de verbes d'actions dans la description des personnages. Nous avons établi auparavant qu'il était possible de comparer nombre des portraits à des didascalies ou aux instructions et aux directions que donnerait un metteur en scène à ses acteurs.

De plus, notre impression d'assister à une véritable représentation théâtrale se voit accentuée par l'emploi de la parataxe (suppression de la subordination entre des propositions) et l'asyndète (suppression des mots coordonnants entre les syntagmes et les propositions). L'auteur supprime presque systématiquement les subordinations ou les mots coordonnants qui lient les propositions, et les descriptions des personnages deviennent une succession d'actions dépourvues de toutes élaborations.

En général Bruyère apporte une grande attention aux verbes qu'il emploie parce qu'il recherche la concision et la précision. Il choisit pratiquement toujours des verbes particulièrement adaptés aux situations dépeintes, ce qui lui permet de ne pas avoir à apporter de précision supplémentaire pour décrire l'action. Ainsi utilise-t-il « dévorer » ou « déchirer » ou « démembrer » plutôt que « manger comme un animal » par exemple. S'il lui faut caractériser une action, La Bruyère préfère les adverbes aux métaphores ou aux comparaisons. Il évite par ce biais toute longueur et transforme les portraits : ces derniers deviennent représentation plutôt que narration.

Quelles que soient les précisions qu'il apporte, La Bruyère évite de fournir des explications. Le lecteur observe les gestes et les mouvements des caractères, mais il n'a accès à aucune des raisons ou des motivations qui les animent. Les actions des personnages semblent alors mécaniques et deviennent une succession de gestes : chaque action engendre une autre action, une réaction qui à son tour mène à une autre action. C'est aussi pourquoi l'auteur évite souvent les « parce que, » « car, » « puisque, » qui éclairent trop l'intérieur des personnages, et il privilégie les « et » qui empêchent d'établir une relation logique précise (cause à effet, par exemple) autre que la simple succession temporelle. Il emploie aussi les structures introduites par « si » qui ne font qu'accentuer la qualité mécanique et automatique des actions : chaque action est comme une réaction instinctive à un stimulus externe. En somme, la parataxe suggère deux phénomènes : soit l'absence de logique dans les actions, soit l'absence de réflexion avant d'agir (presqu'une absence de psychologie des personnages). Un autre effet de la parataxe est d'accélérer la cadence et le rythme et de rendre alors les actions encore plus mécaniques et automatiques. En effet, la parataxe et l'asyndète évitent les longueurs dans des portraits déjà courts et concis. La ponctuation (deux-points, virgules) ajoute à l'oralité et accélère le rythme. Les caractères gagnent en vie, en vivacité. L'accélération de la cadence et du rythme évoque surtout un emportement, un tourbillon de gestes et de mouvements.

La juxtaposition des propositions dans le texte se double d'une juxtaposition des scènes. Ainsi, certains portraits deviennent des dessins animés ou des personnages de films muets burlesques, comme Buster Keaton. Dans ce manège au rythme effréné (actions et scènes juxtaposées), qui happe et emporte le lecteur presque essoufflé (à cause

de la ponctuation quasi respiratoire), La Bruyère aide le lecteur à mieux suivre les caractères en imposant une binarité aux structures et aux phrases. L'avantage de la binarité est qu'il est facile de comprendre les arguments ou les descriptions avancées par l'auteur. En effet, on peut comprendre la binarité ainsi : avant et après, causes et effets, comparaisons ou contrastes. Il s'avère qu'on comprend très souvent au théâtre les personnages selon une relation binaire : les adjuvants et les opposants, les amoureux et les rivaux, les personnages et leurs confidents, les personnages et leurs parents, etc.

En sus de la binarité, La Bruyère exploite les répétitions pour permettre au lecteur de suivre sa pensée. Il emploie fréquemment des structures parallèles, par lesquelles il opère un glissement progressif. Ce glissement peut se faire parfois par des répétitions très subtiles. Si les répétitions permettent aussi au lecteur de prédire, presque, la mécanique qui dirige les automates que sont les personnages, elles peuvent aussi donner le sentiment d'une maladresse de style, qui elle-même évoque l'improvisation.

Cependant, la théâtralité de l'œuvre ne provient pas seulement de la mise en scène des personnages et de l'écriture ; elle repose aussi sur des procédés et des techniques dramatiques, comme, par exemple, le lever de rideau sur une scène déjà en cours. Nombre de portraits de La Bruyère commencent in medias res, à l'instar de celui de Nicandre où le spectateur découvre un séducteur en pleine action : « Nicandre s'entretient avec Elise [...] » (« De la société et de la conversation » 82). La Bruyère évite de s'attarder à introduire progressivement l'intrigue ; il présente le personnage dont les agissements révèlent immédiatement son caractère au public. Comme dans le théâtre classique, la scène s'achève sur le départ de Nicandre qui « se lève déconcerté et chagrin, et va dire ailleurs qu'il veut se remarier » (« De la société et de la conversation » 82). Il

arrive que La Bruyère ne se contente pas d'une fin traditionnelle de la scène comme unité dramatique, et qu'il introduise des variations. Alors que Nicandre se résigne à quitter Elise qui ne conçoit aucun avenir à ses côtés pour aller prospecter un « ailleurs » qu'il espère plus prometteur, Théodote se voit, lui, imploré de quitter la scène : « [...] le public vous demande quartier » (« De la cour » 61). Les spectateurs, ne pouvant souffrir davantage la vue de Théodote, demandent à ce que la comédie finisse. Le courage et la patience manquent parfois à l'audience qui, à bout, préfère alors se lever et quitter la représentation d'un Théodecte, par exemple : « Je cède enfin et je disparaiss [...] » (« De la société et de la conversation » 12).

La qualité théâtrale des portraits naît, dans une large mesure, des emprunts à la comédie. Comme l'indiquent leurs noms, les caractères s'inscrivent dans la comédie et les procédés du théâtre comique régissent leurs portraits pour provoquer le rire du spectateur, du lecteur.

Si dans les deux premiers chapitres, nous avons démonté le personnage, nous avons démonté la phrase des Caractères, dans le troisième et dernier chapitre, nous démonterons la remarque, le portrait et en révélerons deux principaux procédés comiques. Le chapitre se développera selon deux axes : le personnage comique et les situations comiques. Dans le premier nous déterminerons ce qui rend les caractères comiques. Le deuxième axe se sépare en trois voies. Nous identifierons en effet trois éléments à partir desquels les situations comiques émergent : la contrariété, les rebondissements et chutes, et la boucle.

Notre analyse du premier axe se fait à partir de la définition par Henri Bergson du personnage comique : il « pèche par obstination d'esprit ou de caractère, par distraction,

par automatisme » (79). Pour le deuxième axe nous recourons plutôt à des comédies, celles de Molière par exemple, pour identifier les ressorts comiques et comparer leur emploi.

La Bruyère privilégie le travestissement comme technique burlesque. Iphis, par exemple, a le physique et les manières d'une femme. Sa « main douce » (« De la mode » 14), sa « petite bouche, » sa « démarche molle » et son « joli maintien, » tous les soins qu'il porte à son corps contrastent avec l'emploi du masculin de la troisième personne du singulier. Malgré les nombreux « il, » qui rappellent le sexe d'Iphis au spectateur, l'audience ne voit que le spectacle d'une femme. Cependant, La Bruyère ne limite pas le travestissement au déguisement d'un personnage en un être du sexe opposé, mais inclut à ce procédé tout phénomène de masque. Il calque la majorité des caractères – si ce n'est la totalité – sur le modèle basique de Ménophile, qui

[...] emprunte ses moeurs d'une profession, et d'une autre son habit; il masque toute l'année, quoique à visage découvert; il paraît à la cour, à la ville, ailleurs, toujours sous un certain nom et sous le même déguisement.

On le reconnaît et on sait quel il est à son visage. (« De la cour » 48)

Les caractères « se déguisent », ils se mettent dans la peau d'une personne qu'ils ne sont pas, ils jouent le rôle d'une personne qu'ils ne sont pas, ils ont recours à des artifices pour « devenir » la personne qu'ils voudraient être.

Pamphile se met dans la peau d'une personne qu'il n'est pas, il « veut être grand, il croit l'être, il ne l'est pas, il est d'après un grand » (« Des grands » 50). Il a recours à des artifices pour paraître plus authentique : « il ramasse, pour ainsi dire, toutes ses pièces, s'en enveloppe pour se faire valoir » (« Des grands » 50). Arrias, lui, joue le rôle

d' « un homme universel, et se donne pour tel » (« De la société » 9). Ils ne se satisfont pas de leur être, et ressemblent à Téléphe qui est « un homme qui ne se mesure point, qui ne se connaît pas : son caractère est de ne savoir pas se renfermer dans celui qui lui est propre, et qui est le sien » (« De l'homme » 141). Ne pouvant devenir le personnage qu'ils voudraient être, ils élisent de le mimer tant bien que mal. Le décalage entre l'être et le paraître n'est que trop visible et provoque le rire. Dans les comédies, et en particulier dans celles de Molière, le rire se fait aux dépens d'un personnage qui est mauvais acteur et dont le visage transparait immédiatement ou sur un masque qui tombe, démasquant ainsi le vrai caractère. Les portraits de La Bruyère ne dérogent pas à cette convention du masque mal-mis et rapprochent l'auteur au grand dramaturge de son temps, Molière :

the point of interest for him [Molière], and for us, is the point when the mask slips or falls, when the underlying man appears. [...] All his [Molière's] situations gravitate to that moment when the mask is removed ; he steers them towards this abandonment of the mask and consequent emergence of the natural. » (Moore 39)

L'émergence du naturel des caractères s'effectue par « leur progression toute dramatique, leurs rebondissements, leurs dénouements implacables... » (Van Delft Les spectateurs de la vie 147)

Le comique peut naître des rebondissements. Une remarque inattendue, comme celle de l'auteur pour clore le portrait d'Iphis, constitue une chute humoristique. L'écrivain indique qu'Iphis est si maniéré que son portrait aurait pu être rangé dans « le chapitre des femmes » (« De la mode » 14). La remarque souligne le fait que la mode

peut devenir si artificielle qu'elle corrompt le naturel, qu'elle brouille la distinction entre le masculin et le féminin.

Alors que le rebondissement n'affecte pas Iphis directement, il rappelle Arrias à l'ordre :

[...] quelqu'un se hasarde de le contredire et lui prouve nettement qu'il dit des choses qui ne sont pas vraies ; Arrias ne se trouble point, prend feu au contraire contre l'interrupteur ; je n'avance, lui dit-il, je ne raconte rien que je ne sache d'original, je l'ai appris de *Sethon* Ambassadeur de France dans cette Cour, revenu à Paris depuis quelques jours, que je connais familièrement, que j'ai fort interrogé, et qui ne m'a caché aucune circonstance ; il reprenait le fil de sa narration avec plus de confiance qu'il ne l'avait commencée, lorsque l'un des conviés lui dit, c'est *Sethon* à qui vous parlez, lui-même, et qui arrive de son Ambassade. (« De la société » 9)

La chute est d'autant plus comique qu'elle reprend les propres paroles d'Arrias et démontre, malgré tous ses dires et toutes ses affirmations, qu'il connaît à peine le visage de l'homme qu'il dit fréquenter.

Variation de la chute, la boucle ou le retour à la situation de départ a le plus grand impact sur le public parce qu'elle montre la futilité du mouvement constant, de l'agitation, des vains efforts à se remplir de substance ou à ne pas se vider de substance.

Tous les efforts de Nicandre, veuf qui cherche une nouvelle épouse et tente de leurrer Élise avec sa fortune et son statut social, restent vains. L'indifférence de la jeune femme et l'arrivée d'un meilleur parti chassent Nicandre qui « se lève déconcerté et chagrin, et va dire ailleurs qu'il veut se remarier » (« De la société » 82). Ainsi, Nicandre

oublie vite sa déception et repart en quête. De même, N... ne peut éprouver qu'un sentiment éphémère de satisfaction parce que « les coiffures changent, et lorsqu'elle y pense le moins et qu'elle se croit heureuse, la sienne est hors de mode » (« De la mode » 13). Tout retour à la situation de départ suggère un cycle vicieux, perpétuel qui emportent les caractères, qui contrôlent leur existence, leur monde, et nous ramène à la citation de départ.

Ainsi nos trois chapitres éclairent la façon dont La Bruyère modifie la pratique du portrait mondain : il y intègre la théâtralité par une mise en scène du personnage, une mise en scène de la langue, une mise en scène du portrait.

De la théâtralité des Caractères : les éléments paraverbaux des portraits.

La Bruyère remarque dans Les Caractères que :

Dans cent ans le monde subsistera encore en son entier : ce sera le même théâtre et les mêmes décorations, ce ne seront plus les mêmes acteurs.

Tout ce qui se réjouit sur une grâce reçue, ou ce qui s'attriste et se désespère sur un refus, tous auront disparu de dessus la scène ; il s'avance déjà sur le théâtre d'autres hommes qui vont jouer dans une même pièce les mêmes rôles, ils s'évanouiront à leur tour, et ceux qui ne sont pas encore, un jour ne seront plus : de nouveaux acteurs ont pris leur place ? quel fond à faire sur un personnage de comédie ! (« De la cour » 99)³

Cette observation de l'auteur informe son œuvre tout entière. Maintes références au théâtre apparaissent dans les portraits des caractères, comme ceux de Cimon et Clitandre dont la « profession est d'être vus et revus » (« De la cour » 19) ou de Ménophile, qui

[...] emprunte ses mœurs d'une profession, et d'une autre son habit ; il masque toute l'année, quoiqu'à visage découvert : il paraît à la Cour, à la Ville, ailleurs, toujours sous un certain nom et sous le même déguisement.

On le reconnaît et on sait quel il est à son visage. (« De la cour » 48).

Mais le théâtre transparait dans la façon même qu'a La Bruyère de camper ses personnages qui « ont la consistance, l'épaisseur, la réalité, le physique des acteurs sur une scène » (Van Delft Les spectateurs de la vie 147). Ainsi s'expliqueraient les fréquentes comparaisons et contrastes des Caractères aux œuvres moliéresques :

³ Notre étude se base sur l'édition critique des Caractères par Marc Escola. Nous identifions le texte par le chapitre duquel il est tiré, suivi du numéro de la remarque.

He [Molière] wants stage effects ; his genius is livelier and requires freer play. The short-winded and finicky technique of La Bruyère, who builds up the abstractly moral type from a mass of traits and anecdotes, is unsuited to the stage ; for the stage requires striking effects and greater homogeneity in the realm of the concrete and individual than in that of the abstract and typical » (Auerbach 362-363).

Si la nuance qu'apporte Erich Auerbach est juste, les portraits ne restent pas moins empreints d'une grande théâtralité qui se fonde principalement sur les éléments paraverbaux de la représentation. Nous nous proposons d'étudier dans un premier temps l'onomastique et la physionomie des personnages, notamment leur visage. Nous nous pencherons ensuite sur l'expression du corps à travers la mimique et les actions. L'analyse des gestes et des mouvements nous amènera enfin à une réflexion sur la composante la plus changeante du décor, à savoir le costume, que nous étendrons aux accessoires.

Dans son œuvre, La Bruyère se penche certes sur des types, comme le courtisan, le nouvelliste (« Des ouvrages de l'esprit » 33), le philosophe (« Des ouvrages de l'esprit » 34), ou les hypocrites, les sots (« Des ouvrages de l'esprit » 35), les connaisseurs (« Des ouvrages de l'esprit » 49), mais il préfère s'attarder sur des personnages qui se distinguent du groupe. Se démarquer du groupe se fait tout d'abord par le nom. Très souvent, le nom permet à un individu de déclarer l'appartenance à une famille, un groupe social ou professionnel, tout en revendiquant son individualité, sa singularité à travers le prénom. La Bruyère identifie nombre de caractères par leur simple prénom. Au fil des chapitres, le lecteur rencontre Arsène, Capys, Glycère, Drance,

Sylvain, Brontin, et bien d'autres. Le prénom accorde aux personnages une vie hors du groupe, une identité. Le lecteur fait face à un personnage, une personne à part entière : il ne fait pas la connaissance de l'hypocrite ou des hypocrites, mais d'Onuphre.

D'ailleurs, le simple fait d'omettre le patronyme et de n'employer qu'un prénom établit un degré de familiarité. Clarice, Cléante, Lucile et Eustrate s'apparentent, sinon à des amis ou à de vieilles connaissances du lecteur, à des fréquentations. À la cour ou à la ville, s'adresser par les prénoms suggérerait la familiarité, alors que se tutoyer marquait la grossièreté. Le vouvoiement n'interdisait pas la familiarité. Quelles que soient les relations sociales, le rapport entre les personnages – et avec le lecteur – se fonde principalement sur la parité puisque l'emploi du prénom se double d'une élimination des titres. Seuls deux caractères dérogent à cette règle dans l'ouvrage : Don Fernand (« De l'homme » 129) et le Prince lui-même (« Du souverain ou de la République »). Serait-ce pour souligner que tous ces personnages, bien que singuliers par leur prénom, ne forment qu'un groupe social : les courtisans ?

Le ton conversationnel de l'ouvrage accentue grandement le nivellement des différences, la liberté dans le comportement entre les personnages et la familiarité du lecteur avec les personnages. La familiarité avec les lecteurs est d'autant plus grande que ces derniers reconnaissent en certains caractères des figures contemporaines ou littéraires.

La peinture de La Bruyère se fonde sur l'observation de ses contemporains. Or, l'auteur ne se limite pas à combiner et fusionner des traits observés de part et d'autre pour donner vie à ses personnages, il s'inspire parfois directement de personnes célèbres de son époque pour ses portraits. Capys serait Edme Boursault et Damis serait Boileau (« Des ouvrages de l'esprit » 32). Ainsi s'expliquerait l'engouement des contemporains

de La Bruyère pour les clefs. Bien que les clefs représentent un outil fort utile pour les lecteurs d'aujourd'hui, elles mettent en lumière une familiarité avec ces personnages qui s'est estompée au fil des siècles.

Cela dit, la familiarité ne repose pas uniquement sur la rencontre des personnalités de l'époque. La Bruyère donne aux lecteurs l'occasion de retrouver des personnages littéraires familiers. Nombre de caractères portent des prénoms tirés de la littérature classique, et plus précisément des comédies de Térence et de Plaute (Van Delft Les spectateurs de la vie 156) et Laërce (Régner cv). Ainsi, le nom de Narcisse apparaît dans Les Caractères. De même, les personnages Pamphile (« Des grands » 50) de Térence et Sosie (« Des biens de fortune » 15) de Plaute réapparaissent dans Les Caractères.

Le lecteur connaît bien le modèle littéraire évoqué et il apprécie aisément les concordances ou les variations du portrait. Ce dernier reste inchangé ou il est doté, au contraire, de traits bien éloignés de son précurseur. Gnathon, le glouton du chapitre « De l'homme » (121) serait inspiré d'un glouton du même nom dans le roman Daphnis et Chloé (Bury 434). Notons que Gnathon signifie « mâchoire. » La Bruyère reprend des noms mais il en invente aussi. Quand il le fait, les noms inventés ont souvent un sens, à l'instar de Démophile dont le nom veut dire « qui aime le peuple » ou Basilide qui signifie « affilié au roi » (Bury 372).

S'il est possible que des contemporains de La Bruyère ne décèlent pas forcément les allusions aux grands de l'époque, il est probable qu'avec le passage du temps ces mêmes allusions se sont fortement obscurcies et qu'elles n'évoquent absolument personne pour nombre de lecteurs d'aujourd'hui. De même, les références aux œuvres des Anciens pourraient être aussi peu accessibles aux lecteurs d'hier et d'aujourd'hui.

Cependant, ces lacunes ne sauraient éliminer la familiarité instaurée par le simple usage du prénom, ni la singularité du personnage.

Le personnage est d'autant plus unique que La Bruyère le nomme souvent dès les premières phrases du portrait. L'auteur commence le portrait, comme nombre de pièces de théâtre, par des didascalies continues. Le nom du personnage principal apparaît, sinon dans le titre de l'œuvre comme Dom Juan ou Tartuffe, du moins dans des didascalies. Ainsi présente-t-il un vieillard au lecteur : « Phidippe déjà vieux... » (« De l'homme » 120). Il nous informe immédiatement du nom et de l'âge du personnage, ce qui permet d'imaginer son apparence physique. Sous la plume de La Bruyère, la description du vieil homme ressemble aux indications de jeu qu'un metteur en scène fournirait à un acteur. On imagine un personnage de frêle condition ou à la santé précaire parce que la mort hante son esprit : « Il double ainsi et renforce les liens qui l'attachent à la vie, et il veut employer ce qui lui en reste à en rendre la perte plus douloureuse » (« De l'homme » 120). Le comédien pourrait se tenir courbé, se déplacer lentement ou avec difficulté, ou accompagner chacun de ses mouvements d'un léger tremblement pour suggérer le grand âge du personnage. L'auteur passe alors aux activités, ou plus précisément aux préoccupations du caractère qui « appréhende » la mort. Ce dernier aime l'élégance et le « raffinement. » Pourtant, La Bruyère choisit un terme à connotation péjorative : il n'emploie pas le mot raffinement et il y préfère « délicatesses. » Une notion d'excès colore l'expression. L'idée d'excès réapparaît à travers le verbe « raffiner » et l'expression adverbiale « avec scrupule. » L'acteur envisage un personnage qui porte une minutieuse attention à chaque mouvement et fait méticuleusement chaque geste et il se met dans la peau d'un monomane qui pousse à

l'extrême chacune de ses actions, des plus inutiles – ou « superfluités » – aux plus banales. Phidippe, par exemple, « s'est fait un art du boire, du manger, du repos et de l'exercice » (« De l'homme » 120). Il suffirait à l'acteur de procéder à un cérémonial pour chaque saynète ou bien de jouer le personnage comme un automate plein de tics. En effet, Phidippe « s'est fait un art » de tout, s'est prescrit de « petites règles, » et « s'est accablé de superfluités » : sa vie, ses mouvements sont régis par une minutie malade.

Si donner un nom au personnage lui donne une existence propre, le lui attribuer dès l'ouverture du portrait focalise l'attention du lecteur. Le personnage entre en scène. En prénommant le caractère, La Bruyère joue avec la lumière, avec l'éclairage si l'on veut, pour mettre le personnage au premier plan. La lumière est fixée sur l'acteur principal de la scène et y attire notre regard. L'auteur compose son tableau en clair-obscur.

L'entourage du personnage semble secondaire.

Le phénomène s'apparente aux jeux d'éclairage des grandes salles d'aujourd'hui, dans lesquelles des projecteurs font ressortir les acteurs. Ce même effet rappellerait aussi la technique du zoom ou du gros plan au lecteur d'aujourd'hui. Or le lecteur contemporain de La Bruyère fait l'expérience d'un théâtre qui diffère un peu. Dans Spectators on the Paris Stage in the Seventeenth and Eighteenth Centuries, Barbara

Mittman décrit une salle parisienne :

The two large chandeliers which hung above either side of the stage of the Comédie Française, and which were lighted before the spectacle began, could be raised and lowered at any time. They could not, however, be extinguished during the performance because of their position over the heads of the *petit marquis*. Thus, the stage could never be totally

darkened during the performance, nor could much subtlety of lighting be achieved. (Mittman 112-114)

Les acteurs partagent la scène avec quelques membres du public. Il est difficile de distinguer les uns des autres. Prénommer le caractère dès le début permet au lecteur de distinguer l'acteur principal des autres acteurs et des spectateurs. Le personnage est mis en exergue. Nos yeux restent rivés sur la personne même du caractère, ses moindres faits et gestes, son jeu d'acteur sur les planches.

Du clair-obscur émerge tout d'abord le visage de l'acteur. Dès les toutes premières phrases descriptives, nous découvrons que Théodote a un visage « comique » (« De la cour » 61) et que celui d'Antagoras est « trivial et populaire » (« De l'homme » 125). Après tout, La Bruyère n'entreprend-il pas de faire le portrait de ses pairs ? Or chez les caractères de La Bruyère, le visage a généralement une signification qui va au-delà de l'aspect purement physique. Le visage révèle en effet les émotions du personnage. La peur de Démophile transparait lorsqu'il « pâlit au seul nom des cuirassiers de l'Empereur » (« Du souverain et de la république » 11) et Pamphile s'empourpre s'il est vu en mauvaise compagnie. Plutôt que d'écrire que Pamphile rougit, l'auteur préfère « aussi la rougeur lui monterait-elle au visage » (« Des grands » 50). La honte est si profonde et Pamphile la maîtrise si peu que La Bruyère emploie une tournure passive qui met l'emphase sur l'impuissance de Pamphile.

Outre les émotions, le visage trahit aussi le caractère du personnage. Ménéalque est « rasé à moitié » (« De l'homme » 7) parce qu'il est distrait et, comme le révélera le reste du long portrait, obnubilé par sa personne. Le visage d'Iphis fait contraste à l'apparence négligée de Ménéalque. Iphis s'efforce de « montrer ses dents » à chaque

sourire et il « fait la petite bouche. » Il s'affecte aussi d'un « adoucissement des yeux » (« De la mode » 14). La nette obsession du caractère pour son visage et son apparence démontre une préoccupation unique et égocentrique. Iphis et Ménalque ne sont finalement pas si différents l'un de l'autre. Tous deux ne font attention qu'à une chose : leur moi.

La fixation des caractères sur le moi s'explique par la remarque de l'auteur qu'un certain nombre de gens de la Cour « n'ont pas [...] deux pouces de profondeur » (« De la cour » 83). L'auteur constate donc une absence de profondeur, une superficialité qui caractérise sa société. A cette révélation, La Bruyère juxtapose l'observation que les gens de la Cour « payent des mines, d'une inflexion de voix, d'un geste et d'un sourire ». On ne peut que reconnaître en ces éléments les fondements du jeu du comédien. La Bruyère conçoit des interactions sociales qui se fondent sur la comédie. De plus, le moraliste donne une qualité mercantile aux relations sociales quand il emploie le verbe « payer. » Les hommes entretiennent un commerce social. Or, de crainte que « si vous les enfoncez, vous rencontrez le tuf, » ils se doivent de donner le change quant à leur valeur, c'est-à-dire qu'ils doivent tromper ou abuser leurs interlocuteurs. Tous les hommes partageraient une seule et même préoccupation pour un moi dont il faut combler le vide, ou plutôt, le dissimuler et le couvrir. Incapables d'être, il leur faut paraître. C'est pourquoi ils ont recours au jeu de l'acteur. La perception d'un théâtre du monde informe le style même des portraits de La Bruyère. La théâtralité des portraits renforce la notion de théâtre du monde. Pour mieux exposer le jeu des hommes, La Bruyère met en scène ses caractères. Il les fait tous de chaire et de sang, à l'instar de Giton et de Phédon.

« [L]es yeux creux, », « le teint échauffé, [...] et le visage maigre » caractérisent Phédon (« Des biens de fortune » 83) et tranchent avec « le teint frais, le visage plein et les joues pendantes, l'œil fixe et assuré » de Giton (« Des biens de fortune » 83). Pourtant, Giton et Phédon, que tout sépare, finissent, au fil de la description, par se ressembler. (Horowitz 14, Koppisch Dissolution 68)

Il est difficile pour les acteurs, aussi grands soient-ils, de contrôler le teint du visage. Par contre, les acteurs peuvent aisément apprendre très tôt à maîtriser les muscles du visage pour exprimer un sentiment par le faciès ou pour accompagner une réplique par une expression faciale. Ainsi, Onuphre déambule « les yeux baissés » et « l'air recueilli » pour suggérer l'humilité de son personnage. Il « joue son rôle » (« De la mode » 24) et use de son visage comme un parfait instrument.

Remarquons que le visage, comme Onuphre l'exploite, s'avère d'autant plus significatif qu'on s'en approche. Pierre Larthomas remarque que

[I]a proximité de l'interlocuteur, dans une conversation courante, nous permet de surprendre le moindre mouvement des sourcils ou de la bouche. [...] Mais il est loin d'en être ainsi au théâtre : le spectateur est placé plus ou moins loin d'une scène plus ou moins bien éclairée et les conditions sont très différentes selon les époques et les dispositifs scéniques. (95)

Comme nous l'avons mentionné auparavant, il n'était pas rare au dix-septième siècle de voir le public côtoyer les acteurs sur la scène. Le ton conversationnel des Caractères suggère cette proximité entre l'auteur, le lecteur et le personnage. Le ton conversationnel opère un rapprochement semblable chez le lecteur d'aujourd'hui. Ce dernier se retrouve quasiment sur scène, à côté des petits marquis.

Le lecteur surprend le moindre mouvement de la bouche des personnages et il entend le moindre bruit émis. « Le personnage une fois campé, La Bruyère va nous le peindre en situation, en le faisant agir et parler devant nous » (Garapon 136). Les caractères parlent et l'auteur s'attache en particulier à caractériser leur façon de parler : il semble donner des indications de jeu, des didascalies.

Démophile « se lamente, et s'écrie » et il « débite[r] » de tristes nouvelles (« Du souverain ou de la république » 11). Les verbes « se lamenter, » « s'écrier » et « débiter » donnent chacun une indication particulière de l'énonciation. Le premier verbe décrit le ton du discours. Il appartient au champ sémantique de la lamentation. Nous entendons un Démophile qui exprime son dépit d'une voix amère. D'ailleurs, la plainte ne se traduit pas uniquement par les mots ; elle se fait par des bruits indistincts, puisque nous associons souvent des bruits ou des gémissements à une plainte aussi forte et prolongée. Le verbe « s'écrier » donne une indication du volume sonore. La salle et nos oreilles s'emplissent de la voix tonnante de Démophile. Démophile s'exprime avec force et intensité sonore. Enfin, le dernier verbe caractérise soit la vitesse des mots soit la durée des paroles. Nous pouvons percevoir une voix d'une monotonie affligeante. Nous pouvons aussi essayer de saisir les mots d'un flot torrentiel de paroles qui coule de manière continue. Mais « débiter » souligne aussi la fréquence de l'action : Démophile raconte souvent. En fait, notre caractère parle souvent, de manière continue et monotone. Démophile est un piètre orateur. Son manque d'éloquence rappelle étrangement celui de Théodecte qui ne sait que « bredouiller des vanités et des sottises » (« De la société » 12). Le verbe « bredouiller » suggère, non seulement, une énonciation confuse, précipitée et accompagnée d'une mauvaise élocution, mais aussi et surtout une maladresse de

l'expression. Théodecte ne se satisfait pas de tenir des propos vains, futiles et dénués de jugements ; il le fait de façon maladroite ! Théodecte se croit beau parleur mais il n'est même pas grand parleur : ce n'est qu'un mauvais parleur.

Démophile n'est pas le seul à débiter puisqu'Arrias « discourt des mœurs » et « récite des historiettes » (« De la société » 9). Certes « réciter » signifie étymologiquement l'acte de raconter une histoire, mais le verbe est associé à la mémorisation, au par cœur. Alors qu'on ne décèle en « débiter » que très peu d'affectation dans l'annonce des tristes nouvelles par Démophile, on détecte dans le verbe « réciter » un manque d'esprit ou de conviction dans les historiettes qu'Arrias a apprises par cœur. La déclamation est pauvre. Par son choix du verbe « réciter », La Bruyère entend appuyer sur le jeu d'Arrias. « Réciter » expose un Arrias qui joue mal ou qui joue faux. Si, comme le clame l'auteur, tous les hommes sont acteurs, alors Arrias est un mauvais comédien.

Le mauvais comédien qu'est Arrias trouve en Ménippe un semblable. Ménippe, en effet, « ne parle pas, il ne sent pas, il répète des sentiments et des discours » (« Du mérite personnel » 40). A nouveau, le verbe « répéter » offre deux sens qui ne sont pas forcément incompatibles. Nous pourrions d'abord le comprendre comme une réitération de ce que Ménippe a déjà dit. Le verbe, à l'instar du « débiter » de Démophile, qualifie la fréquence de l'acte : il met l'emphase sur le caractère répétitif. Ménippe agit perpétuellement de la sorte. « Répéter » évoque aussi l'action de reproduire. Ménippe ressemble à une bête ; il appartient à l'espèce des perroquets. L'auteur ne le compare-t-il d'ailleurs pas à un « oiseau » ? Ménippe reproduit des sentiments et des discours entendus comme un perroquet imite les sons. La Bruyère le compare à « l'écho de

quelqu'un qu'il vient de quitter » (« Du mérite personnel » 40). Nous associons la notion d'écho à la reproduction affaiblie d'une voix. Ménippe n'est qu'un son assourdi, qu'un pâle reflet de son interlocuteur et il change constamment au fil des rencontres.

L'idée d'écho suggère un être vide qui se remplit du son des autres et le fait que Ménippe « ne parle pas » et « ne sent pas » expose la vacuité du personnage. Il ne parle pas parce qu'il n'a aucune idée ou réflexion qui lui est propre, et il n'éprouve aucun sentiment ou aucune émotion personnelle. C'est pourquoi Ménippe s'emplit « des sentiments et des discours » glanés auprès des autres et les répète. Arrias, lui, préfère apprendre par cœur et « réciter des historiettes » (« De la société » 9). Il est tout aussi vide que Ménippe. Pourtant, Ménippe et Arrias comblent-ils vraiment leur moi vain ?

Ménippe, Arrias et Démophile masqueraient plutôt leur vacuité par les paroles des autres, que ce soient « des sentiments et des discours » (« Du mérite personnel » 40), « des historiettes » (« De la société » 9) ou de « nouvelles tristes » (« Du souverain ou de la république » 11). Les trois caractères pallient leur vide intérieur par les idées des autres et par l'occupation verbale de l'espace. À ce jeu, personne n'occupe l'espace phonique mieux que Théodecte :

J'entends Théodecte de l'antichambre; il grossit sa voix à mesure qu'il s'approche; le voilà entré: il rit, il crie, il éclate; on bouche ses oreilles, c'est un tonnerre. Il n'est pas moins redoutable par les choses qu'il dit que par le ton dont il parle. Il ne s'apaise, et il ne revient de ce grand fracas que pour bredouiller des vanités et des sottises. (« De la société » 12)

Le portrait de Théodecte contrevient à l'entrée en matière habituelle de La Bruyère. Comme nous l'avons montré auparavant, le lecteur découvre en général le

visage ou le corps (que nous aborderons dans une discussion ultérieure) des caractères quand qu'ils entrent en scène. Théodecte, quant à lui, fait connaître sa présence de manière phonique. Son portrait débute par « J'entends Théodecte dans l'antichambre » (« De la société » 12). Il n'apparaît pas encore sur scène, il se trouve toujours en coulisse, mais nous l'entendons. Sa voix le précède et augmente avec la proximité. La voix incarne le trait principal de Théodecte. Dès que Théodecte fait apparition, « il rit, il crie, il éclate » (« De la société » 12). Les trois verbes relèvent de l'intensité sonore et marquent une gradation. La présence de Théodecte se manifeste à travers un effet de crescendo. Théodecte compense son manque d'éloquence avec une présence phonique grandissante ; il semble dissimuler sa vacuité par un envahissement phonique de l'espace scénique. Tel un tambour creux, il résonne. La Bruyère recourt à la métaphore filée de l'orage, « un tonnerre » et « ce grand fracas » (« De la société » 12), pour amplifier la nuisance sonore du personnage. Pour s'en abriter et s'en prémunir, « on bouche ses oreilles » (« De la société » 12). Malheureusement, Théodecte-le fléau devient intolérable. Il suscite une douleur physique insoutenable au point que l'auteur choisit « souffrir » comme synonyme du verbe « supporter » : « incapable de souffrir plus longtemps Théodecte » (« De la société » 12). Dénouement obligé puisque Théodecte « a si peu d'égard [...] aux personnes » (« De la société » 12)

Théodecte ne s'avère pas être le seul personnage qui ne fasse nullement attention aux autres. Les verbes qui décrivent les expressions orales de Démophile, Arrias, Ménippe forment des didascalies, Ces instructions s'adressent à chaque acteur et lui indiquent la façon de jouer son rôle. Les actions verbales des personnages se rangent en trois catégories, mais toutes trois convergent en un centre : le moi. Les verbes « rire, »

« crier, » « éclater » n'ont aucun destinataire parce que ce ne sont pas des verbes de communication. Ils permettent simplement d'extérioriser les émotions du personnage. Les verbes « se lamenter, » « s'écrier » sont réfléchis et ne nécessitent pas forcément d'interlocuteur. Ils suggèrent une préoccupation pour le moi. Il y a enfin les verbes de communication qui supposent un destinataire, comme « conter, » « plaisanter. » Or, nous ne savons rien des réactions du destinataire. L'acte communicatif échouerait-il ? En vérité, la réaction du destinataire est volontairement passée sous silence et nous discernons l'insignifiance de l'interlocuteur dans les verbes « débiter, » « discourir, » « réciter, » « bredouiller » et « répéter. » Démophile, Arrias, Ménippe et Théodecte ne parlent pas bien ou ne cherchent pas à parler bien. Ils ne se préoccupent pas de leur interlocuteur, à l'instar de Théodecte qui « a si peu d'égard [...] aux personnes » et qui « n'a nul discernement des personnes » (« De la société 12). Les caractères ne prêtent pas de valeur communicative à l'acte de parler. Aussi absorbés par le moi qu'Iphis et Ménalque, Démophile « ne vous écoute pas » et Ménippe « se parle souvent à lui-même » (« Du mérite personnel » 40). Parler ne sert qu'à satisfaire le moi, qu'à dissimuler le vide du moi. Arrias ne préfère-t-il pas « mentir que de se taire » (« De la société » 9) ?

Nous devinons à travers ces mêmes verbes que La Bruyère attache davantage d'importance à l'énonciation qu'à l'énoncé. Ce que disent les personnages importe moins que le fait d'énoncer. Dans son ouvrage, La Bruyère ne rapporte que sporadiquement les paroles d'un personnage dans sa forme originale, et il préfère prêter sa voix. Le discours indirect tait la voix des caractères et font d'eux des « [a]cteurs dans des spectacles muets, ils poursuivent des conversations sans paroles. Les rares sons audibles qu'ils prononcent sont des monosyllabes, des unités linguistiques sans portée

sémantique. Comme leur pensée, leur langage se fond dans leurs gestes. » (Brody, « Images de l'homme » 167). Muets, les caractères se transforment en marionnettes ou en pantins.

Les personnages de La Bruyère ont une qualité théâtrale dans le sens où ils ont un nom, un visage et une voix. Ils font des gestes lorsqu'ils parlent. Quintilien aborde le thème du geste allié à la parole dans son traité Institutio Oratoria :

Since delivery in general, as I said, depends upon two things, voice and gesture, of which the one affects the eyes and the other the ears, the two senses through which all impressions find their way into the mind, it is natural to speak first of the voice, to which, also, the gesture is to be adapted. [...] I shall omit to consider at present what tones of voice the several parts of speech require so I may first make some remarks on gesture, which must be in concert with the voice and must, as well as the voice, obey the mind. (Quintilien XI, 3)

Ne comptons-nous pas dans notre entourage des amis qui gesticulent plus que d'autres ? Avouons que nous accompagnons, nous-mêmes, nos paroles de gestes. Nous acquiesçons d'un « oui » et d'un hochement de tête. Nous levons le bras lorsque nous hélons un ami par son nom. Quelquefois, le geste accompagne un cri, une onomatopée, un bruit. Exaspérés, nous soupirons fort et laissons tomber nos bras. Nous écarquillons les yeux, relevons les sourcils, couvrons notre bouche d'une main et laissons échapper un cri de surprise. Le cri reste parfois dans la gorge. Le geste acquiert occasionnellement une telle force de signification qu'il rend la parole facultative. Quintilien écrit : « How much power gesture has in a speaker is sufficiently evident from the consideration that it

can signify most things even without the aid of words » (Quintilien XI, 3). Il nous suffit, il est vrai, de secouer la tête pour opposer notre refus ou pour exprimer notre incrédulité. La fréquence et l'intensité avec lesquelles nous faisons, délibérément ou involontairement, des gestes nécessaires ou superflus varient selon les interlocuteurs et les situations de la vie quotidienne.

Sur les planches, les gestes prennent une valeur d'autant plus démesurée que le corps y est plus visible que le visage. Certes, les lieux de représentation changent au fil du temps tant par la structure que par les dimensions. Mais quelle que soit la période, les spectateurs distinguent en général les gestes plus aisément que la physionomie. Cela expliquerait en partie la multitude de gestes que font les caractères et que La Bruyère répertorie. Les gestes sont si minutieusement décrits qu'ils aboutissent à de véritables « didascalies inscrites même dans la trame du texte » (Van Delft Les spectateurs de la vie 154). Nous percevons chaque mouvement lorsque Cydias relève sa manchette, étend la main et ouvre les doigts (« De la société »75). Nous ne pouvons décoller nos yeux de Gnathon, qui « ne se sert [...] que de ses mains ; il manie les viandes, les remanie, démembrer, déchire » (« De l'homme » 121). Nous admirons Iphis qui « montre[r] ses dents, » « fait la petite bouche, » « regarde » ses jambes, « se voit au miroir, » et il a la « démarche molle et le plus joli maintien » (« De la mode » 14).

L'attention pour la gestuelle indique que l'auteur comprend qu' « au théâtre, et c'est une différence fondamentale avec la vie, il n'y a pas ou presque pas de gestes gratuits. L'attention du spectateur est trop vive et l'acteur trop en vedette pour que le moindre de ses gestes n'ait pas tendance à prendre une valeur particulière » (Larthomas 88). Les gestes de Gnathon font émerger une bête gloutonne :

Il ne se sert à table que de ses mains; il manie les viandes, les remanie, démembre, déchire, et en use de manière qu'il faut que les conviés, s'ils veulent manger, mangent ses restes. [...] [S]'il enlève un ragoût de dessus un plat, il le répand en chemin dans un autre plat et sur la nappe; on le suit à la trace. Il mange haut et avec grand bruit; il roule les yeux en mangeant; la table est pour lui un râtelier; il écure ses dents, et il continue à manger. (« De l'homme » 121).

L'apte comparaison de la table à un « râtelier » abaisse Gnathon au rang d'animal. La barbe de Gnathon paraîtrait humaine d'ordinaire, mais on l'associe ici au pelage car de la sauce et des jus en ruissèlent. On imagine un charognard affairé à manger et couvert de sang. Nous pouvons même le « suivre à la trace, » comme tout animal qu'on chasse. Il mange avec les mains et son mépris pour les couverts s'étend aussi aux serviettes, ou à la manche, puisqu'il ne s'essuie pas le visage couvert de « jus » et de « sauces » qui « lui dégouttent du menton et de la barbe. » Gnathon utilise les seuls outils dont disposent les fauves : les pattes et la gueule ou ses mains et sa bouche. Les verbes « manier » et « remanier » réitèrent le recours aux mains. « démembrer » et « déchirer » mettent l'emphase sur la violence des gestes de Gnathon. C'est un véritable carnassier. L'image a d'autant plus d'impact que les verbes partagent le préfixe dé- qui suggèrent la privation : « démembrer. » « déchirer » ou « dégoûter. » La Bruyère poursuit l'effet d'allitération du son « dé » grâce à l'adroit choix du verbe paronyme « dégoutter. »

L'instinct, et non la raison, guide ses actions. En effet, ses gestes ne suivent pas de pensée organisée au préalable : il « manie » et « remanie. » Il « écure ses dents » et se

remet à manger. Se nettoyer à fond les dents pour se remettre à manger n'a aucun sens.

Gnathon n'est animé que par son appétit monstrueux et apparemment insatiable.

Alors que Gnathon ressemble plus à une bête qu'à un homme, Iphis fait, lui, penser à une femme. Nous voyons dans chaque geste d'Iphis une des préoccupations que certains associent avec les femmes : il regarde « le soulier » des autres et « ses jambes » ou « se voit au miroir. » Ses gestes sont aussi empreints d'une grande féminité : il « montre[r] ses dents » ou il « fait la petite bouche, » il « n'oublie pas de s'embellir » (« De la mode » 14). L'« adoucissement des yeux, » le « miroir, » le « joli maintien » et le « rouge » accentuent les traits féminins. Les gestes d'Iphis traduisent son caractère efféminé qui aurait pu lui valoir d'être « mis dans le chapitre des femmes » (« De la mode » 14).

Mais au-delà de l'efféminement d'Iphis, nous percevons une préoccupation pour le spectacle. Le regard tient un rôle prépondérant dans le portrait. Des verbes, comme « regarder, » « se montrer » et « se cacher, » se rattache directement et explicitement à la vue. D'autres gestes sous-entendent le regard d'autrui : « s'embellir, » « sourire, » « faire la petite bouche. » La gamme de verbes oculaires s'accompagne de mots ou expressions du même champ sémantique : un « miroir », l'association « sourire » et « dents ». Mais il ne suffit pas à Iphis d'être vu. L'accent est mis sur la part active d'Iphis qui va à l'église pour « s'y montrer. » Nous détectons dans chacun de ses gestes la volonté de se donner en spectacle. Il « fait la petite bouche, » « il a soin de rire, » il « n'oublie pas de s'embellir » (« De la mode » 14). Michel Guggenheim a sans doute Iphis à l'esprit lorsqu'il profère que, dans Les Caractères, l'homme « est dépeint comme un être se donnant sans cesse en représentation à autrui, attaché à *se faire voir* et se délectant du

plaisir d'*être regardé...* » (Guggenheim 535). L'entreprise d'Iphis requiert toute son énergie. Les gestes d'Iphis traduisent certes son côté féminin, mais ils trahissent surtout une attention, quasi obsessive, tournée vers le moi, à l'image du « miroir. » Jean-Louis Barrault note dans Phèdre, mise en scène et commentaires que « [b]ien souvent nous n'exprimons verbalement que ce que nous voulons bien montrer, mais par contre encore, nos moindres gestes révèlent ce que nous voudrions cacher... Conjointement et simultanément au langage parlé, on peut donc observer un langage visible qui le complète, l'épouse ou le contredit » (cité par Larthomas 85).

Nous avons vu qu'à table, Gnathon ressemble à un animal. Mais ses gestes décrivent bien plus que les actions d'un glouton : ils révèlent un être qui ne fait attention qu'à lui-même. Il dépense toute son énergie à satisfaire sa grande faim. Si la nourriture n'est pas dans son plat, comme la viande avec sa sauce et ses jus, alors il tire toute la nourriture vers lui, comme le ragoût : « il se rend maître du plat et fait son propre de chaque service » (« De l'homme » 121). Gnathon ne mange pas mais dévore. Ses gestes évoquent moins sa voracité qu'ils mettent à jour ses manquements aux conventions. Il préfère « les mains » aux couverts, il n'utilise pas de serviette, il mange « avec grand bruit. » Il n'hésite pas à s'écurer les dents à table. Le fait que le personnage ne connaisse ou ne respecte pas les bienséances montre son peu d'intérêt pour les autres. Il ne se rend pas compte de la gêne qu'il cause. Il ne lit pas le dégoût sur le visage des convives à qui il coupe l'appétit. De toute façon, il ne leur laisse que des « restes » sur la table. En somme, Gnathon ne fait pas attention aux autres parce qu'il n'en a que pour lui. Il manifeste encore son comportement hors de table, à l'église ou lors du « sermon » (« De l'homme » 121), au théâtre, ou en voyage dans « les hôtelleries » (« De l'homme » 121).

Tous les gestes mettent en lumière un personnage qui « ne vit que pour soi, et tous les hommes ensemble sont à son égard comme s'ils n'étaient point » (« De l'homme » 121). S'ils gesticulent de manières différentes l'une de l'autre, Gnathon et Iphis démontre un caractère identique : ils ne pensent qu'à leur moi.

Qu'ils se pavent à l'église ou s'attablent au dîner, les personnages remuent.

Les gestes se propagent aux mouvements. Le corps s'anime et se déplace et La Bruyère fournit à nouveau des indications précises sur les déplacements de ses caractères. Troïle « s'éloigne, » « passe dans une chambre, » « gagne l'escalier, » « franchirait tous les étages, » « se lancerait par une fenêtre » (« De la société » 13). Il n'y a pas un recoin de la scène qui ne soit occupé par Troïle. Nous comprenons, par les nombreux mouvements de Troïle à travers l'espace de représentation, qu'il cherche à tout prix à échapper à son visiteur :

Si l'on entre par malheur sans avoir une physionomie qui lui agrée, il ride son front et il détourne sa vue; si on l'aborde, il ne se lève pas; si l'on s'assied auprès de lui, il s'éloigne; si on lui parle, il ne répond point; si l'on continue de parler, il passe dans une autre chambre; si on le suit, il gagne l'escalier; il franchirait tous les étages, ou il se lancerait par une fenêtre, plutôt que de se laisser joindre par quelqu'un qui a un visage ou un ton de voix qu'il désapprouve. (« De la société » 13)

Doris Kirsch s'intéresse au déterminisme du comportement. Dans son analyse grammaticale des « propositions conditionnelles introduites par la conjonction *si* » (Kirsch 73), elle montre qu'il y existe « un rapport de causalité entre les deux gestes » et elle conclut que les mouvements du caractère sont « conditionnés par ceux du visiteur et

cette dépendance rend son comportement prévisible » (Kirsch 73). Nous pouvons ajouter que les mouvements de Troïle correspondent à des réactions. L'occupation de l'espace par Troïle ne se fait pas par action délibérée et pensée. Troïle n'est plus vraiment un agent car, plutôt que d'agir, il réagit. Ses actions ne semblent plus volontaires, ils dépendent de celles de l'autre : « Chaque tentative courtoise du visiteur provoque chez Troïle un mouvement de répulsion dont l'intensité est proportionnelle à l'insistance de l'autre » (Kirsch 73). Son moi est vidé de toute substance. Les mouvements quasi mécaniques du personnage le transforment en automate sorte d'« empty shell[s], unthinking in their reactions to stimuli from the outside world. They have no inner reality to sustain their beliefs » (Koppisch, Dissolution 66).

En ce sens, Mopse ressemble à Troïle. En effet, lui aussi occupe l'espace. Le personnage se meut partout sur la scène. Il va chez les gens, il s'assied à une place puis à une autre, il entre dans une assemblée. À vrai dire, tous ses mouvements se teintent de la notion d'envahissement. Rien ne qualifie mieux ses mouvements que le verbe « insinuer » : « il s'insinue dans un cercle de personnes respectables » (« Du mérite personnel » 38). Le verbe évoque l'infiltration et le mouvement de l'extérieur vers l'intérieur. Mopse impose sa personne lorsqu' « il prie des gens [...] de le mener chez d'autres » (« Du mérite personnel » 38). Il envahit même l'espace de façon épistolaire : « il écrit à des femmes. » Nous voyons un contraste entre Mopse, seul et en marge, et « le cercle » ou « l'assemblée » de gens qu'il veut joindre. La Bruyère accentue la marginalité de Mopse en qualifiant le rapport qu'il entretient avec les autres : « qu'il ne connaît pas, » « dont il n'est pas connu, » « qu'il connaît de vue, » « qui ne savent quel il est » (« Du mérite personnel » 38). Le statut d'étranger et d'inconnu du caractère rend

ses actions plus odieuses : « il prie des gens qu'il ne connaît pas de le mener chez d'autres dont il n'est pas connu. » Il impose sa présence chez inconnus en forçant d'autres inconnus à l'y inviter ! En lisant qu' « il écrit à des femmes qu'il connaît de vue, » nous déduisons que ces femmes se savent pas qui il est. Le sans-gêne des mouvements de Mopse rappelle celui des gestes de Gnathon parce qu'il nous montre un personnage qui ne se préoccupe que de son moi. Peu importe que les gens ne le connaissent pas ou qu'ils ne veuillent pas le connaître, Mopse fait comme bon lui semble. Il ne comprend même pas qu'il occupe les sièges qui ne lui sont pas réservés, tant il est absorbé par sa propre personne : « on l'ôte d'une place destinée à un ministre » et « il s'assied à celle du duc » (« Du mérite personnel » 38). Mais il faut nous demander si un esprit anime vraiment Mopse. En effet, Mopse remarque une femme et lui « écrit. » Il voit des gens et s'y fait « mener. » Il aperçoit une assemblée et y « entre. » Il repère un cercle et il « s'[y] insinue. » Il trouve une place et il « s'[y] assied. » Mopse participe au jeu de la chaise musicale : « on l'ôte d'une place [...], il s'assied à celle du duc et pair » et « chassez un chien du fauteuil du Roi, il grimpe à la chaire du prédicateur » (« Du mérite personnel » 38). La deuxième image compare Mopse à un animal – ici le meilleur ami de l'homme – comme ce fut le cas pour Gnathon. Nous comprenons surtout que les mouvements sont déterminés par le vide. Dès qu'il entrevoit un vide, il l'occupe. Ses mouvements deviennent aussi mécaniques que ceux de Troïle.

Cimon et Clitandre mènent une vie semblable au manège de Mopse. Les deux personnages ne sont jamais immobiles : « Ils ne viennent d'aucun endroit, ils ne vont nulle part: ils passent et ils repassent » (« De la cour » 19). La Bruyère met en scène des caractères définis par le mouvement rapide. L'emploi des adverbes absolus « jamais » et

du passé composé dans l'interrogation « qui même les a vus marcher ? » insiste sur l'empressement des deux personnages. La paire ne se déplace qu'à une vitesse : celle de la « course. » L'auteur exagère cette idée par l'ajout redondant de l'adjectif « précipitée » et à travers l'usage de mots et expressions apparentés : « courir, » « courant. » Le participe présent de courir indique la concomitance des actes de parler et de courir. Cimon et Clitandre sont si pressés qu'ils ne peuvent s'arrêter pour parler ni pour obtenir « de réponse. » La hâte des caractères est mise en relief par des formes verbales antonymes : « assis, » « arrêtés, » « attendre, » « retardez, » « respirer, » « demeurer. » Comme ces mots antonymes apparaissent dans des structures négatives, « ne ... jamais, » « sans, » impératifs, ils renforcent la sensation de précipitation. La Bruyère achève un effet de vertige parce qu'il fige le spectateur. Cimon et Clitandre « passent et repassent » devant lui.

« Passer » et « repasser » suggèrent une confusion. Jules Brody relève l'incohérence « des séries de gestes contradictoires qui, à la fin, s'annulent les uns les autres » (Brody « Images » 165). « Ils ne viennent d'aucun endroit, ils ne vont nulle part » illustrerait la remarque du critique et indique l'absence de but. La structure parallèle « ils ne vont nulle part » et « ils n'ont nulle affaire » réitère cette absence. Mais l'absence de but ne signifie pas l'absence de motif. La Bruyère prévient qu'il ne faut pas laisser à Cimon et Clitandre « le temps de se ressouvenir qu'ils n'ont nulle affaire » au risque de démonter « leur machine. » Afin de ne pas contempler leur vide intérieur, les deux caractères remuent, bougent, se déplacent. Ce sont des automates et ils apparaissent « d'autant plus mécaniques que leur activité ne les mène nulle part, elle va même à l'encontre de leurs ambitions » (Kirsch 81). La Bruyère fournit aux lecteurs autant

d'indications sur les faits et gestes des deux personnages parce qu'il « ne voit donc dans leur comportement qu'une activité physique dont le principe est le mouvement perpétuel » (Kirsch 81). Troïle est animé par la répulsion, Mopse par le vide, et Cimon et Clitandre par le mouvement perpétuel.

Notre étude du corps, des gestes et des mouvements des caractères de La Bruyère nous amène à une discussion obligée des costumes et, par extension, des accessoires et meubles qui sont omniprésents dans le monde que l'auteur met en scène. Les costumes ont une indéniable valeur dramatique parce que, bien que « [s]oulignant souvent les moindres défauts physiques et les insuffisances du jeu corporel, ils exigent beaucoup de l'interprète mais ont le mérite de signifier immédiatement » (Larthomas 116).

Nous l'avons vu, au théâtre, les gestes ne sont pas gratuits. De même, les vêtements ont une signification tout aussi particulière sur la scène. « Whereas clothing in social life can also always denote a practical function, it loses this quality when it becomes a theatrical costume. The theatrical costume always denotes the clothing of character X » (Fischer-Lichte 88-89). Au théâtre, l'habit fait le moine. Nous décodons le costume d'un personnage afin d'identifier son rang social et sa profession. Nous apprécions l'abondance de biens de Philémon à la vue de son épée en « onyx, » du « gros diamant » qu'il porte au doigt, de « son carrosse brillant » (« Du mérite personnel » 27) parce que les signes extérieurs de richesse sont identiques dans la vie courante. Erika Fischer-Lichte fait remarquer que le lien étroit entre le costume et le rôle « already appears to be developed and ordained by the social meaning of clothing : The functions of theatrical costume largely coincide with the functions which clothing can fulfill in social life » (Fischer-Lichte 84).

Mais les costumes acquièrent parfois une signification plus profonde, notamment lorsqu'on se penche sur leur port par les caractères. L' « épée, » le « gant » ou le « carrosse » de Ménéalque témoignent moins du rang et de la fortune de Ménéalque qu'ils ne révèlent sa personnalité. « il s'aperçoit qu'il est en bonnet de nuit ; [...] il voit que son épée est mise du côté droit, que ses bas sont rabattus sur ses talons, et que sa chemise est par-dessus ses chausses » (« De l'homme » 7). Ce début de portrait burlesque dénote un personnage fort distrait puisqu'il a une coiffe qui, comme son nom l'indique, ne se met pas le jour et il porte son arme d'apparat du mauvais côté. Son monde est, à l'image de ses bas et de sa chemise, sens dessus dessous. Le verbe « s'aperçoit » suggérerait que Ménéalque se rend compte de ce qu'il voit. Il n'en est rien. La Bruyère emploie un verbe d'état, « être, » pour décrire la coiffure de Ménéalque et pour présenter la chemise du distrait. Ménéalque semble se retrouver dans son accoutrement, presque malgré lui, comme s'il n'en avait pas été l'agent. Il n'y a d'ailleurs pas de complément d'agent mentionné dans les tournures passives du verbe « mettre » et « rabattre. » Le caractère ne prend pas conscience de sa part de responsabilité dans son allure cocasse. Il fait chaque maladresse vestimentaire, mais en blâme les autres : « on lui perd tout, on lui égare tout » (« De l'homme » 7). Ses actions liées à l'habit prouveraient qu'il est distrait :

Il demande ses gants, qu'il a dans ses mains, semblable à cette femme qui prenait le temps de demander son masque lorsqu'elle l'avait sur son visage.

Il entre à l'appartement, et passe sous un lustre où sa perruque s'accroche et demeure suspendue: tous les courtisans regardent et rient; Ménéalque regarde aussi et rit plus haut que les autres, il cherche des yeux dans toute

l'assemblée où est celui qui montre ses oreilles, et à qui il manque une perruque. (« De l'homme » 7)

Il est bien plus probable que Ménélaque ne se rend pas compte qu'il est distrait. La dernière phrase du portrait en fait foi : il ne se sent pas concerné et rit avec les autres. Le costume de Ménélaque nous fait pénétrer un être qui cherche à faire comme ceux qui l'entourent.

Dans le cas d'Iphis, le costume et les accessoires mettent le personnage à nu. Nous nous souvenons qu'Iphis « porte des chausses et un chapeau, qu'il n'a ni boucles d'oreilles ni collier de perles » (« De la mode » 14), et que son attention pour l'apparence expose un être obsédé par son moi et qui cherche à se donner en spectacle. Iphis se pare, outre de vêtements, de traits physiques comme une « voix claire et délicate, » un « adoucissement des yeux, » une « démarche molle » et le « plus joli maintien » (« De la mode » 14). Doris Kirsch fait remarquer que les « verbes employés par La Bruyère (s'est acquis – s'embellir – se procurer) impliquent qu'Iphis a littéralement cherché à se fabriquer du charme en combinant divers vêtements » (Kirsch 119). Nicandre se fabrique un charme tout autre en établissant pour Elise le catalogue de ses accessoires et de ses biens (auxquels il souhaite ajouter la jeune femme):

[...] il parle des maisons qu'il a à la ville, et bientôt d'une terre qu'il a à la campagne: il calcule le revenu qu'elle lui rapporte, il fait le plan des bâtiments, en décrit la situation, exagère la commodité des appartements, ainsi que la richesse et la propreté des meubles; il assure qu'il aime la bonne chère, les équipages; (« De la société et de la conversation » 82)

Le veuf espère convaincre Elise qu'il est un bon parti. Sa stratégie ne repose pas sur l'exhibition de qualités morales ou intérieures, ni même sur l'exposition d'attributs physiques, mais plutôt sur l'étalage d'arguments pécuniaires. La vitrine des objets domine les portraits des caractères. Vêtu de « belles étoffes, » et paré d'or et de bijoux, Philémon parade dans un « carrosse brillant » tiré par « six bêtes » et suivi par « nombre de coquins » (« Du mérite personnel » 27). Les hommes eux-mêmes sont réifiés : ils forment un « cortège » qui devient un autre signe extérieur de la richesse de Philémon. Philémon multiplie les domestiques, les chevaux et « les curieuses bagatelles que l'on porte sur soi. » Il ressemble au collectionneur de livres du chapitre « De la mode » (2). A nouveau, l'or apparaît dans le portrait du personnage. Ce dernier accumule les livres « dorés sur tranche, ornés de filets d'or. » Le métal précieux évoque le dicton « Tout ce qui brille n'est pas d'or. » Mais pour le bibliophile, seules comptent la bonne édition et la couverture en cuir des ouvrages. Il éprouve une grande fierté à mettre sa collection en vitrine et n'attache aucune importance au contenu, à la substance des livres. En fait, la peinture de livre sur des pans de sa bibliothèque le satisfait tout autant. Il pousse à l'extrême le symbolisme des objets puisque la représentation en trompe l'œil d'un livre vaut autant et est aussi efficace que le livre lui-même. La bibliothèque se transforme d'une « tannerie » en une « galerie. » La monomanie n'affecte pas seulement le bibliophile. Démocède ne s'intéresse qu'à « ses estampes, » Diognète collectionne les « médailles. » La Bruyère utilise des lexiques spécialisés pour renforcer la monomanie de chaque caractère. Ainsi, Diognète connaît les différences qui séparent « le fruste, » du « flou » et de « la fleur de coin. » Le jargon des coquillages apparaît pour un autre personnage : « son léopard, » « sa plume, » « sa musique. » Les adjectifs possessifs font

que les objets deviennent parties intégrantes du caractère, de son moi. Le fleuriste connaît les différentes variétés de tulipes : « la solitaire, » « l'orientale, » « la veuve, » « le drap d'or, » « l'agathe. » Une véritable personnification de la tulipe s'opère. Le fleuriste traite ses fleurs comme des personnes et elles l'obsèdent. Son portrait débute devant « la solitaire » pour revenir enfin sur cette même « solitaire. » Le mouvement circulaire traduit l'obsession et le nom évocateur de la fleur accentue la conséquence de la manie : le fleuriste est seul. Diphile, lui, ne fait simplement pas attention aux autres. Si grande est sa fixation pour les oiseaux qu'il délaisse ses enfants et les prive de « maîtres » et d' « éducation. » Pour tous ces « curieux, » l'accumulation des objets, qu'ils soient livres, tulipes, ou oiseaux met à jour la préoccupation unique pour le moi. Les objets définissent le caractère. Diphile, lui-même, ne devient-il pas oiseau : « il est huppé, il gazouille, il perche ; il rêve la nuit qu'il mue, ou qu'il couve. »

Nicandre se définit par ses biens immobiliers et il en dresse un inventaire détaillé qui est caractérisé par un mouvement vers l'intérieur. Il commence par la bâtisse des demeures, s'attarde sur les suites de pièces, finit par les meubles. Un contraste inévitable se fait entre l'abondance des intérieurs de Nicandre et le néant du caractère. Doris Kirsch constate que chez La Bruyère, « [l]'homme social est un 'fabricateur de signes' en ce sens qu'il se sert de ses vêtements et de ses possessions matérielles pour traduire ce qu'il croit être sa valeur intérieure » (Kirsch 104). Nicandre et Iphis use de leur costume et de leur bien pour cacher leur valeur intérieure nulle, leur vacuité.

Chez La Bruyère, un personnage passe maître dans l'art de fabriquer des signes, dans l'art de projeter une valeur intérieure fictive : Onuphre. Ce dernier comprend mieux que tout autre caractère que :

For all members of a society can have recourse to a common canon of rules which is made of the underlying basis for ascribing meanings to differing external forms of appearance. By presenting his external appearance in a certain manner, the person fashions an image of himself which is intended to be valid for himself and for others. External appearance thus functions as a sign, the meaning of which could be described as identity. (Fischer-Lichte 67)

C'est pourquoi il se met en scène par le costume et par les accessoires. Le fait que La Bruyère ouvre le portrait sur le costume et les accessoires est révélateur du personnage. Onuphre est parfaitement conscient que l'habit fait le moine. Ainsi s'habille-t-il « d'une étoffe fort légère en été, et d'une autre fort moelleuse pendant l'hiver » (« De la mode » 24). Onuphre emploie des accessoires pour renforcer l'image pieuse qu'il projette. Le faux dévot « n'a pour tout lit qu'une housse de serge grise » (« De la mode » 24). La tournure restrictive « ne... tout ... que » souligne l'austérité de sa chambre, et donc l'humilité de son caractère. On trouve des livres « répandus dans sa chambre indifféremment » et d'autres « sous la clef » (« De la mode » 24). L'adverbe « indifféremment » illustre l'habile élaboration par Onuphre de son apparence. Rien n'est laissé au hasard, pas même les titres des ouvrages qui jonchent le sol : « le Combat spirituel, le Chrétien intérieur, et l'Année sainte » (« De la mode » 24).

Remarquons que les titres se trouvent à l'intérieur des livres – « ouvrez-les, » nous dit La Bruyère – et qu'ils couvrent des thèmes liés à la substance, puisque religieux : « spirituel » et « intérieur » et « saint » (« De la mode » 24). Onuphre utilise ces livres pour indiquer sa dévotion. Comme Iphis, il s'acquiète des airs de spiritualité

par les objets et par le costume. Son entreprise ne repose que sur la superficialité. L'idée de surface des choses est illustrée par le fait que sous la « housse de serge grise, » nous trouvons le « coton » et le « duvet. » Nous découvrons qu'Onuphre « a très grand soin de bien cacher » ses chemises déliées. Le faux dévot comprend qu'il ne lui suffit que de contrôler la surface des choses, la façade.

Le costume ne constitue pas le seul élément de l'apparence d'un personnage. Onuphre « joue son rôle » (« De la mode » 24), et, bon acteur, il fait attention à sa physionomie. Afin d'affecter des airs de dévotion, il déambule « les yeux baissés » et « l'air recueilli » (« De la mode » 24). Conscient de la symbolique du corps costumé, Onuphre ne néglige pas les gestes ni les mouvements. C'est pourquoi il combine « la démarche lente et modeste » au regard baissé et à l'air de recueillement. Y-a-t-il de meilleure illustration d'un caractère religieux que de « se met[re] à genoux et prie[r] ? » Mais le faux dévot ne se satisfait pas de l'art du mime et il y adjoint le jeu du comédien : « non seulement il prie, mais il médite, il pousse des élans et des soupirs » (« De la mode » 24).

De fréquentes allusions à un spectateur parsèment le portrait d'Onuphre et suggèrent que la notion de spectacle ne quitte jamais l'esprit du personnage. Contrairement à un dévot, dont le moi se définit par une richesse intérieure, le faux dévot n'existe que par la façade, c'est-à-dire à travers le regard des autres : « il observe d'abord de qui il peut être vu » (« De la mode » 24). La présence d'un spectateur motive la moindre action d'Onuphre, que ce soit « un homme de bien et d'autorité qui le verra et qui peut l'entendre » ou « un homme devant qui il est nécessaire qu'il soit dévot » et plus simplement « tout le monde. » Onuphre passe maître dans l'art du costume, de la

mimique et de la déclamation. Il « joue son rôle » à merveille et il détourne le jeu du comédien en un outil de supercherie : « on n'y manque point son coup, on y est vu. » Le faux dévot de La Bruyère est si bon acteur qu'il surpasse son modèle moliéresque, Tartuffe : « Il ne dit point: Ma haire et ma discipline, au contraire; il passerait pour ce qu'il est, pour un hypocrite, et il veut passer pour ce qu'il n'est pas, pour un homme dévot: il est vrai qu'il fait en sorte que l'on croit, sans qu'il le dise, qu'il porte une haire et qu'il se donne la discipline » (« De la mode » 24).

La mise à jour du jeu du faux dévot se teinte d'une critique du spectateur qui se fait prendre, du public qui se laisse berner. Le portrait d'Onuphre est moins l'observation de l'homme-acteur qu'une critique de la société dont il exploite les mécanismes. La comédie d'Onuphre n'est rendue possible que par une société qui fonde toutes ses valeurs sur les apparences au détriment de la substance, une société où le spectacle, où « être vu », prime sur tout. « L'observation du moraliste découvre progressivement l'identité du personnage, ostentatoire et pléthorique ; sous les monceaux d'étoffes et de bijoux se cache un misérable, qui, dévêtu, ne pèse rien, si ce n'est la différence du paraître à l'être » (Ricord 51). L'auteur démonte les mouvements et les gestes de ses caractères, les met à nu, et expose leur vacuité. Sous le pinceau de La Bruyère, les caractères deviennent des automates. Ils se voient happés dans le manège sous la plume de l'auteur qui combine la théâtralité des personnages avec une écriture théâtrale.

De la théâtralité des Caractères : la stylistique des portraits.

Après nous être penchés, dans le chapitre précédent, sur les éléments paraverbaux des portraits, nous nous proposons maintenant d'étudier la stylistique des portraits. En effet, l'écriture de La Bruyère est une véritable « mise en scène qu'il impose à la langue » (Van Delft Les spectateurs de la vie 147) et nous entendons la décortiquer pour révéler quatre procédés – la juxtaposition, la binarité, la répétition, et la voix – et leurs effets tant sur la représentation des personnages que sur la réception par le lecteur⁴. Nous commencerons par une analyse des propositions verbales afin d'exposer les variations des conjonctions de coordination et de subordination. Nous nous attarderons, par la suite, sur les structures parallèles et binaires des phrases et des portraits. La binarité des structures nous amènera à une étude des différentes formes de répétitions. Nous aborderons, pour finir, la question de la voix à travers un examen du discours direct et du discours indirect.

L'homme, selon La Bruyère, est un véritable comédien qui occupe la scène tout entière et il est « pur phénomène, pur spectacle, il est ce qu'il fait » (Brody, « Sur le Style » 160). Les caractères de La Bruyère gesticulent et se meuvent incessamment et la multitude de gestes et de mouvements se traduit par une prolifération de verbes d'action dans son texte. Nous avons établi dans le chapitre précédent qu'il était possible de comparer nombre des éléments des portraits à des didascalies, aux instructions et aux directions que donnerait un metteur en scène à ses acteurs. Les verbes employés révèlent

⁴ Comme notre analyse prend en considération la ponctuation de l'œuvre, nous utilisons l'édition d'Emmanuel Bury qui rétablit « entièrement la ponctuation du texte d'origine, en reprenant les virgules, les points virgules et les deux-points tels qu'ils sont utilisés par La Bruyère » (Bury 54).

le souci de l'auteur pour la précision et la concision. En effet, La Bruyère choisit souvent des verbes précis qui lui permettent de décrire une action aussi brièvement que possible. Arrias, par exemple aime parler et l'écrivain décline ce thème par des expressions qui dénotent ses différentes façons de parler, de se donner en spectacle. Il multiplie les sujets de conversation, comme les « mœurs, » les « femmes, » « les lois » ou « les coutumes, » qui restent généraux et banals. Quand il a épuisé le sujet, il passe aux « historiettes » ou « s'oriente dans cette région lointaine comme s'il en était originaire. » Le verbe « s'orienter » et l'adjectif « lointaine » suggèrent qu'Arrias n'a jamais atteint la destination : il parle de ce qu'il ne sait pas, de ce qu'il ne connaît pas. Les adjectifs démonstratifs, « cette région » et « cette cour, » creusent la distance entre le vécu et la parole. Contrairement à toute personne raisonnable qui préférerait garder le silence en ces circonstances, Arrias « aime mieux mentir que de se taire. » Il s'attache à la façon de dire pour masquer le fait qu'il n'a rien à dire : « il prend la parole, » pour ensuite « discourir » et « réciter » (« De la société et de la conversation » 9). Arrias parle pour cacher sa vacuité. Nicandre « s'entretient » (« De la société et de la conversation » 82) avec une jeune femme. Il « parle, » mais il « raconte » aussi. La parole représente pour le vieillard un moyen de prouver qu'il est un bon parti. C'est pourquoi, il « ajoute » et il « n'oublie pas. » L'auteur choisit deux verbes qui sont synonymes du verbe parler, mais qui appartiennent aussi au champ sémantique de l'inventaire. La parole chez Nicandre devient une façon de convaincre ou de manipuler puisqu'il « assure » et il « insinue. »

Il arrive que La Bruyère ne puisse pas éviter de qualifier les verbes. Lorsqu'il lui faut apporter des détails quant aux actions des caractères, il a souvent recours aux adverbes. Ainsi, pour insister sur l'aspect répétitif de la stratégie de Nicandre, le

portraitiste combine dans la même phrase « il répète » et « il a déjà dit » (« De la société et de la conversation » 82). L'emphase est sur la manière de faire du caractère. La Bruyère utilise de même les adverbes pour mettre en contraste Phédon et Giton. Le pauvre « dort peu, » « parle bas, » « articule mal, » « conte brièvement, » « recueille furtivement » (« Des biens de fortunes » 83). Aux adverbes monosyllabiques ou conventionnels qui caractérisent Phédon, La Bruyère préfère des compléments circonstanciels un peu plus longs, qui évoquent le volume et la pesanteur associés à Giton. Il combine un adverbe à une expression restrictive ou bien il choisit un nom : Giton « ne goûte que médiocrement, » et « il parle avec confiance. » La Bruyère double les adverbes afin d'accentuer davantage la manière de faire de chaque personnage. Phédon « marche doucement et légèrement » alors que Giton « se mouche fort haut » et « il crache fort loin, et il éternue fort haut » (« Des biens de fortunes » 83). En général, quelles que soient les formes que revêtent les compléments circonstanciels de manière, elles attirent toute l'attention du lecteur ou du public sur les verbes. Les compléments modifient ou qualifient les verbes ; ils se rapportent donc tous aux verbes. Les phrases et les propositions paraissent alors graviter autour du verbe. Elles mettent le verbe en relief et mettent au premier plan les actes des personnages. La structure des phrases permet ainsi au moraliste de souligner la loi mécanique qui régit les caractères : ce sont des automates.

L'idée que les personnages ne sont qu'actions se voit renforcée par les séries de propositions verbales juxtaposées sans subordinations ou sans mots coordonnants. Nous voyons qu'au repas, Gnathon « ne se sert à table que de ses mains, il manie les viandes, les remanie, démembré, déchire » (« De l'homme » 121). La succession de verbes fait

que nous n'entendons plus une narration de faits, mais nous assistons plutôt à une véritable scène. Malgré l'absence d'éléments qui identifient explicitement la séquence, nous comprenons que chaque geste suit le précédent. La chronologie des actes paraît tout aussi nette lorsque nous surprenons un homme au milieu de ses tulipes. Le fleuriste « ouvre de grands yeux, il frotte ses mains, il se baisse, il la [la tulipe *solitaire*] voit de plus près, il ne l'a jamais vue si belle, il a le cœur épanoui de joie ; il la quitte pour l'orientale, de là il va à la veuve, il passe au drap d'or, de celle-ci à l'agate, d'où il revient enfin à la solitaire, où il se fixe, où il se lasse, où il s'assit » (« De la mode » 2). Chaque membre de phrase contient un verbe et décrit une action du fleuriste. Ses mouvements se voient décomposés et le lecteur saisit la linéarité des actions qui se suivent. Nous pourrions insérer des indications de temps pour chaque proposition, mais elles ne feraient qu'alourdir la description et que ralentir le mouvement de la scène.

Or, les ponctuations suffisent parce qu'elles isolent chacun des verbes, Hellegouarc'h fait remarquer que « chaque geste fait l'objet d'une proposition – gros plan » (Hellegouarc'h 266). En éliminant les subordinations et les coordinations, La Bruyère fait ressortir les gros plans et donne à ses descriptions un caractère plus visuel, plus théâtral. Remarquons d'ailleurs que, dans la deuxième partie du portrait du fleuriste, les indications de lieu et de provenance nous permettent de suivre à la trace l'amateur de tulipes, comme on suivrait des yeux un acteur sur les planches. Par contre, on peut localiser Théodecte au bruit qu'il fait. « J'entends Théodecte de l'antichambre ; il grossit sa voix à mesure qu'il s'approche, le voilà entré ; il rit, il crie, il éclate, on bouche ses oreilles, c'est un tonnerre » (« De la société et de la conversation » 12). La disposition et la gradation des verbes « rire, » « crier » et « éclater » ne requièrent pas nécessairement

de mots subordinants ou coordinants pour expliquer la réaction finale de l'audience. Le lecteur saisit aisément le rapport de causalité entre le bruit que fait le caractère et se boucher les oreilles. L'hypotaxe apporterait des détails qui ne sont pas nécessaires. Qui plus est, elle ôterait sa qualité visuelle et dramatique à la description de Théodecte.

La parataxe et l'asyndète garantissent tant la théâtralité que la vitalité des portraits. Nous avons noté auparavant que la précision informe les portraits que La Bruyère brosse. Il emploie le mot juste, le verbe juste, par souci de concision. Il recherche par le même biais la brièveté des phrases verbales. Ainsi choisit-il les adverbes comme compléments circonstanciels de manière et il privilégie souvent les adverbes monosyllabiques. De tels éléments lui permettent de raccourcir les propositions qu'il assemble par la suite. L'assemblage de verbes s'opérerait soit par juxtaposition soit par coordination ou subordination. Lorsque nous nous penchons sur les quelques exemples, notamment celui du fleuriste pour lequel nous avons inséré des éléments coordonnants, nous remarquons un allongement des propositions et de la phrase qui mène à un ralentissement du rythme. Emmanuel Bury rappelle que

la ponctuation nous donne le rythme de la période oratoire, qui a été le souci majeur des prosateurs d'art de l'époque classique ; ainsi, de nombreux effets sont restitués lorsque l'on renonce à chercher une ponctuation « syntaxique » qui découpe la phrase en segments grammaticaux, pour lui préférer cette ponctuation du souffle qui indique essentiellement la durée des pauses que l'on doit marquer. Dès lors, de la virgule au point, en passant par les deux points et le point virgule, on a

alors affaire aux « pauses », « soupirs » et « demi soupir », familiers aux musiciens. (Bury 54)

L'hypotaxe affecterait la musicalité recherchée par l'écrivain : elle rend les descriptions plus lentes et moins haletantes alors que la parataxe et l'asyndète raccourcissent davantage l'espace entre les ponctuations, accélérant ainsi le rythme. Par exemple, les segments du portrait du glouton Gnathon passent de six à quatre syllabes pour finir à deux : « il manie les viandes, les remanie, démembre, déchire » (« De l'homme » 121). L'accélération du rythme évoque les mouvements frénétiques de l'animal qui dévore sa proie. Les syllabes se multiplient dans les descriptions de Théodecte : « il rit, il crie, il éclate » (« De la société et de la conversation » 12), et de Théodote : « il agit, il s'empresse, il la fait réussir » (« De la cour » 61). Dans le cas de Théodecte, la phrase mime le volume sonore qui va en s'amplifiant et pour le portrait de Théodote, l'allongement des propositions correspond au temps que l'homme perd à traiter d'une « affaire de rien » (« De la cour » 61).

Pourtant, l'auteur ne peut pas toujours contourner l'hypotaxe. Il lui faut parfois renoncer à la parataxe ou à l'asyndète et recourir aux mots coordonnants. Lorsque ce cas de figure se présente à lui, La Bruyère privilégie la conjonction « et » qui se démarque de tout autre mot par sa brièveté. Claire Badiou-Monferran souligne que « la puissance sémantique des conjonctions de coordination n'a d'égal que leur ténuité phonologique. [...] Ténuité phonologique évidente puisque l'ensemble des jonctifs coordonnants se compose exclusivement, quelle que soit son extension, de monosyllabes » (51). S'il choisit « et » comme unité coordonnante, l'auteur opte pour la conjonction

monosyllabique « si » pour introduire des propositions subordonnées sans toutefois altérer la longueur, le rythme et la cadence de la phrase.

La prédilection du moraliste pour les « et » tient aussi au fait que la courte conjonction comprend une grande diversité de significations. Elle apparaît par trois fois pour Arrias : « il veut le persuader ainsi, c'est un homme universel, et il se donne pour tel, » « on parle [...], il prend la parole, et l'ôte à ceux qui ..., » et « il récite des historiette [...], il les trouve plaisantes et il en rit le premier » (« De la société et de la conversation » 9). Chaque itération semble revêtir différents sens. « Et » signifierait un constat dans la première phrase et une conséquence dans la seconde, alors qu'il aurait une valeur consécutive dans la dernière phrase. Un paradoxe émerge entre le souci de concision et de précision de La Bruyère et son jeu avec l'ambiguïté du mot « et ». Le premier exemple tiré du portrait d'Arrias met à jour l'un des buts de La Bruyère : ne pas faire mention de la psychologie des personnages. En effet, l'auteur démonte méthodiquement chacun des caractères pour en comprendre la mécanique : il nous révèle des pantins qui dépendent du regard des autres. Par exemple, pour peindre Iphis, il remplace toute relation logique qui pourrait suggérer la conscience (cause à effet) par un simple rapport temporel : l'homme efféminé « voit à l'église un soulier d'une nouvelle mode, il regarde le sien, et en rougit, il ne se croit plus habillé : il était venu à la messe pour s'y montrer, et il se cache » (« De la mode » 14). Le moraliste évite les « parce que, » « car, » « puisque, » qui éclairent trop l'intérieur des personnages. Jules Brody nous fait remarquer que « La Bruyère s'est abstenu systématiquement de toute référence à des actes de conscience ou de jugement. De sorte que le lecteur a l'impression d'être le témoin d'une action où les acteurs réagissent au lieu d'agir, où ils sont réduits au statut de

figurants sans conscience, sans but et sans raison » (Brody, « Sur le Style » 157). Dès qu'Iphis comprend qu'il n'est pas à la mode, il éprouve une honte qui se manifeste tant sur son visage, qui s'empourpre, que dans ses actions : se cacher. Les actions d'Iphis ne sont en vérité que des réactions à la vue d'une chaussure à la mode.

Les coordinations monosyllabiques et la parataxe ou l'asyndète, qui assuraient l'esthétique théâtrale et qui imprimaient la cadence et le rythme, permettent alors d'exposer la mécanique, le mouvement des automates. Onuphre constitue un parfait exemple parce que sa relation avec les femmes se résume à une danse : « elles vont, et il va ; elles reviennent, et il revient ; elles demeurent, et il demeure » (« De la mode » 24). Le « et » évoque un enchaînement ininterrompu entre les actions du faux dévot et celles des femmes. Jacqueline Hellegouarc'h considère que la « succession [est] si rapide entre les deux faits qu'ils ne font qu'un » (Hellegouarc'h 257). Les actions des femmes déclenchent celles d'Onuphre. On ne nous dit pas quelle volonté ou quel désir anime Onuphre. Il ne fait que réagir à un stimulus. Ses gestes et ses mouvements sont conditionnés. Mopse exhibe lui aussi un comportement animal : « On l'ôte d'une place destinée à un ministre, il s'assied à celle du duc et pair » (« Du mérite personnel » 38). La Bruyère n'hésite d'ailleurs pas à le comparer à un chien : « chassez un chien du fauteuil du Roi, il grimpe à la chaire du prédicateur » (« Du mérite personnel » 38). La juxtaposition des deux propositions suggère une chronologie et une relation conditionnelle ou de cause à effet. La parataxe et l'asyndète établissent la rapidité des deux actions, ce que ne parviendraient pas à faire les hypotaxes. Les déplacements de Mopse sont automatiques, sa réaction à un agent externe est instantanée. La phrase ressemble à un dicton ou un proverbe : c'est une loi quasi-gravitationnelle qui gouverne

le comportement de Mopse. Ce dernier ne peut que s'y soumettre et il suit les puissants, il occupe toute place libérée, tout vide autour de lui. La Bruyère ne dévoile pas les raisons qui motivent les caractères et Jules Brody devine la frustration que nous pouvons ressentir :

[L]à où nous autres lecteurs cherchons à comprendre et à approfondir un comportement, La Bruyère, se refusant préalablement à toute explication psychologique, ne nous laisse voir qu'un emportement ; là où nos habitudes nous poussent à chercher un mobile, La Bruyère ne nous offre plus que de la mobilité. (Brody, « Sur le Style » 157)

Aucun portrait n'incarne mieux la mobilité que celui de Cimon et Clitandre :

On ne les a jamais vus assis, jamais fixes et arrêtés ; qui même les a vus marcher ? on les voit courir, parler en courant, et vous interroger sans attendre de réponse ; ils ne viennent d'aucun endroit, ils ne vont nulle part, ils passent et repassent ; ne les retardez pas dans leur course précipitée, vous démonteriez leur machine. (« De la cour » 19)

La cadence et le rythme des phrases et des actions nous donnent d'autant plus le vertige que nous ne nous pouvons comprendre les caractères. Nous nous retrouvons désarmé au milieu du manège infernal des deux marionnettes.

La mobilité atteint son paroxysme quand La Bruyère, non content de juxtaposer les gestes, juxtapose les séquences, qui peu à peu deviennent de véritables scènes. Dans une première séquence, nous rencontrons Ménalque qui « descend son escalier, ouvre sa porte pour sortir, il la referme » (« De l'homme » 7) et nous nous étonnons de son accoutrement ridicule. Son existence n'est qu'une succession d'actes : « il cherche, il

brouille, il crie, il s'échauffe » et nous pouvons aisément rapprocher ce qui le meut à l'automatisme de Cimon et Clitandre : « Ménéalque se jette hors de la portière, traverse la cour, monte l'escalier, parcourt l'antichambre, la chambre, le cabinet. » L'étourdi n'apporte pratiquement pas d'attention ni de conscience à ce qu'il fait, si bien qu'il se donne, malgré lui, en spectacle : « Il joue au trictrac, il demande à boire, on lui en apporte, c'est à lui à jouer, il tient le cornet d'une main et un verre de l'autre, et comme il a une grande soif, il avale les dés et presque le cornet, jette le verre d'eau dans le trictrac, et inonde celui contre qui il joue. » On saisit le rythme effréné à travers la juxtaposition des neuf propositions. L'omission ou ellipse du sujet dans les deux derniers segments opère une accélération qui redouble le burlesque de la scène et évoque les scènes farcesques⁵ de Molière. Louis van Delft déclare que le portrait de Ménéalque « est du Buster Keaton à l'état pur » (Van Delft Les spectateurs de la vie 155). Il est vrai que le rythme paraît d'autant plus étourdissant que La Bruyère juxtapose les séquences

⁵ On retrouve nombre d'éléments ou de scène de farce dans L'Avare, Le Bourgeois gentilhomme, Le Malade imaginaire, par exemple. On se souvient en particulier de la scène XI des Précieuses ridicules, dans laquelle le comique du langage des précieuses laisse place au comique de gestes des valets Mascarille et Jodelet. Ayant appris que Cathos et Magdelon aiment « les hommes d'épée », les deux compères surenchérissent leurs blessures de guerre pour impressionner les deux jeunes femmes. Dès que Jodelet implore Cathos : « Tâtez un peu, de grâce, » Mascarille fait de même avec Magdelon : « Donnez-moi un peu votre main, et tâtez celui-ci. » Quand Jodelet découvre sa poitrine, Mascarille met la main sur le bouton de son haut-de-chausses et s'apprête à « montrer une furieuse plaie. » Les gestes rendent la scène très visuelle et leur multitude en accélère le jeu.

On retrouve un jeu de scène similaire dans le passage des Fourberies de Scapin qui oppose Argante et le valet de son fils (2.6). Sylvestre, déguisé en spadassin, fait croire qu'il est féroce et farouche pour intimider le père d'Octave. Sa prétendue férocité se manifeste par une explosion de colère face à des adversaires invisibles. Il pousse des cris, il s'agite. Les paroles du personnage et les didascalies permettent de capturer les nombreux coups d'épée, les différents mouvements du corps, les changements de directions :

C'est ce que je demande, morbleu ! c'est ce que je demande. (Il met l'épée à la main, et pousse de tous les côtés, comme s'il y avait plusieurs personnes devant lui.) Ah ! tête ! ah ! ventre ! que ne le trouvé-je à cette heure avec tout son secours ! Que ne paraît-il à mes yeux au milieu de trente personnes ! Que ne les vois-je fondre sur moi les armes à la main ! Comment, marauds ! Vous avez la hardiesse de vous attaquer à moi ! Allons, morbleu, tue ! Point de quartier. (Poussant de tous les côtés, comme s'il avait plusieurs personnes à combattre.) Donnons. Ferme. Poussons. Bon pied, bon œil. Ah ! coquins ! ah ! canaille ! vous en voulez par là, je vous ferai tâter votre soûl. Soutenez, marauds, soutenez. Allons. A cette botte. A cette autre. A celle-ci. A celle-là. (Se tournant du côté d'Argante et de Scapin.) Comment ! vous reculez ? Pied ferme, morbleu ! pied ferme ! (2.6.34-47)

clownesques. Nous rencontrons Ménelque chez lui pour le suivre sur les « places, » chez « un aveugle, » chez le « prince, » dans « l'appartement » du roi, à « la ville, » hors du « palais, » dans « son carrosse ; » on va avec lui chez « un autre, » chez « une femme, » aux « obsèques de sa femme, » à « l'Église. » On revient un instant « chez lui » pour repartir au « Louvre, » à la « campagne, » au couvent des « Chartreux » et on revient « chez lui » (« De l'homme » 7). Nous n'assistons plus à une ou deux séquences mais plutôt à un film tout entier. D'ailleurs, nous pouvons extrapoler la réflexion que fait Jacqueline Hellegouarc'h pour le passage « De la ville » 13, au portrait de notre Buster Keaton :

Les accumulations de phrases, de membres, de propositions, de termes – même non verbaux – décrivent à la fois la multitude et la rapidité des déplacements et des apparitions du personnage omniprésent. Ce n'est même plus un film ordinaire qu'on voit, c'est un dessin animé au rythme rapide. (Hellegouarc'h 277-278)

La parataxe et l'asyndète impriment une cadence soutenue au point de dérouter, parfois, le public – puisque le texte pourrait ou devrait être lu à haute voix. Afin de faciliter la lecture ou la mise en espace des portraits, l'auteur structure souvent les portraits, les séquences ou les scènes de façon binaire. En effet, la binarité favorise la visualisation, et, rend plus facile, par là même, de retenir l'attention de l'auditeur. Elle se manifeste tout d'abord au niveau syntaxique des phrases, comme dans le portrait de Démophile qui « se lamente et s'écrie » (« Du souverain » 11). Il parle d' « Olivier le Daume » et de « Jacques Cœur, » il dit que « c'étaient des hommes ... c'étaient des ministres, » il s'attache aux nouvelles « les plus tristes et les plus désavantageuses. »

Pour chaque phrase, le deuxième élément vient préciser et renforcer le premier. La binarité marque une sorte d'insistance qui révèle l'état d'esprit du caractère : « il entend déjà sonner le beffroi ... crier l'alarme. » C'est pourquoi « il songe à son bien et à ses terres » et pèse les choix qui s'offrent à lui. La binarité marque alors un balancement, comme si on évaluait une alternative : « où conduira-t-il, où se réfugiera-t-il, » « en Suisse ou à Venise. » Malheureusement, la peur de Démophile est infondée parce qu'il s'est convaincu, à tort, d'un danger imminent. Alors que la binarité accentue la panique de Démophile, elle marque l'assurance de Basilide : « vous diriez qu'il ait l'oreille du prince, ou le secret du ministre, » « ni plus ni moins, » « fixes et certains, » « trop ferme et trop décisif, » « ni assez pompeux ni assez exagéré » (« Du souverain » 11). Basilide est doué d'un esprit méthodique qui lui permet de faire attention au moindre détail. Par exemple, il « a la liste des batailles et des escadres » et celle « des généraux et des officiers » et « il n'oublie pas l'artillerie ni le bagage. » Il prend tout en compte et envisage tous les cas de figures : « tant en Allemagne et tant en Flandre, » « pour les Alpes... pour les Pyrénées, » « ce qu'elles feront et ce qu'elles ne feront pas. »

Une structure binaire caractérise aussi le portrait de Cimon et Clitandre. A nouveau, le deuxième élément est une forme d'insistance du premier segment. Les deux personnages ne sont « jamais vus assis, jamais fixes et arrêtés » et « leur profession est d'être vus et revus » (« De la cour » 19). Or la binarité permet aussi de marquer une opposition, comme « l'un... l'autre. » Les actions présentes dans le tableau constituent des paires qui se complètent et se renforcent : « ceux qui pressent et qui entourent, » « ils l'annoncent et le précédent, » ou qui se répètent : « ils passent et ils repassent » et « ils ne viennent d'aucun endroit, ils ne vont nulle part. » Notons l'interversion des verbes de la

formule conventionnelle d'aller et de venir, qui augmente l'impression de l'effort vain et du résultat nul. Le renversement de la formule va à l'encontre de la convention et représente presque une entorse à la tradition ou au bon sens. Cimon et Clitandre font les choses à l'envers. Pour Doris Kirsch, c'est « comme s'ils n'avaient aucun but, aucune motivation, aucune psychologie, comme si leur activité incessante, à laquelle ils ne réfléchissent plus, était devenue une fin en soi » (Kirsch 81). D'ailleurs, les formes négatives des verbes montrent que les deux caractères se déplacent dans l'espace mais n'atteignent aucune destination. Ils occupent l'espace et le désordre de leurs mouvements n'aboutit à rien. Doris Kirsch interprète l'expression finale du portrait comme « l'échec social de ces deux courtisans » et l'attribue « à leurs excès d'activité physique » (Kirsch 82).

Si dans le chapitre « De la cour » 19, on remarque une binarité de la syntaxe, nous en distinguons une plus flagrante : il s'agit d'un portrait-double. Les couples sont fréquents dans le théâtre. On peut toujours classer les protagonistes en paires, telles que le couple maître-domestique, amoureux-adjurant ou amoureux-confidant, amoureux-opposant ou amoureux-parent. Dans Les Caractères, La Bruyère met parfois en scène des paires de personnages. Quand il le fait, le moraliste élit toujours d'établir un rapport d'opposition ou de contraste. Il annonce déjà la différence entre Démophile et Basilide par une opposition géographique doublée d'un chiasme : « Démophile à ma droite [...]. Mais à ma gauche Basilide » (« Du souverain » 11). « Des biens de fortune » 83 décrit un riche et un pauvre. La différence entre Cimon et Clitandre réside dans « les affaires de terre » et celles de mer. (« De la cour » 19). Or, bien que différents, tous ces personnages finissent par se ressembler. L'argent distingue Giton de Phédon, mais au

fond ils se ressemblent. Tous deux parlent, tous deux marchent. Seule la façon de faire les distingue l'un de l'autre. Giton dort « profondément » le jour et la nuit, et Phédon dort « peu » (« Des biens de fortunes » 83). Giton et Phédon abaissent leur chapeau : le premier pour « ne voir personne » et l'autre pour « n'être point vu. » Doris Kirsch note que la supériorité sociale de Giton « est traduite en terme de poids et d'étendue [...] » alors que Phédon est réglé par un « principe physique inverse » (Kirsch 84). Michael Koppisch remarque que « Giton and Phédon are viewed externally, for there is no other way of painting them. Both are hollow puppets whose strings are pulled by wealth, in one instance and poverty in the other. Neither has any internal substance that might explain what motivates him » (Dissolution 68). Giton et Phédon finissent par se ressembler. De même, Cimon et Clitandre « portent au vent, attelés tous deux au char de la fortune, et tous deux fort éloignés de s'y voir assis » (« De la cour » 19). Théodote paraît unique mais on découvre dans la seconde moitié de son portrait qu'il n'est pas différent des « gens enivrés, ensorcelés de la faveur. » En effet, « Théodote a une plus douce manie ; il aime la faveur éperdument ... » (« De la cour » 61). La structure binaire des personnages permet de renforcer le fait que La Bruyère ne perçoit aucune différence entre tous les caractères. Soumis au regard perçant de l'auteur, « [c]haracters become empty shells, unthinking in their reactions to stimuli from the outside world » (Dissolution 66). Aucun personnage n'échappe au démontage du moraliste et chacun finit par ressembler aux autres. Le fleuriste, l'amateur de prunes, le collectionneur de livres, le lépidoptériste, Démocède et Diphile ont tous différentes passions (« De la mode » 2). Mais chacun voit sa passion devenir une obsession tout aussi déraisonnable chez l'un que chez l'autre. Bien que paraissant uniques, ils s'inscrivent tous dans la

définition du « curieux. » La douzaine de portraits du passage n'est qu'une déclinaison par l'auteur de la curiosité, à savoir un goût « pour ce qui est rare, unique, pour ce qu'on a, et ce que les autres n'ont point » (« De la mode » 2). Les actions des collectionneurs et amateurs en tout genre sont motivées par l'Autre. Les curieux nous font penser à Cimon et Clitandre, qui cherchent à « être vus et revus » (« De la cour » 19), et aux Pamphiles, qui sont de véritables comédiens, « des Floridors, des Mondoris » (« Des grands » 50).

Pour exposer cette ressemblance, pour guider le lecteur au fil de sa pensée et pour introduire son commentaire social, La Bruyère utilise les répétitions. Le parallélisme est l'une des formes de répétitions qu'il exploite pour rendre plus limpide sa pensée. Le moraliste impose le parallélisme à chaque proposition du chapitre « De la cour » 48 et évoque à chaque instant la vacuité de l'homme : ce dernier fonde tout son être sur le paraître. La Bruyère ébauche le portrait de Ménophile à partir d'un chiasme :

« Ménophile emprunte ses mœurs d'une profession, et d'une autre son habit » et d'un paradoxe : « il masque [...] quoiqu'à visage découvert. » Suivent ensuite des structures parallèles qui marquent l'opposition géographique « à la cour, à la ville, » ou l'opposition espace-temps : « ailleurs, toujours. » Ces propositions appuient l'idée de partout et toujours. Finalement, « sous un certain nom et sous le même déguisement » « on le reconnaît ; et on sait » « quel il est à son visage ».

La Bruyère répète des termes ou des expressions pour guider son public dans le développement de ses pensées. Les répétitions jalonnent ses pensées et amènent son idée principale. Pour décrire la monomanie de Diphile, l'auteur assemble des éléments paradoxaux qu'il relie avec les répétitions : « Il se renferme le soir fatigué de son propre plaisir, sans pouvoir jouir du moindre repos, que ses oiseaux ne reposent, et que ce petit

peuple, qu'il n'aime que parce qu'il chante, ne cesse de chanter ; il retrouve ses oiseaux dans son sommeil, lui-même est oiseau... » (« De la mode » 2). Le glissement des idées d'une proposition à l'autre s'effectue grâce à plaisir-jouir, repos-reposent, chante-chanter, oiseaux-oiseau. Jacqueline Hellegouarc'h l'a elle aussi noté : « Visiblement, l'auteur construit souvent sa phrase de façon à placer le mot ou groupe sur lequel s'enchaîne la suite » (Hellegouarc'h 430). On peut rapprocher sa pertinente remarque au concept de terme-pivot (Conesa Le dialogue moliéresque 283-292). Gabriel Conesa démontre que Molière affectionne les termes-pivots pour enchaîner – de manière sémantique – les répliques de ses personnages.⁶ La Bruyère joue sur la répétition du verbe « être » pour décrire Pamphile : « un Pamphile en un mot veut être grand, il croit l'être, il ne l'est pas, il est d'après un grand » (« Des grands » 50). La répétition de ce terme-pivot fait « progresser la pensée, par degrés, sans avoir recours aux mots de liaison » (Hellegouarc'h 430). La Bruyère expose la futilité des efforts d'un Pamphile.

Narcisse incarne un cas particulier de l'utilisation du terme-pivot. En effet, le glissement d'un terme-pivot à l'autre finit par fermer une boucle : « Il fera demain ce

⁶ Gabriel Conesa explique que les termes ou expressions-pivots peuvent prendre différentes formes. Pour illustrer l'exemple du substantif dans les répliques entre Philinte et Alceste dans Le Misanthrope (1.1.166-168):

- Mon flegme est philosophe autant que votre bile.
- Mais ce flegme, Monsieur, qui raisonne si bien,
Ce flegme, pourra-t-il ne s'échauffer de rien?

Il cite l'échange entre Trissotin et Clitandre dans Les Femmes savantes (4.3.1293-1295) pour donner un exemple de verbe-pivot.

- J'ai cru jusques ici que c'était l'ignorance.
Qui faisait les grands sos, et non pas la science.
- Vous avez cru fort mal, et je vous suis garant [...]

Gabriel Conesa précise que le terme-pivot peut être très souple, à l'instar de la conversation entre Henriette et Armande dans Les Femmes savantes (1.1.107-109) où le verbe devient un substantif :

- Et je n'ai fait que prendre, au refus de votre âme,
Ce qu'est venu m'offrir l'hommage de sa flamme.
- Mais à l'offre des vœux d'un amant dépité [...]

ou celle d'Armande et de Clitandre (4.2.1174-1175) dans laquelle un adjectif se transforme en substantif :

- Et tout cœur infidèle est un monstre en morale.
- Appelez-vous, Madame, une infidélité [...]

qu'il fait aujourd'hui et ce qu'il fit hier » (« De la ville » 12). La répétition du verbe « faire » montre que l'existence de Narcisse n'est qu'un rituel. Il occupe ses journées de la même façon; ses journées deviennent identiques. Un mouvement circulaire dirige la vie de Narcisse qui « se lève le matin pour se coucher le soir » (« De la ville » 12). Tout ce qui importe à Narcisse est de boucler la boucle. Sa vie se résume à se lever pour se coucher : elle est donc vide entre le lever et le coucher. « Pour Narcisse, les jours qui passent sont toujours ce même 'aujourd'hui', sa vie a déjà la fixité et l'immutabilité de la mort » (Kirsch 71). Son mouvement d'automates le rapproche de Cliton, dont la seule préoccupation est de manger. « Mais il n'est plus, il s'est fait du moins porter à table jusqu'au dernier soupir : il donnait à manger le jour où il est mort, quelque part où il soit il mange, et s'il revient au monde, c'est pour manger » (« De l'homme » 122). La peinture de Cliton s'articule autour de la table – « à table, » « à manger, » « il mange, » « pour manger » – et de l'idée de la mort – « ne plus être, » « dernier soupir, » « mort, » « revenir au monde. »

La cadence, le rythme et l'automatisme des mouvements sont renforcés par les répétitions. La folle agitation de Cimon et Clitandre apparaît deux fois sous l'idée de course : « on les voit courir, parler en courant » (« De la cour » 19) et le ballet d'Onuphre dans les reprises du jonctif : « elles vont, et il va ; elles reviennent, et il revient ; elles demeurent, et il demeure » (« De la mode » 24). Nous l'avons montré auparavant, les actions d'Onuphre sont conditionnées par l'Autre. Une structure encore plus significative revient systématiquement pour décrire le tartuffe, à savoir la tournure conditionnelle « si ... , ... » où la présence de l'Autre déclenche les réactions du faux dévot. Par exemple, quand Onuphre est à l'église, « si l'homme de bien se retire, celui qui le voit partir

s'apaise et ne souffle pas » (« De la mode » 24). Les constructions conditionnelles réapparaissent à neuf reprises dans le portrait du caractère. Comme dans le cas de Mopse, elles représentent des lois auxquelles le comportement d'Onuphre obéit, se plie. Ses actes sont automatiques.

Les répétitions de La Bruyère, maladroitement au premier abord, contribueraient à la lecture à haute voix de l'ouvrage. On pourrait accuser La Bruyère d'une certaine maladresse stylistique quand il multiplie l'emploi de la structure « si ..., » pour peindre Onuphre. On pourrait de même lui reprocher l'usage trop fréquent de la structure « pour + verbe » de « Du mérite personnel » 39, et celui des propositions relatives introduites par « où » de « De la mode » 2. Nous avons établi antérieurement que l'auteur recherche la concision et la précision, et nous en concluons que les répétitions ne peuvent être anodines et satisfont un effet voulu : elles aident la respiration. La plume de La Bruyère évoque l'écriture moliéresque :

Parmi les procédés qui concourent à la stylisation du discours, le rythme joue également un rôle capital, car il confère une assise solide au texte parlé et permet une bonne respiration au comédien. Parfois ces effets sont marqués par une structure syntaxique, en prose comme en vers, soutenue par un système clos de coordination (que... que ... et que).

(Conesa La comédie de l'âge classique 183)

Nous avons noté plus haut que la ponctuation des Caractères est une ponctuation du souffle. Les coordonnants « pour » et « où » permettraient des « attaques explosives qui marquent nettement le rythme, à la fois syntaxique et métrique » (Conesa Le dialogue moliéresque 411). Le portrait de Celse gagne alors en rythme : « C'est un homme né

pour les allées et venues, pour écouter [...], pour en faire [...], pour aller [...], pour réconcilier [...], pour réussir [...], pour se donner toute la gloire de la réussite et pour détourner la haine d'un mauvais succès » (« Du mérite personnel » 39). Ce serait pareil pour le fleuriste qui « passe au drap d'or, de celle-ci à l'agathe, d'où il revient enfin à la solitaire, où il se fixe, où il se lasse, où il s'assit, où il oublie de dîner » (« De la mode » 2). À rebours, les répétitions des structures « il + verbe » qui peignent Cliton imprime un rythme lourd (« De l'homme » 122). Doris Kirsch conclue que « [c]ette technique a pour effet de rendre le rythme du débit d'une lenteur qui laisse deviner l'exaspération de celui qui souffre la conversation de Cliton » (Kirsch 71).

Non seulement les répétitions s'intègrent-elles dans la partition musicale de l'ouvrage, mais elles ajoutent un effet improvisateur au ton déjà conversationnel des portraits. En effet, les redites du moraliste nous donnent l'impression qu'il cherche la tournure juste, l'expression juste. Il ne parvient pas tout à fait à décrire le caractère « en un mot » (« Des grands » 50) puisqu'il établit le portrait d'un Pamphile en quatre groupes verbaux : il « veut être grand, il croit l'être, il ne l'est pas, il est d'après un grand. » Ne pouvant esquisser d'un trait un Pamphile, l'auteur le croque. Il passe plusieurs coups de brosse et à chaque touche, il capture un peu mieux son Pamphile. Jacqueline Hellegouarc'h trouve que La Bruyère « vient souvent nous chercher assez loin et nous approche peu à peu de la vérité : du thème qui lui tient à cœur ou du caractère caché d'un personnage qu'on a commencé par voir de l'extérieur ou dans un ensemble » (Hellegouarc'h 431). Il est vrai que nous percevons un mouvement de la surface du personnage vers l'intérieur. Cette tentative de pénétration serait peut-être aussi la source des répétitions. Elles proviendraient tant de la spontanéité du narrateur que de la

difficulté à cerner le sujet. Ce dernier n'est que phénomène et spectacle, n'est que mouvement et mobilité. Quand le moraliste parvient à le saisir, il ne trouve que le vide.

L'observation par l'auteur commence à distance et par la surface. Jules Brody estime que La Bruyère peint des scènes « de la vie contemporaine telles qu'elles devraient paraître aux yeux d'un témoin objectif, qui y serait tombé presque accidentellement. C'est du point de vue non prévenue, pour ne pas dire naïf, d'un tel *outsider* que La Bruyère nous dépeint le beau monde parisien » (Brody, « Images de l'homme » 184). Or, nous rencontrons au sein des portraits une combinaison de discours direct et indirect par lesquels nous distinguons la voix de l'auteur et découvrons son jugement à l'égard des caractères.

Comme nous l'avons dit, l'expression « en un mot » indique le désir de La Bruyère de cerner les caractères qu'il observe et rappelle le caractère littéraire de son entreprise. Ce dernier n'hésite pas à faire mention directe de son ouvrage quand il aborde le portrait de Ménippe qui « a l'air et le maintien de celui qui n'a rien à désirer sur ce chapitre » (« Du mérite personnel » 40), ou celui d'Iphis qu'on pût reléguer au « chapitre des femmes » (« De la mode » 14). L'adjectif démonstratif et l'évocation des différents chapitres – celui qui est de mise ou celui dont on a traité auparavant – reconnaissent la présence du lecteur par le narrateur. Le moraliste n'hésite pas à s'adresser directement au lecteur : « Voilà un homme, dites-vous, que j'ai vu quelque part, de savoir où, il est difficile, mais son visage m'est familier. Il l'est à bien d'autres, et je vais, s'il se peut, aider votre mémoire » (« De la ville » 13). L'apparition de la première personne du singulier et de la deuxième personne du pluriel – tant pour le pronom personnel de l'embrayeur « dites-vous » que pour l'adjectif possessif – identifient clairement les

interlocuteurs. Nous savons que La Bruyère est sur scène, parmi les caractères : « Démophile à ma droite » et « à ma gauche Basilide » (« Du souverain ou de la république » 11), et il parvient à nous intégrer dans le tableau ; il nous fait monter sur la scène, où nous observons, en sa compagnie, les autres personnages. « Voilà » suggère en effet que nous sommes aux côtés de l'auteur mais que nous observons une tierce personne. C'est dans de telles circonstances que nous découvrons Mopse, Cimon et Clitandre. Nous nous tenons encore à l'écart lorsque l'auteur décrit Mopse : « Je connais Mopse... » (« Du mérite personnel » 38). Le portrait de Mopse pourrait répondre à l'une de nos questions : « Comment avez-vous rencontré l'homme que nous apercevons là-bas ? » ou « Comment avez-vous rencontré l'homme qui vient de nous quitter ? » L'interrogation qui ouvre le portrait de deux courtisans infatigables, « Ne croirait-on pas de Cimon et Clitandre » (« De la cour » 19), suppose que l'auteur et le lecteur se tiennent au bord de la course effrénée, du spectacle. Le moraliste ne fait-il pas remarquer par la suite : « ne leur faites pas de questions, ou donnez-leur du moins le temps de respirer et de se ressouvenir qu'ils n'ont nulle affaire, qu'ils peuvent demeurer avec vous et longtemps, vous suivre même où il vous plaira de les emmener » (« De la cour » 19). Nous n'entrons pas dans le manège des deux caractères et préférons rester à l'écart. Pour reprendre l'expression de Jules Brody, nous sommes des « outsiders. »

La Bruyère veut souvent se démarquer des personnages. Il le fait, par exemple, à travers l'emploi d'innombrables impératifs à la deuxième personne du pluriel. Ainsi renforce-t-il l'idée de conversation entre l'auteur et le lecteur qu'il exhorte : « Laissez faire Ergaste » (« Des biens de fortunes » 28) ou « ne lui [Hermagoras] parlez pas des guerres de Flandre et de Hollande, dispensez-le du moins de vous répondre » (« De la

société et de la conversation » 74). Des tournures telles que « il faut que vous laissiez faire Ergaste » ou « vous ne devriez pas parler à Hermagoras des guerres » ralentiraient le rythme de la phrase, alors que les formes impératives accélèrent le rythme. Plus que tout, elles rapprochent le moraliste qui prodigue bien des conseils au lecteur. Ici, La Bruyère nous retient par le bras et nous persuade de laisser faire Ergaste ; là, il nous murmure à l'oreille : « Ne traitez pas avec Criton [...] si plein de ses intérêts et ennemi des vôtres » (« Des biens de fortunes » 29). Il nous apprend que Criton est un égoïste dont nous devrions nous méfier. Si Criton ne pense qu'à « ses seuls avantages, » l'auteur, lui, se soucie des nôtres. L'auteur est notre allié. Cet ami affectionne particulièrement la forme négative du mode impératif parce qu'elle constitue un avertissement :

« ne leur faites pas, » « ne lui parlez pas, » ou « ne traitez pas, » par exemple. L'auteur trace donc, grâce au discours direct, une délimitation entre lui et le lecteur d'une part, et Cimon, Clitandre, Ergaste et Criton d'autre part. Comme le suggère Jules Brody, le narrateur et le lecteur sont des « outsiders » et ils ne sont pas sans évoquer le personnage de Mopse. Pourtant une différence, majeure, réside : alors que ce personnage cherche à tout prix à « s'insinue[r] dans un cercle » (« Du mérite personnel » 38), l'auteur s'essaie à nous dissuader d'imiter Mopse et il nous encourage à rester en marge. Son regard ne s'avère pas si naïf : il juge les caractères.

L'opinion de l'auteur se manifeste non seulement dans ses mises en garde au lecteur, mais aussi dans ses conversations avec les caractères. Il arrive que l'auteur s'adresse directement aux personnages. Après une longue description de ses maints et vains efforts à obtenir audience de Clitiphon, l'auteur l'interpelle : « ô homme important et chargé d'affaires, qui à votre tour avez besoin de mes offices » (« Des biens de

fortune » 12). On devine un ton exaspéré. Or le second membre de la phrase donne à l'apostrophe un ton sarcastique. L'homme qui se sent si important et qui est si dédaigneux de l'auteur verra un jour, et à son grand dam, les rôles inversés. Un ton tout aussi empli de sarcasme colore l'échange entre La Bruyère et Lélie. Leur conversation est caractérisée par sept interrogations à Lélie qu'on identifie une douzaine de fois : par un « vous » sujet ou complément, ou une forme verbale à la deuxième personne du pluriel. Bien qu'il n'y ait peu de doute quant à l'identité de l'interlocutrice, l'auteur répète quatre fois son nom. Nous en dégageons un ton ironique que Jacqueline Hellegouarc'h décèle : « L'apostrophe aussi peut-être expressive par elle-même : l'auteur engage un dialogue et, violemment ou ironiquement, prend à partie le personnage critiqué » (Hellegouarc'h 232). Une seule des sept questions amène une réponse. Les six autres semblent reprendre des arguments qui auraient été avancés par Lélie et elles n'exigent aucune réplique: ce sont des questions pour la forme et pleines d'ironie. Les attaques s'achèvent sur le mépris : « Je vous plains, Lélie, si vous avez pris par contagion ce nouveau goût qu'ont tant de femmes romaines pour ce qu'on appelle des hommes publics » (« Des femmes » 33). Si on obtient une réponse de Lélie, on n'entend pas du tout la voix d'Acis, que l'auteur apostrophe, presse de questions, pour finalement conclure qu' « une chose vous manque, Acis, [...] une chose vous manque, c'est l'esprit, ce n'est pas tout... » (« De la société et de la conversation » 7). La conclusion du moraliste a d'autant plus d'impact que nous n'entendons à aucun moment la voix du caractère. Nous devinons ce qu'il dit à travers les paroles de l'auteur : « vous voulez, Acis, me dire qu'il fait froid. » Jacqueline Hellegouarc'h interprète la scène comme « un coup de téléphone d'Acis dont les paroles se devinent dans les pauses qui séparent les

éléments » (Hellegouarc'h 268). En effet, les paroles au discours direct de l'auteur marquent sa présence aux côtés du lecteur et le silence d'Acis évoque son absence. On imagine aisément sur les planches un acteur tenant un combiné à l'oreille et s'évertuant à comprendre son interlocuteur, Acis.

Le fait de ne pas entendre les paroles d'Acis souligne le manque d'esprit du personnage ou renforce l'idée que ce qu'il dit est incompréhensible : « Que dites-vous ? comment ? je n'y suis pas ; vous plairait-il de recommencer ? j'y suis encore moins » (« De la société et de la conversation » 7). Acis n'est pas le seul caractère dont les mots sont inaudibles ou inintelligibles. Giton « parle avec confiance » et Phédon « croit les nouvelles qu'il débite » (« Des biens de fortunes » 83), mais nous ne connaissons pas le contenu de leur discours. En fait, leurs mots sont aussi insignifiants que ceux de Théodecte, qui « conte » et qui « plaisante » (« De la société et de la conversation » 12). Rappelons que nombre de caractères ne sont que des automates, ne sont que pur mouvement. Pourtant, il arrive que la parole soit accordée aux personnages à travers le discours direct.

Nous entendons par exemple Pamphile : « Il dit : Mon ordre, mon cordon bleu » ou « il vous dit, Vous ne faisiez pas hier semblant de nous voir » (« Des grands » 50). Remarquons qu'en général La Bruyère emploie le verbe déclaratif « dire » comme expression introductrice, ce qui permet d'identifier très aisément les paroles du personnage. D'une part, le lecteur sait quels sont les mots que le narrateur rapporte ; d'autre part, le lecteur peut changer d'intonation pour interpréter la voix du caractère et la distinguer de celle du narrateur. Les paroles rapportées au discours direct acquièrent un ton plus neutre. L'écrivain préserve cette neutralité parce que les répliques elles-mêmes

mettent en lumière le caractère. Basilide, par exemple, « dit dans le discours familier, Notre auguste Héros, notre grand Potentat, notre invincible Monarque » (« Du souverain ou de la république » 11) et exhibe son inclination pour le style pompeux. En effet, nous observons une contradiction entre les éléments quasi superlatifs de la phrase au rythme ternaire et le registre ordinaire. De même, nous constatons un paradoxe entre la triste nouvelle qu'annonce le grisonnant Ruffin et la peine qu'il ressent : « il dit, Mon fils est mort, cela fera mourir sa mère et il est consolé » (« De l'homme » 123). La syntaxe de la phrase évoque le prompt rétablissement de Ruffin parce qu'à peine a-t-il annoncé le décès de son fils (et celui à venir de sa femme), que son chagrin disparaît. Et l'auteur d'achever : « il n'a point de passions. » Nicandre tâche de convaincre Elise en étalant ses biens et en affichant sa famille : « Monsieur le Surintendant qui est mon cousin ; Madame la Chancelière qui est ma parente, voilà son style » (« De la société et de la conversation » 82). Les mots n'ont, en soi, aucune valeur communicative, si ce n'est révéler la personnalité du vieillard.

Très fréquemment, La Bruyère préfère rapporter les paroles des personnages, non par le discours direct, mais par le discours indirect libre. En choisissant le discours indirect libre, l'auteur couvre de sa voix celle des personnages. Il prête sa voix aux caractères, renforçant ainsi le sentiment que nous avons affaire à des pantins et des marionnettes. Ménelque est distrait et « [i]l cherche, il brouille, il crie, il s'échauffe, il appelle ses valets l'un après l'autre, on lui perd tout, on lui égare tout » (« De l'homme » 7). Le discours indirect libre assure une fluidité que le discours direct lié ne peut accorder : « il appelle ses valets l'un après l'autre, il dit : on me perd tout, on m'égare tout. » L'alternative modifie le rythme qui, dès lors, se saccade. À rebours, la phrase de

La Bruyère n'affecte pas la respiration. Les propositions s'enchaînent pour mieux évoquer le cirque de Ménalque ; il est rendu muet et il emprunte la voix de l'auteur. On pourrait, certes, objecter que le discours direct libre n'altère pas le rythme : « il appelle ses valets l'un après l'autre, on me perd tout, on m'égare tout. » Cependant, le discours direct ne crée pas d'ambiguïté, contrairement au discours indirect libre. Au lieu d'utiliser une formule qui assure la neutralité du ton, le moraliste choisit une construction où les voix du narrateur et des caractères se mêlent. Elles se superposent chez Ménalque mais nous devinons une distanciation du narrateur par rapport à l'énoncé. Ménalque est si absorbé par lui-même, si retranché du monde, qu'il ne sait pas qu'il perd ou égare tout, et il accuse à tort ses valets. L'auteur saisit le comique de la situation et rapporte les réprimandes du distrait. Nous entrevoyons un sourire, nous décelons de l'ironie. Ce peut être de la moquerie, comme dans la description de Démophile qui « se plaint lui même, il a perdu un bon ami, et une grande protection » (« Du souverain ou de la république » 11). La réaction de Démophile est ridicule parce qu'exagérée et sans fondement : il se lamente du sort tragique d'un général alors qu'on l'assure que l'officier n'a « qu'une légère blessure. » L'auteur use du discours indirect pour faire des insinuations, pour empreindre une opinion sur les paroles qu'il répète.

Non content de l'effet du discours indirect, La Bruyère y supplée le discours direct. Le discours direct constitue un commentaire qui éclaire ce que le discours indirect sous-entend, à l'instar du portrait de Cliton : « il a surtout un palais sûr, qui ne prend point le change, et il ne s'est jamais vu exposé à l'horrible inconvénient de manger un mauvais ragoût, ou de boire d'une vin médiocre : c'est un personnage illustre dans son genre » (« De l'homme » 122). La première partie de la citation correspondrait à une

déclaration de Cliton. On l'imagine facilement s'exclamer : « J'ai surtout un palais sûr, qui ne prend point le change, et je ne me suis jamais vu exposé à l'horrible inconvénient de manger un mauvais ragoût ! » Nous percevons une touche d'agacement et de scepticisme chez le narrateur, qui précise auparavant qu'il voudrait éviter le gastronome : « il me fait envie de manger à une bonne table où il ne soit point. » L'agacement et le scepticisme éclatent au grand jour quand l'écrivain conclut que Cliton « est un personnage illustre dans son genre. » Il n'y a plus de sous-entendus. La combinaison des discours indirect libre et direct se retrouve chez Hermagoras : « Il n'a jamais vu Versailles, il ne le verra point » (« De la société et de la conversation » 74). Le pédant déplore de ne pas connaître le palais et laisse entendre qu'il pourrait un jour le voir. La Bruyère dément immédiatement toute possibilité par la reprise au futur du verbe utilisé par Hermagoras. Nous comprenons que la structure discours indirect libre - discours direct marquent une opposition entre les paroles du caractère, que le narrateur entend et rapporte avec doute, et l'opinion du narrateur. Cette structure est doublée au tout début du portrait d'Arrias : « Arrias a tout lu, a tout vu, il veut le persuader ainsi, c'est un homme universel, et il se donne pour tel » (« De la société et de la conversation » 9). Le fait de citer les paroles d'Arrias au discours indirect, donne prééminence à la voix d'un narrateur sceptique à l'égard des mots du personnage : « J'ai tout lu, j'ai tout vu » et « Je suis un homme universel. » Le caractère essaie de passer pour ce qu'il n'est pas. Il ne s'attache qu'au paraître. De nouveau, l'écrivain se tourne vers le lecteur et il contredit aussitôt ce qui est affirmé et ses commentaires indiquent qu'il parvient à pénétrer le personnage. Nous pourrions réorganiser la phrase afin de mieux faire ressortir le mouvement de la conversation :

Arrias – J’ai tout lu, j’ai tout vu !

La Bruyère (*se tourne vers le spectateur*) – Il veut le persuader ainsi...

Arrias – Je suis un homme universel !

La Bruyère (*s’adresse toujours au spectateur*) – Il se donne pour tel...

L’asyndète et la parataxe, les structures parallèles et les répétitions se joignent pour transformer Les Caractères en une représentation théâtrale dans laquelle les personnages prennent vie, s’animent et s’agitent perpétuellement, et à travers laquelle s’établit un dialogue entre l’auteur et le public. La connivence qui naît entre l’écrivain et le lecteur n’est pas sans rappeler les farces et les comédies. En fait, nous verrons dans le chapitre qui suit que La Bruyère recourt aux procédés comiques pour peindre ses portraits.

De la théâtralité des Caractères : une mise en scène comique.

Notre discussion de la théâtralité des personnages (éléments paraverbaux) et de la théâtralité de l'écriture (stylistique des portraits) nous amène enfin à explorer les procédés de la comédie présents dans les portraits. En effet, nous remarquons, comme la critique Renée Linkhorn, que se dégage des Caractères « un comique que l'on pourrait qualifier de dramatique qui se fonde sur des 'ensembles' (situations, caractères), et qui permet de regarder bien des passages de La Bruyère comme des ébauches de comédies, ou comme des tableaux extraits d'une pièce » (250).

Afin de montrer que les portraits des caractères constituent certainement des comédies, nous entendons les démonter et en révéler les mécanismes comiques. La Bruyère emploie deux procédés : le personnage comique et les situations comiques. Nous commencerons par montrer que les caractères correspondent à la définition épelée par Henri Bergson du personnage comique, à savoir un être qui « pêche par obstination d'esprit ou de caractère, par distraction, par automatisme » (79). Dans un deuxième temps, nous nous pencherons sur les ressorts sur lesquels la création des situations comiques repose : la contrariété, les rebondissements et chutes, et la boucle. Grâce à ces situations comiques, l'auteur parvient à une véritable mise en scène des portraits. Grâce à elle, les personnages prennent vie et leur comique se manifeste et s'accroît sur les planches.

Pour ses saynètes, La Bruyère crée avant tout des personnages comiques. Il campe des êtres qui exhibent en général au moins l'un des trois défauts qui caractérisent le personnage comique, c'est-à-dire l'obstination d'esprit ou de caractère, la distraction ou l'automatisme (Bergson 79). Nous verrons que La Bruyère recourt aux répétitions

d'actions pour évoquer l'obstination d'esprit, à la monomanie pour la distraction et à l'accumulation des gestes pour exposer l'automatisme. Nous commencerons par ce dernier et nous serons conduits ensuite à prendre en considération la distraction et la monomanie. Par contre, nous n'aborderons la notion d'obstination que dans une partie ultérieure du chapitre.

L'examen des portraits dans notre premier chapitre a mis en relief la prépondérance des verbes, en particulier ceux d'action, et nous a amené à comparer les caractères à des pantins, des marionnettes. Dans le chapitre suivant, notre analyse de la stylistique a démontré le rôle de la parataxe et de l'asyndète dans l'accentuation du mouvement et de la mécanique des automates. Les personnages de La Bruyère s'inscriraient ainsi dans la définition bergsonienne du personnage comique. Afin de souligner davantage leur défaut d'automatisme, l'auteur exploite le procédé burlesque « de l'exagération, de la déformation, du grossissement » (Van Delft « La Bruyère et le burlesque » 296) et le combine à celui de l'accumulation.

Nous avons vu tantôt que Cimon et Clitandre mènent une existence réduite au mouvement. Pour souligner le fait que la cinétique domine la personne des deux courtisans, l'auteur varie les descriptions d'état et il les accumule : « jamais vus assis, jamais fixes et arrêtés » (« De la cour » 19). L'accumulation de descriptions équivalentes suggère la difficulté de l'auteur à fixer le caractère. Il cherche le mot juste, mais le mouvement constant des caractères rend sa tâche ardue. C'est en partie la raison pour laquelle il multiplie les retouches ; il le fait aussi pour exagérer le caractère répétitif et périodique des actes : « La phrase étant toujours moulée sur le fait à décrire, il [La Bruyère] prend aussi ce ton pour mieux peindre une insistance dans les actes ou les faits :

multipliant les expressions d'un même fait, il en évoque la répétition » (Hellegouarc'h 396).

Les deux tournures de la même expression sous-entendent que Cimon et Clitandre ne peuvent rester immobiles. L'accumulation retient l'attention du lecteur ; son regard semble s'attarder sur les comparses. Non content de la multiplication des tournures, La Bruyère la double de « l'invention des situations » (Van Delft « La Bruyère et le burlesque » 296). En effet, il accumule les actions et les séquences : « ils passent et ils repassent » ou « ils ne viennent d'aucun endroit, ils ne vont nulle part. » Chaque situation ressemble à la précédente et n'en constitue qu'une variation. Le lecteur retrouve en chaque geste, en chaque scène le défaut du personnage. L'automatisme se trouve exagéré et grossi par ce foisonnement qui accroît dès lors le comique de gestes. Au fur et à mesure que les gestes et actions se suivent et se ressemblent, elles deviennent de plus en plus automatiques et absurdes ou saugrenues et elles ne peuvent que susciter le rire grandissant du lecteur. La Bruyère nous propose une pléthore de gestes et d'actions pour représenter Cimon et Clitandre, et il nous offre de suivre Gnathon dans de multiples contextes. Il nous convie tout d'abord à la table de Gnathon et nous invite ensuite à suivre ce dernier dans « un carrosse, » puis « en voyage » et dans « les hôtelleries » (« De l'homme » 121). A nouveau, comme Cimon et Clitandre, le caractère se comporte de la même façon tant au dîner que dans les transports ou en voyage, c'est-à-dire partout et tout le temps. C'est un véritable automate. Quelles que soient les circonstances il répète les mêmes gestes. Quand bien même voudrait-il ne pas le faire, il ne peut s'en empêcher. La surcharge exagère encore son automatisme.

Nous pouvons rapprocher la technique d'accumulation au phénomène de « la boule de neige » qu'Henri Bergson décrit comme l'effet qui « se propage en s'ajoutant à lui-même, de sorte que la cause, insignifiante à l'origine, aboutit par un progrès nécessaire à un résultat aussi important qu'inattendu » (39). Les longs portraits d'Onuphre (« De la mode » 24), d'Antagoras (« De l'homme » 125) et de Ménalque (« De l'homme » 7) illustrent bien le procédé de la boule de neige. Le plaideur-né Antagoras aime tant plaider qu'il est quasiment partout. Il semble pris d'une « démangeaison intérieure » (Bergson 63) et ne se repose jamais puisque La Bruyère emploie des adverbes de temps qui suggèrent l'éternité : « le matin [...] et le soir, » « depuis quarante ans, » « successivement, » « chaque jour, » « le lendemain » (« De l'homme » 125) pour n'en citer que quelques-uns. Antagoras occupe aussi bien le temps que l'espace et devient omniprésent : « Il parcourt le matin toutes les chambres et tous les greffes d'un parlement, et le soir les rues et les carrefours d'une ville. » Son omnipotence transparaît dans des expressions temporelles absolutistes qui sont modifiées par l'adjectif « tout, » décliné sous diverses formes : « toutes les chambres et tous les greffes d'un parlement. » Nous ne pouvons lui échapper ; il nous suit comme une ombre et on le voit partout et tout le temps : « si vous plaidez vous-même, et que vous alliez le lendemain [...] chez l'un de vos juges [...], le juge attend [...] qu'Antagoras soit expédié. » Il est incontournable et nous le retrouvons là où nous l'attendons le moins.

Le portrait de Ménalque s'avère tout aussi burlesque et des critiques comme Van Delft le compare à Buster Keaton (Les spectateurs de la vie 155) ou à « un dessin animé au rythme rapide » (Hellegouarc'h 277-278). Nous avons établi dans les chapitres précédents qu'il n'est que mouvement. Mais ce qui provoque le rire est son absence de

conscience. Rien ne suscite mieux le rire qu'un être dont les gestes deviennent mécaniques, chez qui nous ne décelons pas d'âme ou d'esprit : « les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique » (Bergson 20). Il ne se rend compte de rien, tant il est absorbé par sa propre personne. Le lecteur rit aux éclats lorsque Ménélaque, sans comprendre qu'il est l'objet des regards et des rires, « demande ses gants qu'il a dans ses mains » ou quand il « cherche des yeux dans toute l'assemblée où est celui qui montre ses oreilles, et à qui il manque une perruque » (« De l'homme » 7). Le comique de Ménélaque réside dans son inhabilité à comprendre les situations dans lesquelles il se trouve. Tout n'est que quiproquo ou malentendu pour lui. Quel que soit le contexte, Ménélaque, égal à lui-même, se comporte de façon identique. Il ne sait jamais ce qui se passe autour de lui, son esprit divague. Au fur et à mesure que les scènes se succèdent, le comique grandit. Le burlesque se voit accentué par l'accumulation des gags. Comme il le fait dans le tableau de Cimon et Clitandre (« De la cour » 19) ou dans le portrait de Gnathon (« De l'homme » 121), La Bruyère nous offre un kaléidoscope de la vie de Ménélaque. Nous découvrons ses comportements, ses gestes, tous identiques malgré la variété des situations. Cependant, la surabondance des situations s'organise d'après un enchaînement qui est loin d'être anodin. Louis Van Delft estime que « les 'remarques' les plus burlesques sont loin de parvenir d'un seul coup à une déformation, une distorsion caractérisées. Il y a une gradation, un crescendo savamment ménagés » (« La Bruyère et le burlesque » 297).

Le crescendo de l'outrance, l'excès aboutit à une déshumanisation du personnage qui à l'instar de Diphile (« De la mode » 2), de Gnathon (« De l'homme » 121) ou de

Mopse (« Du mérite personnel » 38) devient un animal. Henri Bergson cite l'exemple de Figaro pour démontrer que le comique vient de la réification : « Quel homme est-ce ? - C'est un beau, gros, court, jeune vieillard, gris pommelé, rusé, blasé, qui guette et furète, et gronde et geint tout à la fois » (Bergson 32). Nous pouvons rapprocher l'homme qui guette et furète à Gnathon, la bête vorace qui « manie, remanie, démembre, déchire » et pour qui la table est « un râtelier » (« De l'homme 121). Diphile, lui, est si préoccupé par ses oiseaux qu'il finit par en devenir un lui-même. Mopse, à force d'essayer de pénétrer l'espace auquel il n'appartient pas, où il n'a pas sa place se ridiculise toujours un peu plus : « Il s'insinue dans un cercle, » « il entre dans une assemblée » (« Du mérite personnel » 38). Il s'obstine en vain. Ses mouvements et son jeu de scène deviennent pavloviens et burlesques quand, par exemple, « [on] l'ôte d'une place destinée à un ministre, il s'assied à celle du duc et pair » parce que « La Bruyère s'est abstenu systématiquement de toute référence à des actes de conscience ou de jugement. De sorte que le lecteur a l'impression d'être témoin d'une action où les acteurs réagissent au lieu d'agir, où ils sont réduits au statut de figurants sans conscience, sans but, sans raison » (Brody 157). Le personnage nous désopile dès lors que ses mouvements deviennent conditionnés et qu'il se transforme en meilleur ami de l'homme : « Chassez un chien du fauteuil du Roi, il grimpe à la chaire du prédicateur. »

Diphile, Gnathon, Mopse sont des personnages comiques à double titre. Non seulement pèchent-ils par l'automatisme mais ils partagent un dénominateur commun : tous, comme Ménalque, sont distraits. Nous employons ce terme dans le sens qu'en donne Henri Bergson, à savoir une personne qui ne fait pas attention à ceux qui l'entourent, aux autres.

Le portrait de Ménalque constitue une longue série d'actions où le personnage n'est absorbé que par sa propre personne. L'incident cocasse de la perruque amène Ménalque à regarder autour de lui et à rire « plus haut que les autres » sans même se rendre compte qu'il est exposé aux rires et à la moquerie des courtisans. Pour d'autres portraits, La Bruyère annonce plus explicitement la distraction (à l'égard des autres) par des mentions textuelles. Il explique que Théodecte « n'a nul discernement des personnes, ni du maître, ni des conviés » (« De la société et de la conversation » 12) et que Ménippe n'est « occupé que de sa personne » (« Du mérite personnel » 40). L'auteur combine les deux descriptions pour peindre le carnassier Gnathon qui « ne vit que pour soi, et tous les hommes ensemble sont à son égard comme s'ils n'étaient point » (« De l'homme » 121). Afin de souligner davantage la primauté du moi, l'auteur juxtapose dans cette phrase deux propositions opposées : l'une contient le personnage incarné par le pronom singulier « soi », l'autre délimite l'espace du groupe dont la notion plurielle est gonflée par la combinaison du mot pluriel « les hommes » et de l'adverbe « ensemble. » Le personnage a une haute opinion de lui-même et n'accorde d'attention qu'à sa propre personne. Par contre, la structure de la phrase démolit cette « opinion » et rétablit l'ordre véritable des choses puisque la proposition du groupe est bien plus longue que celle qui contient le moi du personnage. Un décalage est établi entre la vision que le caractère a de lui-même et la réalité.

La Bruyère reprend ce procédé quand il décrit les manières de Gnathon à table et lui oppose « toute la compagnie » : « il oublie que le repas est pour lui et pour toute la compagnie. » Pour mieux brosser le personnage, il modifie à nouveau la technique : il emploie des adjectifs et pronoms possessifs de la troisième personne du singulier comme

« sa, » « la sienne » ou « les siens » pour évoquer le moi de Gnathon et pour l'opposer au groupe. Dans ce dernier cas, le groupe paraît d'autant plus grand qu'il est qualifié par trois expressions différentes qui peignent une généralité : « tout le monde, » « personne, » les « autres. » Les formules de négation restrictive – qui réapparaissent très fréquemment sous le plume de La Bruyère, comme par exemple, dans les portraits de Théodecte ou Ménippe – achèvent le portrait de l'égoïste ou égocentrique, du distrait : « Il embarrasse tout le monde, ne se contraint pour personne, ne plaint personne, ne connaît de maux que les siens, que sa réplétion et sa bile, ne pleure point la mort des autres, n'appréhende que la sienne... » Le processus d'accumulation que nous avons mentionné auparavant accentue encore le trait distrait de Gnathon.

L'obsession du moi qu'on observe chez Ménélaque et chez Gnathon se manifeste fréquemment dans l'ouvrage sous la forme de monomanie. Aucun personnage n'illustre mieux la monomanie que le portrait multiple du curieux (« De la mode » 2). Le fleuriste assouvit la sienne dans le jardin où « il y court au lever du soleil, et il en revient à son coucher » (« De la mode » 2). L'objet de sa curiosité l'occupe, le hante toute la journée. Le temps qu'il passe au jardin ne se quantifie pas en heures, mais se trouve plutôt rythmé par le mouvement de l'astre solaire. Son existence s'organise comme celle des fleurs : en relation avec la nature et non par rapport à la société ou aux hommes. Lorsqu'il est éveillé, l'horticulteur ne se soucie que d'une chose : ses tulipes. Il a évacué le monde de sa vie. Son obsession pour les tulipes altère son rapport avec les hommes. Il n'a pas besoin d'eux parce qu'il se satisfait d'une relation quasi amoureuse avec les plantes : « il la [la Solitaire] quitte pour l'Orientale, de là il va à la Veuve, il passe au Drap d'or, de celle-ci à l'Agathe, d'où il revient enfin à la Solitaire, où il se fixe, où il se lasse, où il

s'assit, où il oublie de dîner » (« De la mode » 2). Tout comme le fleuriste, l'amateur de prunes ne s'intéresse à rien d'autre qu'à sa marotte. Il n'a cure des autres fruits. Si lui affectionne et privilégie les tulipes par-dessus toutes les autres fleurs, l'homme aux prunes « s'attache aux seuls pruniers. » Le caractère évacue de nouveau le monde extérieur. Le fleuriste se cloître dans son jardin et entretient une relation humaine avec ses tulipes et l'amateur de prunes ne s'intéresse qu'aux siennes : « Ne l'entretenez pas même de vos pruniers ; il n'a de l'amour que pour une certaine espèce, tout autre que vous lui nommez le fait sourire et se moquer. » On pourrait peut-être parler avec l'horticulteur de ses tulipes. Par contre, il est impossible d'entretenir une conversation avec l'amateur de prunes, pas même au sujet de son violon d'Ingres. Il ne s'intéresse qu'à ses pruniers et leurs fruits et ne veut rien entendre des autres prunes et pruniers ou des hobbies des autres. Il peut vivre isolé, se satisfaisant uniquement de ses prunes. Remarquons que le fait que l'homme aux prunes se replie sur lui-même est fortement marqué par l'expression de restriction « ne...que. » Elle rejette et expulse les autres et réduit l'univers de l'amateur à sa personne.

Dans le cas de Diphile, les oiseaux envahissent tant et si bien sa vie qu'ils rendent difficiles les interactions avec l'Autre : « on ne s'entend plus parler les uns les autres. » Le collectionneur de papillons éprouve, quant à lui, des sentiments humains pour une malheureuse chenille qui affecte ses relations familiales : « il est plongé dans une amère douleur ; il a l'humeur noire, chagrine, et dont toute la famille souffre : aussi a-t-il fait une perte irréparable. » Nous pourrions rapprocher ce curieux à Orgon, dont la femme et les enfants pâtissent de sa monomanie (Tartuffe). Le comique des personnages monomaniaques s'intensifie à mesure que s'enchaînent les variantes de portraits par La

Bruyère : aux amateurs de tulipes et de prunes succèdent le numismate Diognète, un bibliomane, les collectionneurs d'estampes – Démocède –, de coquillages, et de papillons.

Un autre genre de monomanie afflige nombre de caractères, à savoir l'obsession du paraître ou de la représentation. Si Diphile devient oiseau, Ménippe ressemble à un volatile. Il est « paré de divers plumages qui ne sont pas à lui » (« Du mérite personnel » 40). Comme Diphile, Gnathon et Théodecte, il n'est évidemment « occupé que de sa personne. » Il pense de surcroît « que tous les yeux sont ouverts sur lui, et que les hommes se relayent pour le contempler. » Telle est l'obsession qui ronge les caractères : être contemplé ou être vu. C'est pourquoi ils portent une attention toute particulière à l'apparence physique, notamment les vêtements et le visage. Or à leurs yeux, vêtements et visage ne sont que déguisements et masques. Dans les comédies, les personnages s'adonnent souvent au plaisir de se déguiser. Ainsi, Toinette joue les médecins (Le Malade imaginaire 3.10), Sganarelle se fait passer pour son maître et Dom Juan joue les paysans (Dom Juan 2.3), Elmire feint d'aimer Tartuffe (Tartuffe 4.5). Tous manipulent les signes extérieurs du statut pour donner le change : ils adoptent un vocabulaire, un lexique particulier, modulent leurs voix et empruntent des accents appropriés. Elmire joue avec la sémiotique de l'amour. Les personnages de Molière et ceux de La Bruyère se déguisent et jouent des rôles pour se donner une identité ou une vie fictive, ou comme Michel Guggenheim fait remarquer : « Dans le monde des Caractères, si l'habit ne fait pas le moine, le costume aussi bien que la démarche et les gestes d'un individu sont symptomatiques de l'image qu'il aspire à donner de lui-même » (536). Le caractère tente bel et bien de tromper, comme le sous-entend l'expression récurrente « se donner pour

tel ». Ainsi, Arrias « a tout lu, a tout vu, il veut le persuader ainsi ; c'est un homme universel, et il se donne pour tel » (« De la société et de la conversation » 9), Périandre « a commencé par dire de soi-même : un homme de ma sorte ; il passe à dire : un homme de ma qualité ; il se donne pour tel » (« Des biens de fortune » 21). Nous ne pouvons assurer que les caractères comme Arrias ou Périandre se méprennent ou qu'ils connaissent leur valeur intérieure. Par contre, il est évident que Télèphe s'en imagine une puisqu'il « s'égale à tout ce qu'il y a de meilleur en tout genre » (De l'homme » 141). Il va jouer avec les signes, comme l'homme social qui est « un 'fabricateur de signes' en ce sens qu'il se sert de ses vêtements et de ses possessions matérielles pour traduire ce qu'il croit être sa valeur intérieure » (Kirsch 104). Arrias, Périandre et Télèphe diffèrent d'Elmire ou de Toinette qui savent qui elles sont.

Une autre différence se dégage chez Molière car le comique tient au fait que Toinette, Dom Juan et Cléonte sont de bons acteurs et parviennent à duper leur interlocuteur. Nous rions parce qu'Argan, les paysans et Monsieur Jourdain se font aisément berner. A rebours du comique du Malade imaginaire ou du Bourgeois gentilhomme, le rire chez La Bruyère est provoqué par le mauvais jeu des caractères, ou, plus précisément, par leur masque mal ajusté. Les caractères sont de piètres acteurs ; personne n'est dupe. Les personnages que La Bruyère met en scène s'apparenteraient plutôt à Monsieur Jourdain ou à Magdelon et à Cathos (Les Précieuses ridicules) : ils rêvent d'une autre vie, ils partagent une vie imaginaire.

Monsieur Jourdain cherche à acquérir tous les signes du gentilhomme. Non content de s'habiller comme un gentilhomme, il fait appel aux services des maîtres, d'armes, de philosophie, de musique et de danse pour apprendre à parler et à se tenir

comme un gentilhomme. De même, Iphis fait attention aux vêtements, aux chaussures, à la coiffe, mais aussi au maintien, à la démarche, à la voix (« De la mode » 14). En somme, il use de tous les instruments et artifices de l'acteur. Il joue un rôle au point de ne plus être lui-même, de ne plus être homme : une femme. Il est comme dénaturé. Tout est artificiel. Il « se voit au miroir [et] l'on ne peut-être plus content de personne qu'il l'est de lui-même. » Le miroir lui renvoie un reflet qui correspond à son rêve. Henri Bergson affirme que « [l]'absurdité comique est de même nature que celle des rêves » (79).

Le paraître devient une préoccupation si obsédante qu'elle se transforme en profession chez des caractères comme Ménophile ou les Pamphiles. Iphis emploie et manipule les signes de la femme et Ménippe « est l'oiseau paré de divers plumages qui ne sont pas à lui » (« Du mérite personnel » 40). Alors que certains caractères usent des techniques du comédien, d'autres personnages, tels que Cimon et Clitandre, en font leur profession. Il a été mentionné dans nos chapitres précédents que Cimon et Clitandre s'agitent et se meuvent dans le seul et unique but de « voir et [d'] être vus » (« De la cour » 19). L'obsession de la représentation affecte les Pamphiles qui sont « toujours comme sur un théâtre : gens nourris dans le faux, et qui ne haïssent rien tant que d'être naturels ; vrais personnages de comédie, des Floridors, des Mondoris » (« Des grands » 50)

Mû par le besoin de paraître, Ménophile « emprunte ses mœurs d'une profession, et d'une autre son habit. » (« De la cour » 48). L'auteur emploie alors le lexique du comédien pour achever la représentation : « il masque toute l'année, » et « il paraît à la cour, à la ville, ailleurs, toujours sous un certain nom et sous le même déguisement. »

À partir du moment où les personnages, tels des acteurs, jouent, un rôle pour paraître ce qu'ils ne sont pas, le premier ressort comique dont dispose La Bruyère est de frustrer leur dessein d'imposture. Il contrarie les ambitions de comédiens des caractères en soulignant le mauvais jeu ou le port mal ajusté du masque, ce que Marco Baschera nomme les « masques mal mis » (155).

Chez La Bruyère, le personnage ne parvient pas à tromper l'auteur et son complice le lecteur. Bien que le personnage s'évertue à jouer un rôle, le lecteur et l'auteur le démasquent. Dans l'ouvrage, le caractère essuie l'échec de deux façons : soit l'imposture est mise à jour au début du portrait, soit le personnage est démasqué en fin de portrait. Chaque révélation du « décalage entre vrai et faux visage » (Baschera 152) crée une forme particulière de comique.

Quelques fois, La Bruyère révèle dès le début le masque mal ajusté. Le caractère est dévoilé. À peine rencontrons-nous Ménippe et Ménophile que nous voyons que le premier est un « oiseau paré de divers plumages qui ne sont pas à lui » (« Du mérite personnel » 40) et que nous apprenons que l'autre « emprunte ses mœurs d'une profession, et d'une autre son habit » (« De la cour » 48). La vérité est déjà annoncée et le portrait devient une illustration de la peine que se donne le personnage à tromper. Le vrai visage de Ménophile transparait malgré ses efforts : « il masque toute l'année » « il paraît à la cour, à la ville, ailleurs, toujours sous un certain nom et sous le même déguisement. » La Bruyère emploie des formules absolutistes : « toute l'année », « toujours » pour suggérer l'effort dans le temps. Il combine les lieux communs de « la cour » et « la ville » avec un lieu bien flou et général : « ailleurs » pour définir un « partout. » Ménophile joue un rôle, où qu'il soit et à tous les moments de sa vie. Il ne

parvient pourtant pas à donner le change. Il ne trompe personne. Le comique de son personnage tient à la disproportion entre les moyens qu'il met en œuvre et le résultat qu'il en tire. Son entreprise a déjà échouée et le lecteur se moque de la futilité des moyens déployés par le caractère et de son obstination à continuer la mascarade contre vents et marées. La Bruyère réitère son échec dans la formule « On le reconnaît et on sait quel il est à son visage. » Il est démasqué par tous (comme l'évoque le pronom indéfini « on »). La conclusion, dont la brièveté tranche avec la longueur de la description des efforts de Ménophile, agit comme un couperet et met fin au manège.

D'autres fois, La Bruyère ôte au caractère son masque à la fin du portrait. Le portrait devient une succession de scènes qui ne font que retarder l'inéluctable tomber du masque. Mais cette notion du tomber de masque nous oblige à prendre en considération un procédé étroitement lié à la chute, à savoir le suspens. La chute, telle que la guillotine que Jacqueline Hellegouarc'h décrit « s'oppose fréquemment et brusquement à ce que disait ou laissait prévoir tout ce qui précédait » (321). Elle ne peut avoir d'impact auprès du lecteur que si celui-ci ne peut le prévoir ou l'envisager. Or l'effet de surprise est d'autant plus frappant que la chute est retardée. Louis Van Delft note à juste titre que « les 'remarques' les plus burlesques sont loin de parvenir d'un seul coup à une déformation, une distorsion caractérisées. Il y a une gradation, un crescendo savamment ménagés » (« La Bruyère et le burlesque » 297). Jacqueline Hellegouarc'h abonde dans le sens de Louis Van Delft en utilisant par ailleurs des expressions similaires : « L'effet est continuellement recherché. Il est multiplié par le parallélisme; et l'auteur le rend aussi saisissant que possible, comme on va le voir : ne serait-ce qu'en le faisant attendre, suivant la technique d'un conteur oral, qui précisément ménage ses effets » (264).

Certes, l'analyse de Jacqueline Hellegouarc'h fait écho à celle de Louis Van Delft, mais elle précise que l'utilisation d'accumulation – ou « parallélisme » – remplit la fonction de « faire attendre. » Il est question de suspens. Les variations d'actions, de gestes remplissent, outre la fonction de souligner l'automatisme, s'organisent pour accroître le suspens. A l'instar du portrait de Ménophile, la chute intervient souvent vers la fin du portrait et ce après une longue description des actions et des efforts des caractères.

L'agitation de Cimon et Clitandre (« De la cour » 19) est longuement décrite par une multitude de verbes d'action avant le dénouement. Le portrait de Cydias ne s'achève sur un « coup de théâtre » qu'après un long développement de son comportement. Le portrait des Pamphiles ne se clôt qu'après moult variations, et même multiplication on dédoublement du personnage puisque nous passons de l'individu Pamphile au substantif singulier, un Pamphile, pour finir par le groupe ou substantif pluriel, les Pamphiles. La technique du suspens apparaît clairement lorsque l'auteur entame le portrait des curieux. La pléthore d'incarnations du curieux mène à l'amateur de papillons. L'auteur leurre le lecteur pour ensuite le faire languir. Comme le souligne Hellegouarc'h, « La Bruyère aime faire attendre l'auditeur, pour piquer sa curiosité » (303). Il commence par décrire le désarroi du collectionneur qui vient, semble-t-il, de perdre un proche, un cher. C'est du moins ce qu'il laisse entendre, jusqu'au moment où il révèle la véritable cause de la détresse du curieux :

« Approchez, regardez ce qu'il vous montre sur son doigt, qui n'a plus de vie et qui vient d'expirer : c'est une chenille, et quelle chenille ! » (« De la mode » 2). Voilà bien « l'art du suspens » que nous reconnaissons à l'auteur (Hellegouarc'h 303).

Au phénomène de suspens s'allie celui de l'accoutumance. Nous ne pouvons pas tout à fait affirmer que le lecteur ne s'attend pas à la chute parce qu'à force de lire les portraits, le lecteur s'habitue au style de l'auteur, se familiarise avec la structure et les mécanismes des saynètes. Lorsqu'il assiste à une représentation, à une comédie, le spectateur anticipe des rebondissements, des coups de théâtre, des révélations et un dénouement heureux qui sont tous associés au genre. De même, le lecteur des Caractères compte sur la note inattendue, la chute. Il sait que le personnage sera démasqué et il n'attend que cet instant en se demandant quelle forme prendra la révélation. Cela correspondrait à l'idée bergsonienne de la boule de neige : « un effet qui se propage en s'ajoutant à lui-même, de sorte que la cause, insignifiante à l'origine, aboutit par un progrès nécessaire à un résultat aussi important qu'inattendu » (Bergson 39).

Maintenant que nous avons traité des techniques associées à la chute, le suspens et les attentes du lecteur, nous pouvons aborder les chutes à proprement parler. Nous venons de voir que dans les descriptions de Ménippe, Cydias, Cimon et Clitandre le suspens attire l'attention sur le trait final et le met en relief. La Bruyère joue souvent sur les mots à travers des répétitions auxquelles il apporte de subtiles modifications. Il finit de peindre Ménippe en notant que ce dernier « croit que tous les yeux sont ouverts sur lui, et que les hommes se relayent pour le contempler » (« Du mérite personnel » 40). L'accumulation de deux faits semblables s'avère drôle parce qu'elle illustre à quel point le caractère se méprend. Il n'est pas le seul à s'abuser puisque nous n'observons en Cydias « rien de grand que l'opinion qu'il a de lui-même » (« De la société et de la conversation » 75). La phrase finale constitue une fin brusque et sa structure marque elle-même une chute. C'est comme une mise en abîme. La fin du long tableau de Cimon

et Clitandre suit ce schéma. Leur agitation prend fin de manière abrupte, en une simple et courte phrase. On croirait qu'un rien est capable de réduire tous leurs efforts à néant en un bref laps. La fin imprévue provoque d'autant plus le rire qu'elle joue, comme dans le cas de Cydias, sur une nuance, une subtilité verbale : « Le dirai-je ? ils portent au vent attelés tous deux au char de la Fortune, et tous deux fort éloignés de s'y voir assis » (« De la cour » 19). Le second membre de la phrase constitue une variation du premier. La modification paraît infime mais elle fait toute la différence. Le lecteur apprécie le jeu d'esprit et en rit.

Marine Ricord fait remarquer très justement que «la chute déconstruit le bel édifice des apparences provoquant un renversement salutaire propre à faire surgir la vérité» (109). L'auteur use souvent de ce procédé pour mettre en opposition le but du personnage et le fruit de ses efforts. Cette fois, l'auteur use des variations des faits pour opérer un glissement vers le vrai caractère d'un Pamphile. Ainsi fixe-t-il le caractère grâce à un jeu sur l'expression « être un grand » : « Un Pamphile, en un mot, veut être grand, il croit l'être ; il ne l'est pas, il est d'après un grand » (« Des grands » 50). A nouveau, la chute se fait tant au niveau du portrait que de la phrase. La Bruyère crée deux espaces de part et d'autre du point-virgule. Nous trouvons d'un côté l'aspiration du personnage ou l'image qu'il veut projeter. De l'autre, nous distinguons la réalité, ce que l'œil averti démasque. Or, La Bruyère poursuit le portrait et aboutit à une nouvelle chute, encore plus surprenante. Ayant commencé par le personnage Pamphile, suivi du type un Pamphile, l'auteur termine en généralisant, en élargissant le portrait à celui du groupe. Il trouve que les Pamphiles « n'ont point d'opinion qui soit à eux, qui leur soit propre ; ils en empruntent à mesure qu'ils en ont besoin ; et celui à qui ils ont recours n'est guère un

homme sage, ou habile, ou vertueux : c'est un homme à la mode » (« Des grands » 50). Nous glissons des « vrais personnages de comédie » que sont les Pamphiles à leur source d'inspiration. Ces acteurs calquent leur jeu sur « l'homme à la mode. » Le lecteur trouve cette conclusion aussi amusante que déroutante parce qu'il découvre que le modèle a aussi peu de substance que celui qui l'imité. L'homme à la mode est en effet une entité instable. Après tout, n'est-il pas dit qu'« un homme à la mode dure peu, car les modes passent » (« De la mode » 399) ?

Les remarques finales de La Bruyère se teintent souvent d'ironie. Le comique de la chute est souvent amplifié par la verve de l'auteur. Quand il prend congé du bibliophile, si fier de ses ouvrages, La Bruyère expose d'un petit coup de griffe verbale la vanité qui motive le curieux : « Je le remercie de sa complaisance, et ne veux, non plus que lui, voir sa tannerie, qu'il appelle bibliothèque » (« De la mode » 2). Le terme « tannerie » se réfère aux couvertures des livres et fait allusion à la valeur des livres pour le collectionneur : La Bruyère élimine la fonction première du livre et aucune mention n'est faite de la lecture ou de l'apprentissage ou de la découverte. Il vide le livre de substance et n'en laisse que l'enveloppe : la couverture en cuir. Nous nous serions attendus à trouver cette remarque en fin de phrase. Il n'en est rien. Ce n'est pas elle qui occupe la position finale, mais plutôt la « bibliothèque. » L'auteur se moque de l'idée que le personnage se convainc de posséder une bibliothèque, et non un amoncellement de livres. Voilà donc la chute. Tout aussi drôle et colorée d'ironie est la fin du portrait d'Iphis : « Il est vrai aussi qu'il porte des chausses et un chapeau, et qu'il n'a ni boucles d'oreilles ni collier de perles ; aussi ne l'ai-je pas mis dans le chapitre des femmes » (« De la mode » 14). Ici, le dernier membre de phrase agit comme un couperet, ou

comme la « guillotine » de Jacqueline Hellegouarc'h qui « accroche forcément l'attention : [e]lle surprend en effet souvent l'esprit puisqu'elle s'oppose fréquemment et brusquement à ce que disait ou laissait prévoir tout ce qui précédait ; et elle surprend toujours l'oreille qui, habituée à la cadence majeure, attendait une longue et douce chute de la voix et entend celle-ci tomber brutalement » (310). L'auteur ne range pas Iphis chez les femmes parce qu'il porte des vêtements masculins. Pourtant, ses manières sont efféminées et ses préoccupations sont celles d'une femme. L'imprévu naît du fait que La Bruyère donne l'impression qu'il adhère au dicton que l'habit fait le moine, bien que tout son ouvrage s'oppose à cette idée.

Le dernier ressort comique à la disposition de l'auteur est la boucle. Elle renforce l'automatisme et suggère par là même l'obstination du personnage comique. Nous remarquons par exemple qu'un effet de symétrie rend le personnage d'Antagoras d'autant plus drôle qu'il reproduit ses actions, répète ses paroles : « vieil meuble de ruelle où il parle procès et dit des nouvelles : vous l'avez laissé dans une maison au Marais, vous le retrouvez au grand Faubourg, où il vous a prévenu, et où déjà il redit ses nouvelles et son procès » (« De l'homme » 125). La phrase s'articule autour d'un véritable chiasme. L'expression « il parle procès et dit des nouvelles » est le parfait reflet de « il redit ses nouvelles et son procès. » Les gestes d'Antagoras suivent le mouvement d'un pendule et ils sont si mécaniques qu'ils deviennent réversibles. Rien ne peut les détourner. Le caractère nous rappelle le personnage moliéresque qui « suit son idée, qui y revient toujours, tandis qu'on l'interrompt sans cesse » (Bergson 79). En ce sens, Hérille serait de même un personnage digne des comédies de Molière. La Bruyère emploie la locution conjonctive « soit que » pour introduire trois subordonnées circonstancielles de condition

qui s'accroissent et peignent l'obstination du caractère « Hérille, soit qu'il parle, qu'il harangue ou qu'il écrive, veut citer » (« Des jugements » 64). Tel un refrain, l'acte de citer revient à la conclusion du portrait, « il veut citer, » et souligne le leitmotiv d'Hérille. Comme le portrait de Hérille commence et s'achève sur la même phrase, son personnage est réduit à cette même expression. Il se résume au besoin, au désir de citer. Nicandre ressemble à Hérille parce qu'il n'a, lui aussi, qu'une idée en tête. Le vieillard cherche une femme et il tente de convaincre Elise de l'épouser. Nous éprouvons au début de la sympathie pour le veuf mais, très rapidement, nos sentiments changent parce que nous entrevoyons, par l'adverbe « déjà » et le verbe « répéter, » une technique de séduction bien rôdée : « il a déjà dit qu'il regrette qu'elle ne lui ait pas laissé des enfants, et il le répète... » (« De la société et de la conversation » 82). Le barbon n'en serait pas à son premier essai de demande en mariage. Nos soupçons se confirment lorsque que le projet de Nicandre est contrecarré par l'arrivée d'un autre soupirant. Il se remet bien vite de son échec, il se console bien vite de sa perte. Le vieil homme ne s'avoue ni vaincu ni abattu, il « se lève déconcerté et chagrin, et va dire ailleurs qu'il veut se remarier. »

L'entêtement de Nicandre n'a d'égal que l'opiniâtreté de Cliton. A l'instar du fleuriste ou de Narcisse, ses journées se règlent selon le cycle du soleil et de la table et il « n'a jamais eu en toute sa vie que deux affaires qui est de dîner le matin et de souper le soir » (« De l'homme » 122). Les repas impriment un mouvement circulaire à sa vie. Il se lève et mange, il parle de nourriture, il se souvient de mets, il mange et se couche ou comme le dit le moraliste : « il ne semble né que pour la digestion. » Cliton va l'encontre de la raison populaire qui préconise qu' « il faut manger pour vivre et non pas vivre pour manger. » Ses jours se condensent pour aboutir en une toute dernière journée dans

laquelle se combinent les trois activités de vivre, manger, mourir : « il donnait à manger le jour qu'il est mort. » L'effet de boucle atteint son comble quand il affecte, dans un ultime mouvement, le repos éternel : « Quelque part où il soit, il mange ; et s'il revient au monde, c'est pour manger. » S'il ressuscite, le personnage renaît inchangé : son inclination est plus forte que la mort.

Nous voyons dans le cas de Cliton que, outre l'obstination, la boucle signifie quelquefois la stagnation ou la futilité des efforts. Le personnage, malgré tous ses efforts, se retrouve dans la situation et dans la condition de départ. Le fleuriste, par exemple, passe le plus clair de son temps en compagnie de ses tulipes. Il se tient « devant la Solitaire [...] ; il la quitte pour l'Orientale, de là il va à la Veuve, il passe au Drap d'or, de celle-ci à l'Agathe, d'où il revient enfin à la Solitaire, où il se fixe, où il se lasse, où il s'assit, où il oublie de dîner » (« De la mode » 2). On remarque qu'il s'est déplacé, la journée durant, d'une fleur à l'autre pour finir en soirée ou la nuit devant la toute première tulipe. Il a suivi un mouvement circulaire qui ne le mène nulle part et nous rappelle les mouvements et l'agitation de Cimon et Clitandre qui « passent et repassent » (« De la cour » 19). Les deux courtisans « ne viennent d'aucun endroit, ils ne vont nulle part. » La ridicule journée du fleuriste se répète et sa vie s'organise au rythme du « lever du soleil » et de « son coucher » (« De la mode » 2). Tout comme l'astre solaire, l'existence de l'homme aux tulipes suit un mouvement circulaire, cyclique; il la mène d'une plante à l'autre, puis à la tulipe initiale, et d'un jour à l'autre. Chaque matin, sa journée se répète, identique à la veille et pareille au lendemain, ou, comme l'exprime Jacqueline Hellegouarc'h : « Parfois, de relais en relais, on revient au point de départ. D'où l'impression de retour à zéro : de néant sous le brillant » (427). Chryssippe ne se

démarque pas tant du fleuriste. En fin de carrière, il « vit encore, quoique assez avancé en âge, et il use le reste de ses jours à travailler pour s'enrichir » (« Des biens de fortune » 27). Il ne parvient pas à accomplir son ambition d' « il y a trente années, à se voir un jour deux mille livres de rente pour tout bien. » Explicitement quantifié au début, son objectif ne se réalise pas et se résume au simple verbe « s'enrichir. » Le fait qu'aucune valeur ne s'y rattache évoque l'instabilité, la mobilité de son but. Le personnage ne s'estime jamais satisfait et il s'obstine à chercher et à accumuler les biens et l'argent. Malgré tous ses efforts, il ne s'est pas éloigné de sa condition de départ. Sa vie est absurde. L'argent n'oriente pas les actions de Narcisse ; ni d'ailleurs l'accumulation de tulipes ou de médailles ou de livres, ni même la digestion. L'existence de Narcisse s'avère encore plus saugrenue puisqu'il « se lève le matin pour se coucher le soir » (« De la ville » 12). Cette motivation l'emporte dans une boucle perpétuelle : « Il fera demain ce qu'il fait aujourd'hui et ce qu'il fit hier ; et il meurt ainsi après avoir vécu. » C'est à juste titre que nous pouvons considérer que pour ce caractère, « les jours qui passent sont toujours ce même 'aujourd'hui' » (Kirsch 71).

Par cette étude des procédés comiques qui mettent en scène et animent les portraits de La Bruyère, nous remarquons qu'une plus grande boucle se dessine. De portrait en portrait, bien que nous quittions un personnage pour en rencontrer un autre, nous semblons retrouver un jumeau, un double. En effet, les personnages que l'auteur peint finissent par se ressembler tous, tant par le comique de leurs gestes que par le comique de leur caractère.

Examinons le chapitre « De la mode » 2. Comme le fait remarquer Doris Kirsch, les amateurs de tulipes, de prunes, de médailles, de livres, de papillons, de coquillages ne

sont pas bien différents les uns des autres. Nous avons vu en effet qu'une fixation ronge chacun d'entre eux. Tous sont des curieux qui ont la manie de collectionner quelque objet que ce soit et ils reflètent, aux yeux de Louise Horowitz, « a passion for amassing 'things' in an intellectual and spiritual void » (16). L'accumulation de portraits expose la curiosité, et par là même, le vide, sous ses multiples visages : « [the] second entry of 'De la mode,' with Diphile, Démocède, cet autres, celui-ci, un troisième, tel autre, quelques-uns, is a panting, delirious accumulation : the passage loses us, buries us, in its ceaseless hammering of 'examples' » (17). Le lecteur en a presque le tournis mais il rit de ce pullulement de maniaques. La succession et la ressemblance des personnages donnent à rire. Bergson ne proclame-t-il pas que

le rire sera bien plus fort encore si l'on ne nous présente plus sur la scène deux personnages seulement, comme dans l'exemple de Pascal, mais plusieurs, mais le plus grand nombre possible, tous ressemblants entre eux, et qui vont, viennent, dansent, se démènent ensemble, prenant en même temps les mêmes attitudes, gesticulant de la même manière. Cette fois, nous pensons distinctement à des marionnettes. (22)

Mais La Bruyère ne cantonne pas ce procédé au seul portrait du curieux. Nous remarquons que les caractères partagent des similarités à travers les chapitres et qu'il semble alors possible d'extrapoler l'observation de Louise Horowitz, quant au portrait du curieux :

a dozen « caractères, » some endowed with names – Diognète, Démocède, Diphile ; others with only epithets – « le fleuriste, » « un bourgeois. » Still others are described as « cet autre, » or « tel autre » ; while a final group,

in the plural and indeterminately vague – « quelques-uns, » and

« d'autres » – expands ad infinitum the list of possible participants. (17)

En fait, la liste de participants s'étend au-delà du portrait du curieux et du chapitre « De la mode » pour inclure tous les autres caractères du recueil. Mopse occupe l'espace à la façon de Cimon et Clitandre. Ils mènent une vie d'automate et comblent leur vide par le mouvement, par l'agitation. Ménophile et les Pamphiles gèrent leur vide de façon différente : ils le couvrent, le voilent derrière les apparences, le dissimulent par le jeu du comédien. Aucun d'entre eux ne change ; leur vie forme une boucle bien absurde et tous nous rappellent les personnages des comédies de Molière qui restent égaux à eux-mêmes et ne changent pas. Mais chose plus significative, ils finissent, comme tous les curieux de « De la mode » 2, par se ressembler dans leur vacuité et leur dépendance sur l'Autre (Koppisch The Dissolution of Character 68-76). Ménalque entend faire comme les autres, Mopse cherche à être avec les autres, les Pamphiles cherchent à imiter les autres. La Bruyère nous décline donc les multiples et différents visages que peut prendre le vide. Le portrait des caractères devient comique parce que tous les caractères s'efforcent d'être uniques. Pourtant nous les trouvons tous issus du même moule. La lecture de chaque portrait nous rappelle toujours celle du précédent. La définition bergsonienne de la comédie, qui « peint des caractères que nous avons rencontrés, que nous rencontrerons encore sur notre chemin » (Bergson 70), se vérifie et fait écho à :

Dans cent ans le monde subsistera encore en son entier : ce sera le même théâtre et les mêmes décorations, ce ne seront plus les mêmes acteurs.

Tout ce qui se réjouit sur une grâce reçue, ou ce qui s'attriste et se désespère sur un refus, tous auront disparu de dessus la scène ; il s'avance

déjà sur le théâtre d'autres hommes qui vont jouer dans une même pièce les mêmes rôles, ils s'évanouiront à leur tour, et ceux qui ne sont pas encore, un jour ne seront plus ; de nouveaux acteurs ont pris leur place ? quel fond à faire sur un personnage de comédie ! (« De la cour » 99)

Nous avons vu que les remarques finales de l'auteur sont souvent teintées d'ironie. C'est pourquoi Michael Koppisch affirme que, bien que « most of La Bruyère's portraits are descriptive, rarely do they strike the reader as objective or dispassionate » (Koppisch, « The Ambiguity of Social Status » 211).

Ainsi, La Bruyère affecte-t-il un faux ton admiratif lorsqu'il conclut le portrait de l'amateur de prunes en s'exclamant : « Oh l'homme divin en effet ! homme qu'on ne peut jamais assez louer et admirer ! homme dont il sera parlé dans plusieurs siècles ! que je voie sa taille et son visage pendant qu'il vit ; que j'observe les traits et la contenance d'un homme qui seul entre les mortels possède une telle prune ! » (« De la mode » 2).

Dans certains cas, le moraliste s'adresse directement au caractère : « Que faites-vous, Clitiphon, dans cet endroit le plus reculé de votre appartement, de si laborieux qui vous empêche de m'entendre ? [...] je n'avais qu'une chose à demander et vous n'aviez qu'un mot à me répondre, oui, ou non » (« Des biens de fortunes » 12). L'incrédulité de l'auteur se traduit par l'opposition de « si » et de l'expression restrictive « ne... que. » Cette dernière minimise toute excuse que pût avancer le caractère parce qu'elle souligne la simplicité de « une chose » et « un mot. » De plus, elle est renforcée par la suggestion de réponse : « oui, ou non. » Le fait que l'auteur s'adresse directement au personnage rend plus palpable son mécontentement. Jacqueline Hellegouarc'h dit de l'apostrophe qu'elle « peut être expressive par elle-même : l'auteur engage un dialogue et,

violemment ou ironiquement, prend à partie le personnage critiqué » (232). C'est par une apostrophe que le moraliste interpelle Philémon :

Tu te trompes, Philémon, si avec ce carrosse brillant, ce grand nombre de coquins qui te suivent, et ces six bêtes qui te traînent, tu penses que l'on t'en estime d'avantage ; l'on écarte tout cet attirail qui t'est étranger, pour pénétrer jusques à toi, qui n'es qu'un fat. (« Du mérite personnel » 27).

Il alterne les questions et les réponses pour initier un dialogue avec le personnage. Cette alternance lui permet aussi d'établir un dialogue avec son lecteur. L'auteur n'est alors plus le seul à sourire ou à rire car il s'est assuré une complicité avec son lecteur en donnant à l'ouvrage l'« apparence de la libre conversation, d'ambiance intime des confidences » (Garapon 123). Le lecteur se familiarise progressivement à l'écriture du moraliste, s'accoutume à son art de conter. Il n'est pas étonnant de retrouver la notion de familiarité ou d'habitude dans les analyses de Jacqueline Hellegouarc'h, qui parle, par exemple, de « lecteur habitué [qui] attend une fin opposée ou du moins étonnante » (303) ou d'« oreille qui, habituée à la cadence majeure, attendait une longue et douce chute de la voix et entend celle-ci tomber brutalement » (310). Il est vrai que le lecteur forme des attentes avec lesquels La Bruyère peut jouer : il les manipule. Mais la connivence est plus explicite à travers les conversations avec le lecteur, comme dans le cas du collectionneur de papillons : « Approchez, regardez ce qu'il vous montre sur son doigt, qui n'a plus de vie et qui vient d'expirer : c'est une chenille, et quelle chenille ! » (« De la mode » 2). La Bruyère fait souvent appel à l'opinion de son interlocuteur, il recherche souvent son adhésion. Ils partagent ainsi le même point de vue : ils observent tous deux

leurs pairs, ils rient d'eux, ils se moquent d'eux. Là réside l' « un des grands charmes des *Caractères*. » (Garapon 177)

Les caractères ne sont finalement que le portrait composite d'un seul et unique personnage et nous pourrions suggérer qu'il s'agit du sot : « Le sot est automate, il est machine, il est ressort ; le poids l'emporte, le fait mouvoir, le fait tourner, et toujours, et dans le même sens, et avec la même égalité ; il est uniforme, il ne se dément point : qui l'a vu une fois, l'a vu dans tous les instants et dans toutes les périodes de sa vie » (« De l'homme » 142).

Le dernier segment de phrase prend des tournures semblables afin d'évoquer deux notions de fréquence. L'idée de « une fois, » exprimée par un brève expression adverbiale de deux mots, est mise en équivalence avec l'accumulation de « dans tous les instants et dans tous les périodes de sa vie. » Le comportement du sot est si automatique qu'il suffit de le voir une fois pour en déduire les règles de son fonctionnement, de comprendre toute sa vie, de percevoir à jour le caractère.

Si la Bruyère recourt à la mise en scène du personnage comique et à la mise en place de situations comiques, nous découvrons que lui et son lecteur se moquent de bien plus que le caractère dépeint, de l'automate, du sot. Un tiers comique se profile en effet. Dans le portrait du sot, la reprise du verbe « a vu » occupe un rôle primordial. La Bruyère ne modifie pas le verbe avec l'adverbe « bien » parce que pour lui, « voir » devrait signifier « bien voir. » L'auteur se moque tant du comique du personnage qui tente de paraître que de la personne qui se laisse tromper ou berné, qui se laisse éblouir par l'or qui « éclate [...] sur les habits de Philémon » (« Du mérite personnel » 27).

Lorsqu'Elmire joue la comédie pour démasquer le faux dévot, le spectateur ne rit pas tant de Tartuffe que du maître de maison qui ne peut déchiffrer les signes. La Bruyère et son lecteur adoptent une perspective pénétrante et ils observent leurs pairs « avec les yeux extraordinairement perspicaces de tels *outsiders* » (Brody, « Images de l'homme » 185). C'est pourquoi, ayant percé à jour Théodote, ils le supplient de mettre un terme à sa comédie : « le public vous demande quartier » (« De la cour » 61). Excédé par le trop bruyant Théodecte qu'il ne peut arrêter, l'auteur s'exclame : « Je cède enfin et je disparaissais, incapable de souffrir plus longtemps Théodecte » (« De la société et de la conversation » 12). Et d'ajouter « et ceux qui le souffrent. » Il s'en prend à ceux qui tolèrent l'insupportable personnage, ceux qui n'ont pas pénétré le personnage. Ainsi, la raillerie de La Bruyère et de son lecteur est double. Ils se moquent autant du personnage comique qu'est le caractère et des situations comiques dans lesquelles il est plongé, que de ceux qui ne savent pas lire les caractères, qui ne savent pas les décoder. Les mauvais lecteurs finissent par devenir comme les caractères, que Louis Van Delft compare à « des personnages sans épaisseur, sans consistance, des fantoches. Ils sont l'irréalité des ombres dans la fameuse caverne de Platon. Et en effet, tous sont comme autant de figures dans un théâtre d'ombres » (« La Bruyère ou du spectateur » 20).

La Bruyère et son public dans Les Caractères.

À chaque étape de notre analyse de la théâtralité des Caractères, que ce soit les éléments paraverbaux ou les procédés comiques des portraits, ou l'écriture de La Bruyère, nous n'avons pu éviter de discuter d'un personnage : le lecteur. Nous souhaitons maintenant nous attarder plus longuement sur ce personnage, aussi présent dans l'œuvre que l'auteur lui-même, voire sur la paire lecteur-auteur. Suite à quelques remarques sur la comédie dans le chapitre précédent, nous commençons par une étude du rire comme marque indispensable de complicité entre le lecteur et l'auteur. Ensuite, nous abordons l'image du miroir comme moyen pour l'auteur d'impliquer le lecteur. Enfin, nous passons à la théâtralité comme instrument rhétorique du moraliste.

L'étude, dans le troisième chapitre, des différents procédés comiques nous invite à aborder maintenant la question du comique dans les Caractères, mais nous orienterons notre réflexion sur le rôle de l'humour auprès du lecteur. Nous envisagerons le rire comme un moyen pour l'auteur de demander la coopération du lecteur et de le convaincre d'accepter son point de vue.

Nous avons vu que les portraits par La Bruyère s'achèvent souvent par une chute qui – qu'elle soit escomptée depuis le début du portrait ou qu'elle soit inattendue – provoque en général le rire. Le comique de nombreux personnages provient, comme Henri Bergson l'articule dans son essai sur le rire, du caractère mécanique de leur vie. Le lecteur et nous rions parce que la chute se manifeste principalement sous deux formes : le détraquement de la mécanique ou bien l'immuabilité de la mécanique malgré les événements. Le premier cas correspond souvent à un masque si mal ajusté qu'il lui arrive de tomber. Le personnage n'est que gestes et actions, et ces derniers finissent par le

trahir, par révéler son jeu. Nous rencontrons le second cas lorsque le personnage se laisse emporter par la mécanique alors que les circonstances en voudraient autrement. Face à une situation qui dicterait un changement de comportement, de jeu, le personnage s'obstine. Son obstination tient fréquemment au fait qu'il ne se rend pas compte des nouvelles circonstances qui l'entourent, tant il est absorbé par sa propre personne. Au rire bergsonien que provoque la ressemblance du personnage à un pantin, s'adjoint un rire plus narquois, qui relèverait d'un sentiment de supériorité du lecteur. F.H. Buckley l'identifie en ces termes : « Laughter signals our recognition of a comic vice in another person – the butt. We do not share in the vice, for we could not laugh if we did. Through laughter, the butt is made to feel inferior, and those who laugh reveal a sense of superiority over him » (4). Faisons remarquer que F.H. Buckley estime que nous ne partageons pas le vice du personnage. Si nous faisons preuve des mêmes vices ou défauts que lui, alors, selon le critique, nous ne trouverions pas le personnage comique. Pour qu'il puisse rire du personnage, le lecteur doit lui être différent, ne serait-ce que temporairement.

La Bruyère marque, provisoirement, la différence grâce à la distance qu'il crée entre le lecteur et le personnage. A travers l'œuvre, au fil des tableaux, des scènes, le moraliste tire le lecteur loin du personnage, le fait reculer pour lui donner un nouveau point de vue. Mains portraits débutent par un personnage qui partage les planches avec l'auteur et le lecteur. Le lecteur et l'auteur côtoient le personnage, ou font partie de son entourage, ou du moins sont-ils dans la même salle, le même salon que lui. Parfois, ils s'entretiennent avec le personnage ou ont des interactions avec lui. Tous trois sont au même niveau : ils sont acteurs. Du moins, le semblent-ils. En effet, si le lecteur ne sait

pas encore quel défaut afflige le personnage, l'auteur attend, lui, de révéler ce qu'il sait déjà.

Pour partager sa lucidité, le moraliste éloigne le lecteur du personnage. S'il y avait communication ou interaction avec le personnage, celles-ci cessent progressivement et permettent alors au lecteur de devenir observateur. L'auteur place donc le lecteur en retrait. De plus, à mesure qu'il fait reculer son lecteur, le moraliste le fait monter. Il l'élève au-dessus du personnage, il l'élève à ses côtés. Le lecteur peut alors jouir du point de vue du moraliste que Marc Escola qualifie de « position surplombante » (104). On retrouve une expression quasiment identique chez Louis Van Delft : « un regard en surplomb » (Les spectateurs de la vie 137). Sainte-Beuve comprend déjà la verticalité du regard dans l'ouvrage lorsqu'il dit que l'auteur est « au balcon pour tout voir. » Louis Van Delft abonde dans ce sens puisqu'il estime que « Les Caractères sont un belvédère » (La Bruyère ou du spectateur 7). Ce n'est que lorsque le moraliste partage son regard vertical avec le lecteur que ce dernier remarque mieux les vices qui accablent ses pairs. D'une telle observation, il déduit et comprend rapidement que lui-même en est affligé. En retrait de la scène, au balcon avec l'auteur, le lecteur ne peut être acteur et il regarde la scène qui se déroule sous ses yeux. Le recul le place en position d'observateur et « [...] dès que le regard s'attarde un peu sur eux, qu'on les observe d'un peu plus près, les personnages apparaissent sous un autre jour » (Van Delft Les spectateurs de la vie 144). Leurs gestes et mouvements mécaniques deviennent alors flagrants, leurs masques sont mis à bas, leurs monomanies éclatent au grand jour.

Du balcon ou du belvédère, l'auteur dévoile au lecteur la pantomime, le jeu des personnages. Se tenant aux côtés de l'auteur, le lecteur observe et découvre le ridicule

des caractères. Or, « être spectateur n'implique nullement que l'on soit impassible » (Van Delft Les spectateurs de la vie 145) et le lecteur répond au ridicule par le rire. Il trouve les caractères ridicules parce qu'il se considère supérieur à eux et estime que tout les sépare : il n'est pas une marionnette ni un pantin, il n'est pas aussi superficiel que les caractères, ni aussi aveugle. Du moins, le croit-il à prime abord ; s'il lit bien, ou s'il relit attentivement, il découvre qu'il en est tout autrement. Nombre de personnages, à force de porter un masque et des costumes, parviennent à se tromper eux-mêmes, à se méprendre quant à leur vrai visage. Ils correspondent à la description du personnage comique de F.H. Buckley, selon laquelle « the butt must always be self-deluding. He is the hypocrite who thinks himself politic, the prig who thinks himself virtuous, and the miser who thinks himself frugal » (165). De sa vue surplombante, le lecteur ne rit pas tant des vices ou défauts des caractères que de leur manque de discernement.

Si le rire affirme la supériorité de l'auteur et du lecteur, il permet de même de nouer une complicité entre le lecteur et le moraliste. Une telle fonction du rire ne contrarie pas forcément le sentiment de supériorité :

Like Janus, laughter has two faces : from one side it smiles amiably at the listener ; from the other it smirks at a butt who is ridiculed. The wit proposes a joke to the listener, who may either accept it by laughing or reject it by silence. By laughing, the listener accepts a tie of solidarity – a *lien de rire* – with the wit. In this way laughter's superiority may coexist with a sense of sociability.

(Buckley 5)

La notion de sociabilité facilite l'adhésion au point de vue de l'auteur par le lecteur. Grâce au rire, le lecteur s'identifie aisément au moraliste, dont il accepte alors plus

volontiers les idées et le jugement. Une connivence et une compréhension mutuelles sont scellées par le rire. Il baisse la garde du lecteur, amenuise toute hostilité que celui-ci pourrait éprouver à l'égard d'un donneur de leçon. Le ton conversationnel établit une familiarité entre le moraliste et son lecteur. Ils se promènent et échange des idées – bien que le mouvement ne s'effectue véritablement que dans un sens – ils partagent des rires et se liguent contre le caractère. L'oralité des Caractères nous ferait imaginer un salon où le lecteur et l'auteur s'adonnent à des jeux d'esprit. Confortablement installé dans son fauteuil, le lecteur est pendu aux lèvres de l'auteur qui lui décrit un courtisan. A peine l'auteur finit-il de prononcer la chute du portrait, que le lecteur éclate de rire. Son rire applaudit l'esprit de l'auteur et sanctionne le comportement ridicule du courtisan. L'auteur, ou « wit, » et le lecteur, ou « listener, » sont à pied d'égalité et se moquent d'un tiers, « the butt. » Ce tiers renforce la cohésion au sein du salon, entre l'auteur et toute l'assistance. Le rire se combine donc au ton conversationnel – comme l'évoquent les apostrophes au lecteur, ou l'emploi du « je » et du « vous » – pour rapprocher davantage le lecteur et le moraliste (L'ironie, très présente dans l'ouvrage, constitue une autre marque de familiarité et de complicité).

Le tiers facilite aussi la critique par l'auteur. S'il n'y avait pas ce tiers, alors le lecteur deviendrait l'objet du ridicule. Il serait difficilement concevable qu'un lecteur ou un public accepte d'être ridiculisé, d'être le « butt. » S'il se retrouvait dans ce rôle, il lui serait impossible de trouver la situation et les plaisanteries cocasses. Plutôt que de rire, le lecteur les rejetterait alors immédiatement de son silence. Devenu l'objet du ridicule, le lecteur se pique et ne peut accepter le point de vue du moraliste. Il ne peut ou ne veut pas tirer d'enseignement de son propre portrait. Il ne veut pas qu'on lui fasse la morale. Par

contre, l'existence d'un Autre inférieur donne au lecteur le sentiment que lui et l'auteur sont donneurs de leçons. Un tel rapport de force s'avère plus acceptable à ses yeux. Comme la conversation est plaisante, joviale, le lecteur ne se rend finalement pas compte que l'auteur lui fait bel et bien la leçon. Le lecteur n'est pas bien différent du caractère. Ne partagent-ils pas tous deux la scène avant que La Bruyère n'invite le lecteur au balcon ? Le moraliste propose au lecteur un nouveau point de vue, un peu plus éloigné et un peu plus élevé, pour mieux observer ses pairs, pour mieux se découvrir : « [la] prise de recul n'est jamais qu'une incitation au retour sur soi » (Tourrette 328). Le lecteur se moque du personnage qui mène une vie imaginaire parce que la « [c]omedy is designed not to condemn evil, but to ridicule a lack of self-knowledge » (Frye 452). Pour aider le lecteur à palier à ce manque, l'auteur lui prête son regard vertical. Le moraliste fait voir un caractère au lecteur qui n'est que son double, son reflet.

Si le ton de la conversation et le rire attirent la bonne volonté du lecteur et captent l'attention du lecteur, le miroir incarne « une façon d'impliquer le lecteur dans ce qu'il est en train de lire » (Tourrette 456). La Bruyère évoquerait déjà le miroir dans sa préface à l'ouvrage :

Je rends au public ce qu'il m'a prêté : j'ai emprunté de lui la matière de cet ouvrage ; il est juste que l'ayant achevé avec toute l'attention pour la vérité dont je suis capable, et qu'il mérite de moi, je lui en fasse la restitution : il peut regarder avec loisir ce portrait que j'ai fait de lui d'après nature, et s'il se connaît quelques-uns des défauts que je touche, s'en corriger.

La première phrase se forme déjà autour d'un chiasme, d'une symétrie entre les verbes « prêter » et « emprunter. » « Rendre » et « restituer » constituent les deux actions

principales de l'auteur à l'égard de son public, et elles s'accomplissent aussi fidèlement que possible, comme le révèlent les expressions « attention pour la vérité » et « d'après nature. » L'auteur fait un portrait aussi juste que possible, tel que celui qu'un miroir renverrait à celui qui s'y mire. La curiosité du lecteur est piquée, il s'implique davantage dans la lecture de l'ouvrage. Qui va-t-il rencontrer ? Quelle connaissance, quel ami va-t-il reconnaître ? Ainsi s'expliquerait, partiellement au moins, l'engouement des contemporains de La Bruyère, et de certaines critiques, pour les clefs. On cherche à identifier dans chaque reflet de miroir, la personne qui y correspond, dans chaque portrait, l'original dont il s'inspire. Pour certains lecteurs de La Bruyère, les Caractères seraient une sorte de divertissement de salon. Ils comprennent l'œuvre comme un jeu de devinettes dans lequel il faut résoudre des énigmes, démasquer des contemporains. Les clés auraient une valeur sociohistorique pour les critiques : on découvre les portraits de figures de la cour.

Mais quelle que soit la raison pour laquelle son attention est titillée, le lecteur ne finit-il pas par se voir lui-même dans les caractères ? Certes, La Bruyère peint seulement et toujours le portrait d'un tiers, ce qui évite au lecteur de se considérer l'objet du regard du moraliste. Mais l'auteur pose son regard sur toutes les sphères et dans les moindres recoins de la société. Il serait quasiment impossible au lecteur de s'y soustraire. S'il n'est pas un Ménalque ou un Pamphile, peut-être est-il un Arrias, ou un Philémon, voire, à son grand dam, une combinaison des deux. Aucun lieu n'échappe au miroir de La Bruyère. Eric Tourrette fait remarquer que cet objet parsème de nombreux portraits. Iphis, par exemple, « regarde ses jambes, et se voit au miroir » (« De la mode » 14). Le critique s'interroge alors :

[...] mais qui voit qui, au fond ? N'est-ce pas aussi le lecteur qui voit Iphis se voir lui-même ? Et le lecteur ne se voit-il pas lui-même en voyant Iphis se voir ? Le mot 'miroir' fonctionne comme un signal adressé au lecteur : un vertige s'esquisse, par la réduplication virtuellement infinie de la même scène d'observation, et une attention toute particulière est requise pour le saisir et en tirer les conséquences. (456)

Le lecteur rit bien évidemment à la vue d'Iphis. Il lui est supérieur parce qu'il ne fait preuve d'aucune féminité déplacée. Mais il nous faut reposer la question : est-il vraiment si différent d'Iphis ? Ne se préoccupe-t-il pas lui aussi des apparences, ne s'attache-t-il pas lui aussi aux signes extérieurs pour donner à sa personne une identité, une existence ? Il n'est pas surprenant que Louis Van Delft affirme que « La Bruyère, comme Bossuet, se sert de l'éclat du verbe pour dénoncer l'éclat du monde » (Van Delft Les spectateurs de la vie 147). Tout ne repose que sur les apparences, sur la surface des choses. Le lecteur n'est pas supérieur à Iphis dont il se moque : il croit simplement l'être, ou selon F.H. Buckley : « [t]hose who laugh might think themselves superior and really be inferior after all » (Buckley 191). Nous nuancerons le propos du critique et préférons dire qu'Iphis et le lecteur sont aussi superficiels l'un que l'autre.

A vrai dire, le lecteur et le caractère sont aussi vides l'un que l'autre. La réduplication qu'Eric Tourrette mentionne correspond aussi à la multiplication des portraits, à la démultiplication des caractères. Les caractères se suivent, et paraissent, à prime abord, dissemblables. Mais lorsque le lecteur et l'auteur les examinent plus attentivement, ils constatent que les caractères finissent par se ressembler. La pléthore de caractères ne

constituerait que le portrait d'un seul et unique acteur : le sosie ou le reflet du lecteur. Il est à la fois Ménélaque et Pamphile, Arrias et Philémon.

Afin que le lecteur saisisse le théâtre du monde et en tire les conséquences, La Bruyère peint des portraits empreints de théâtralité, il pose des caractères sur les planches et il les met en scène : « Tout lecteur de recueils de remarques perçoit une tenace et suggestive homologie de structure entre la plasticité des formes et celle du monde tel qu'il est perçu ou construit par les moralistes » (Tourrette 374). Ce n'est plus au balcon ou au belvédère que se tiennent l'auteur et son lecteur, mais dans une « loge » (Van Delft Les spectateurs de la vie 145). Ils assistent à un spectacle presque grand guignolesque car les personnages se réduisent à de véritables marionnettes, des pantins qu'on manipule. Louis Van Delft estime que « ce n'est pas un authentique théâtre que La Bruyère dresse, c'est bien un théâtre d'ombres. Ce n'est pas au spectacle de la vie qu'il nous convie, c'est à une parade, une mascarade, un simulacre » (Les spectateurs de la vie 148).

Pour peindre la mascarade de ses contemporains, La Bruyère recourt à la longue tradition des portraits et des caractères, mais l'agrément d'un nouvel élément : le théâtre. Comme nous l'avons expliqué dans l'introduction, les portraits aspirent, notamment à partir du dix-septième siècle, à rivaliser avec la peinture. Si La Bruyère s'était contenté de peindre ses sujets comme les peintres de son époque, il n'aurait pu reproduire tout à fait la mascarade. Il aurait sans aucun doute pu saisir le visage, le corps, l'habit des personnages. Par contre, les gestes, les mouvements, l'agitation des corps n'auraient pu être transcrits sur la toile. Quoi de plus simple et efficace pour représenter le théâtre du monde que de peindre le théâtre lui-même. La Bruyère innove donc en donnant au portrait une présence et une vie théâtrales. Éric Tourrette explique dans son analyse du

caractère d'Arfure (« Des biens de fortune » 16) que « [t]oute une dramaturgie se déploie ici (LB VI 16 *Arfure*), avec ses didascalies et ses dialogues : la *présence* singulière de ces scènes a partie liée avec le miracle optique constitutif du théâtre » (463).

Le choix de la forme brève qu'est « la remarque » ou « le caractère » permet à l'auteur d'organiser la parade de personnages et l'autorise à introduire les éléments théâtraux. En effet, elle autorise le foisonnement des portraits. La Bruyère multiplie comme bon lui semble le nombre de personnages, le nombre de situations. De plus, la remarque est une forme particulièrement souple. Elle n'impose pratiquement aucune contrainte formelle à l'auteur, qui peut alors la manipuler à souhait, tant par le genre, maxime, portrait, etc, que par la longueur. C'est sans la moindre difficulté que La Bruyère transforme les portraits en saynètes. Si certaines sont très brèves et consistent en deux phrases, comme dans le cas de Ménophile, d'autres peuvent s'étendre sur de multiples pages, à l'instar de Ménélaque. Alors, que le portrait plus conventionnel (de la peinture) ne traduit pas la gestuelle, la pantomime du personnage, les petites scènes de théâtre donnent à voir l'agitation du caractère. La théâtralité permet à l'auteur de recourir à trois procédés que les moralistes affectionnent, à savoir « contester l'humanité des personnages, affirmer leur incapacité à *être* véritablement, les figer en mécaniques risibles » (Tourrette 467). Les mises en scène par La Bruyère grossissent l'aspect physique du personnage, soulignent sa matérialité et lui nie toute profondeur ou essence. La multiplication des portraits, des acteurs, accentue davantage leur superficialité. Louis Van Delft note :

Cependant, dans la parade donnée par ses personnages, La Bruyère insiste plus que tout sur leur vide. Derrière tant de fantoches qui se pavent se profile l'autre

décor, l'autre scène, et de ce point de perspective-là, tous ces caractères ne sont plus que des marionnettes manipulées par l'auteur et le producteur caché. (Les spectateurs de la vie 146)

Le portrait conventionnel ne pourrait évoquer cette vacuité si La Bruyère ne le dotait pas de cette théâtralité que nous avons analysée. Eric Tourrette assimile les formes brèves que sont les Caractères à « [une] parole brisée [qui] oriente un regard brisant sur le monde ; c'est ici que les formes trouvent leur pleine signification » (415). Le critique établit un lien entre l'observation que fait le moraliste et la forme littéraire qu'il choisit : la remarque. Nous extrapolons la réflexion du critique et l'appliquons au genre de la remarque. L'observation de La Bruyère modèle son œuvre. Il perçoit la cour, la société comme un théâtre et « [c]ette pente, ce tour de son esprit façonnent si bien son regard et jusqu'à sa sensibilité que le tout, du monde et de la vie, est appréhendé à travers le prisme du théâtre et du spectacle » (Van Delft Les spectateurs de la vie 151). Ne voyant que des êtres sans substance, sans consistance, sans épaisseur et dont l'existence ne se manifeste qu'à travers les gestes, les mouvements, les actions, le moraliste met en scène des acteurs, des pantins, des marionnettes. Le miroir que l'auteur place devant le théâtre du monde renvoie l'image d'un théâtre. La théâtralité que le lecteur apprécie dans les portraits n'est que le reflet du monde dans lequel il vit : un monde où les acteurs couvrent et voilent leur vacuité par le jeu et par les masques. Comme le dit Eric Tourette, « c'est ici, semble-t-il que la stylistique rencontre la philosophie » (415). À travers la théâtralité, La Bruyère dénonce le théâtre du monde. Ses Caractères deviennent une « identité totale entre le médium et le message » (Brody « Sur le style de La Bruyère » 164).

Rappelons à nouveau le rôle du tiers dans les portraits. L'auteur éloigne le lecteur de la scène afin qu'il puisse mieux observer le personnage qui s'y agite. L'usage de la théâtralité paraît logique dès lors que « [le] milieu que hante La Bruyère et auquel il cherche à plaire est, dans une large mesure, une 'société du spectacle' » (Van Delft Les spectateurs de la vie 155). La société du dix-septième siècle a en effet une prédilection pour le théâtre. L'auteur et ses contemporains, la cour en particulier, aiment à assister aux pièces de théâtre. Ils connaissent bien en général les théories et les conventions qui régissent le théâtre de l'époque et ils ont développé une sensibilité pour le genre dramatique. Outre le goût pour les représentations théâtrales, Louis Van Delft entend par « société du spectacle, » l'habitude de se donner en spectacle. La cour devient un monde où l'on s'y montre, où l'on se laisse voir. Les moments de la vie royale jusqu'alors les plus intimes, deviennent des événements publics. Le réveil ou le repas du roi ne donne-t-il pas désormais lieu à un spectacle ? À la cour ou dans un salon, le lecteur de La Bruyère est aussi habitué à assister à des pièces de théâtre et au spectacle de la cour qu'il n'est à s'y donner en spectacle. Son œil et son corps sont exercés. Le choix de la théâtralité se justifie pour mettre en relief le théâtre du monde auprès d'un lecteur à l'aise tant dans le rôle de spectateur que celui d'acteur.

Ainsi, nous venons de montrer que le choix d'user de l'humour et de la théâtralité dans les portraits est en grande partie motivé par le désir de l'auteur de cibler son lecteur. Les portraits revêtent ce caractère de la comédie dramatique pour mieux transmettre l'observation de La Bruyère : la société ne s'attache qu'au paraître au détriment de l'être. Jules Brody estime que chez les Caractères « le physique » se substitue à « la

métaphysique » (« Du style à la pensée » 29), Doris Kirsch trouve que l'homme de La Bruyère n'a plus qu'une « étendue matérielle » (116), et Eric Tourrette constate qu'

[...] il semble qu'aux yeux des moralistes, *l'être ne soit jamais autre chose qu'un faire*. Le drame – et le crime – des personnages, c'est de n'accéder jamais à une essence effective : ils ne sont que collections décousues d'actes, ou apparences toujours déconnectées de leur nature profonde – si du moins elle existe, ce dont on finit par douter. (Tourrette 481)

On relève souvent l'amertume qui sous-tend les portraits humoristiques et qui colore les remarques cinglantes du moraliste. Eric Tourrette, par exemple, trouve que La Bruyère, « sous les rictus du farceur, est un auteur profondément amer, voire désespéré ... » (413). Pour expliquer cette amertume, on avance souvent la position en retrait de l'auteur par rapport à ses contemporains. Bien qu'étant à la cour, il ne semble pas en faire complètement partie. Qu'il recherche ce statut ou qu'on le lui impose, il reste un « *outsider* » pour reprendre le terme qu'emploie Jules Brody pour décrire le point de vue de l'auteur (Brody, « Images de l'homme » 184) et pour rappeler les deux sphères, « un *inland* » et « un *outland*, » que Roland Barthes dessinent lorsqu'il développe son idée de « clôture » (226-227).

À l'écart, en retrait, il jouit d'un recul qui engendre l'acuité incroyable qu'exhibent les portraits. Mais ce point d'observation en dehors du cercle des courtisans expliquerait aussi la véhémence dont l'auteur fait preuve dans ses descriptions. Il n'est que trop conscient de la vacuité de ses contemporains et se désole des transformations d'une société qui s'attache de plus en plus à la surface des choses. Mais, hormis

l'humour à l'adresse du lecteur, nous décelons dans le ton de La Bruyère un réalisme qui frôlerait le pessimisme, voir le désespoir.

Le pessimisme proviendrait peut-être du fait que le succès du projet didactique du moraliste, qu'il avoue dès la préface aux Caractères repose sur le lecteur, à savoir sa capacité à bien lire et reconnaître « des défauts » et sa bonne volonté à « s'en corriger. » Le moraliste se lie d'amitié avec son lecteur, l'invite au balcon pour partager son point de vue, et se moque avec lui des caractères, dans le but d'inciter le lecteur à s'identifier au caractère et à initier une introspection. Le résultat escompté est que le lecteur prenne conscience de son état de machine, de pantin. Le moraliste espère que le lecteur se rendra compte de sa vacuité, de sa superficialité et tentera de combler ce vide, de chercher la profondeur. Or un risque réside dans la démarche du moraliste. En effet, en faisant reculer le lecteur, en l'invitant à la loge, en le faisant rire, le moraliste peut donner un faux sentiment de supériorité dont pourrait se satisfaire son lecteur. Lorsque le lecteur se moque du ridicule des caractères ou lorsqu'il voit la mascarade des personnages, il éprouve une telle supériorité ou ressent un tel éloignement, qu'il finit par oublier qu'il n'avait rien discerné avant de monter au balcon de l'auteur. Il ne ressent pas le besoin de « retour sur soi » (Tourrette 328) ou de quête de « self-knowledge » (Frye 452). En somme, la leçon tombe dans la sourde oreille d'un lecteur aveuglé qui ne sent pas concerné.

En fait, le pessimisme de La Bruyère se manifesterait lorsque le moraliste brosse le portrait de personnages qui s'obstinent dans leur comportement. Le rire provient de la répétition des actions des caractères, d'une mécanique que nous avons décrite dans le premier chapitre. Nous avons montré que des caractères mènent une vie en boucle, une

vie où les gestes, les actions, les comportements reviennent de façon cyclique et ne connaissent pas de fin. Nous avons souligné dans le deuxième chapitre que la répétition des mots et expressions et que les structures parallèles évoquent ce phénomène cyclique. Le moraliste saurait donc que peu de choses changent. Eric Tourrette fait écho à Van Delft lorsqu'il avance que l'auteur « a le goût de l'inventaire déceptif, de la fausse *variatio*, qui ne fait jamais alterner les lexies que pour mieux souligner la permanence des structures » (Tourrette 491). Il est vrai que les caractères se suivent mais se ressemblent tous. Ils se succèdent sur les planches, et le vide reste présent. Nous démontrons d'ailleurs dans notre troisième chapitre qu'à la conclusion des saynètes, nombre de caractères se retrouvent au point de départ. Louis Van Delft dit de leurs portraits que « [c]e sont des instantanés, des flashes qui veulent 'fixer' l'immuable, la nature humaine telle qu'en elle-même l'éternité se refuserait à la changer » (Van Delft Les spectateurs de la vie 154). Cliton par exemple, « semble né pour la digestion, » « donnait à manger le jour qu'il est mort, » et « quelque part où il soit, il mange ; et s'il revient au monde, c'est pour manger » (« De l'homme » 122). La mort n'affecte pas l'automatisme du personnage, le caractère est immuable : « [t]oute évolution est bloquée : le caractère est sans espoir. Là est la cruauté suprême du moraliste : le drame, ce n'est pas tant la certitude du trépas que la certitude d'une trépas *sans progrès moral* » (Tourrette 413).

L'image dans le miroir n'est que le reflet de l'original. Lorsqu'il brosse le portrait de caractères qui ne peuvent se libérer de la mécanique de leur machine, lorsqu'il met en scène des personnages vains qui ne connaissent que le faire et le paraître, La Bruyère reconnaît la quasi immuabilité de son lecteur. Son dessein de corriger le lecteur ne serait finalement qu'une aspiration. L'amertume qu'on dénote chez La Bruyère serait-

elle causée par la prise de conscience qu'il ne peut rien changer à sa société, aux mœurs de ses contemporains ? Sa description du monde à venir constituerait alors, moins une prédiction, qu'un constat pessimiste ou amer :

Dans cent ans le monde subsistera encore en son entier : ce sera le même théâtre et les mêmes décorations, ce ne seront plus les mêmes acteurs.

[...] Il s'avance déjà sur le théâtre d'autres hommes qui vont jouer dans une même pièce les mêmes rôles ; [...] de nouveaux acteurs ont pris leur place. (« De la cour » 99)

Le pessimisme ou l'amertume de La Bruyère est-elle justifiée ? À nous, son nouveau public, d'infirmier ou de confirmer la vision qu'il a proposée trois siècles auparavant.

BIBLIOGRAPHY

BIBLIOGRAPHY

- Auerbach, Erich. Mimesis. Princeton : Princeton University Press, 1953.
- Badiou-Monferran, Claire. Les conjonctions de coordination ou « l'art de lier ses pensées » chez La Bruyère. Paris: Honoré Champion, 2000.
- Bakhtin, M. M. Rabelais and His World. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Barthes, Roland. « La Bruyère. » Essais critiques. Paris: Éditions du Seuil, 1964. 221-237.
- Baschera, Marco. Théâtralité dans l'œuvre de Molière. Tübingen : Papers on French Seventeenth Century Literature, 1998.
- Bergson, Henri. Le rire. Essai sur la signification du comique. Paris : Presses Universitaires de France, 1941.
- Bos, Jacques. « Individuality and Inwardness in the Literary Character Sketches of the Seventeenth Century. » Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 61 (1998): 142-157.
- Brody, Jules. Du style à la pensée. Lexington: French Forum Publishers, 1980.
- . « Images de l'homme chez La Bruyère. » L'Esprit Créateur. XV.1-2 (1975): 164-188.
- . « La Bruyère: le style d'un moraliste. » CAEF 1978.
- . « Sur le Style de La Bruyère. » L'Esprit Créateur. XI.2 (1971): 154-169.
- Buckley, F. H. The Morality of Laughter. Ann Arbor : The University of Michigan Press, 2003.
- Bury, Emmanuel, Ed. Les Caractères. Paris : Le Livre de Poche, 1995.
- Carpenter, Scott. « L'entreprise classique et le paradoxe dans Les Caractères. » The French Review. 60.6 (May 1987): 772-780
- Conesa, Gabriel. La comédie de l'âge classique. (1630-1715). Paris : Seuil, 1995.
- . Le dialogue moliéresque. Étude stylistique et dramaturgique. Paris : Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1992.
- Delft, Louis van. La Bruyère moraliste: 4 études sur les Caractères. Genève: Droz, 1971.

- . La Bruyère ou du Spectateur. Paris: Papers on French Seventeenth Century Literature, 1996.
- . Les spectateurs de la vie. Généalogie du regard moraliste. Laval: Les Presses de l'Université de Laval, 2005.
- Féral, Josette. « Performance et théâtralité : le sujet démystifié. » Théâtralité, écriture et mise en scène. LaSalle : Éditions Hurtubise HMH limitée, 1985.
- . « Theatricality : The Specificity of Theatrical Language. » SubStance: A Review of Theory and Literary Criticism. Vol.31, n. 2&3. 98/99. (2002): 94-108
- Féral, Josette, Jeannette Laillou savona, Edward A. Walker, eds. Théâtralité, écriture et mise en scène. LaSalle : Éditions Hurtubise HMH limitée, 1985.
- Fischer-Lichte, Erika. The Semiotics of Theater. Trans. Jeremy Gaines, Doris Jones. Bloomington : Indiana University Press, 1992.
- Forestier, Georges. Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle. Genève: Droz, 1981.
- Freud, Sigmund. Jokes and Their Relation to the Unconscious. New York: Norton, 1960.
- Frye, Northrop. « The Argument of Comedy. » Paul, Lauter, ed. Theories of Comedy. New York : Anchor Books, 1964. :450-460
- Garapon, Robert. Les Caractères de La Bruyère: La Bruyère au travail. Paris: SEDES, 1978.
- Gossman, Lionel. Men and Masks. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1963.
- Guggenheim, Michel. « L'homme sous le regard d'autrui ou le monde de La Bruyère. » PMLA. LXXXI (1966) : 535-539.
- Harth, Erica. « Classical Disproportion : La Bruyère's Caractères. » L'Esprit Créateur. XV.1-2 (1975) : 189-210.
- Hellegouarc'h, Jacqueline. La phrase dans les Caractères de La Bruyère schémas et effets. Paris: Honoré Champion, 1975.
- Heller, Agnes. Immortal Comedy. The Comic Phenomenon in Art, Literature, and Life. Lanham: Lexington Books, 2005.
- Horowitz, Louise. « La Bruyère : the limits of characterization » French Forum 1(1976) 127-138
- . « Things Thick and Thin : The Material of Les Caractères. » The French Review 64.1 (1990) : 12-18.

- Kirsch, Doris. La Bruyère ou le style cruel. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1977.
- Koppisch, Michael. The Dissolution of Character. Lexington: French Forum Publishers, 1981.
- . Rivalry and the Disruption of Order in Molière's Theater. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2004.
- . « The Ambiguity of Social Status in La Bruyère's Caractères. » L'Esprit Créateur. XV.1-2 (1975) : 211-220.
- La Bruyère, Jean. Les Caractères. Ed. Robert Garapon. Paris : Garnier, 1962.
- . Les Caractères. Ed. Marc Escola. Paris : Honoré Champion, 1999.
- . Les Caractères. Ed. Emmanuel Bury. Paris : Le Livre de Poche, 1995.
- Larthomas, Pierre. Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés. Paris : Armand Colin, 1972.
- Lauter, Paul. Theories of Comedy. Garden City, N.Y.: Anchor Books, 1964.
- Leplâtre, Olivier. Le misanthrope, George Dandin, Le Bourgeois gentilhomme, ou, les comédies de la mondanité : lectures d'une œuvre. Paris : Éditions du temps, 1999.
- Linkhorn, Renée. « L'humour linguistique chez La Bruyère » Studi Francesi. n.65-66. (1978) : 250-260.
- . « Le point de vue négatif chez La Bruyère » Romance Notes. 18.2 (1977) : 214-220.
- Mauron, Charles. Psychocritique du genre comique. Paris : Librairie José Corti, 1964.
- Mazaheri, Homayoun. La Satire démystificatrice de La Bruyère. New York: Peter Lang, 1995.
- McFadden, George. Discovering the Comic. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1982.
- Meredith, George, Henri Bergson, and Wylie Sypher. Comedy: An Essay on Comedy. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.
- Minois, Georges. Histoire du rire et de la dérision. Paris : Librairie Artème Fayard, 2000.
- Mishriky, Salwa. Le costume de déguisement et la théâtralité de l'apparence dans le Bourgeois gentilhomme. Paris : La Pensée universelle, 1983.

- Mittman, Barbara. Spectators on the Paris Stage in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Ann Arbor : UMI Research Press, 1984.
- Molière. Théâtre. Introd. Marcel Thiébaud. Paris : Hachette, 1949.
- Moore, W.G. Molière. A new criticism. Oxford : Oxford University Press, 1972.
- Nelson, T.G.A. Comedy. An Introduction to Comedy in Literature, Drama, and Cinema. Oxford : Oxford University Press, 1990.
- Olson, Elder. The Theory of Comedy. Bloomington : Indiana University Press, 1968.
- Pascal, Blaise. Les Pensées. Ed. Jacques Chevalier. Paris : Librairie Générale Française, 1962.
- Plantié, Jacqueline. La mode du portrait littéraire en France (1641-1681). Paris : Honoré Champion, 1994.
- Quintilien. Institutio Oratoria. Trans. H.E. Butler. Cambridge : Harvard University Press, 1953.
- Raskin, Victor. The Semantic Mechanisms of Humor. Dordrecht : D. Reidel Publishing Company, 1985.
- Régnier, Adolphe, Ed. Les Grands écrivains de la France. Paris : Hachette, 1912.
- Ricord, Marine. « Les Caractères » de La Bruyère ou les exercices de l'esprit. Paris : Presses Universitaires de France, 2000.
- Roukhomovsky, Bernard. « Des Mots pour rire et pour penser: le Jeu verbal et le comique des Caractères. » Sprachspiele und Sprachkomik/Jeux de mots et comique verbal. Ed. Michael Herrmann and Karl Hölz. Frankfurt: Peter Lang, 1996. 53-66.
- Sareil, Jean. L'écriture comique. Paris : Presses Universitaires de France, 1984.
- Sarrazac, Jean-Pierre. « The Invention of 'Theatricality' : Rereading Bernard Dort and Roland Barthes. » SubStance: A Review of Theory and Literary Criticism. Vol.31, n. 2&3. 98/99. (2002): 57-72.
- Stott, Andrew. Comedy. New York : Routledge, 1995.
- Tourrette, Eric. Les formes brèves de la description morale. Quatrains, maximes, remarques. Paris : Honoré Champion, 2008.
- Tronstad, Ragnhild. « Could the World Become a Stage ? Theatricality and Metaphorical Structures. » SubStance: A Review of Theory and Literary Criticism. Vol.31, n. 2&3 98/99. (2002): 216-224

Van Delft, Louis. "Clarté Et Cartésianisme De La Bruyère." French Review 44.2 (1970): 281-90.

---. "La Bruyère Et Le Burlesque." Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Francaises 44 (1992): 291-306.

---. La Bruyere Moraliste: Quatre Etudes Sur Les Caracteres. Geneve; Paris: Geneve, 1971.

---. La Bruyère Ou Du Spectateur. Paris: PFSCL, 1996.

---. Les Spectateurs De La Vie: Généalogie Du Regard Moraliste. Saint-Nicholas, QC: PU Laval, 2005. viii, 2005.

Van Delft, Louis (ed), ed. Le Tricentenaire Des Caractères. Montreal: McGill UP, 1989.

Vianey, Joseph. « Molière, modèle de La Bruyère dans l'art du portrait. » Bulletin de l'Académie des sciences et des lettres de Montpellier. (1934-1935): 47-48.

MICHIGAN STATE UNIVERSITY LIBRARIES



3 1293 03220 8617